

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

N.º 6

Caderno *Temas Críticos*

Editores

Caio Gagliardi e Pedro Sepúlveda

Lisboa, abril de 2019

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 no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Entre 2013 e 2015 foi 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 perspetiva 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

Paginação

Ana Leonor Branco

ISSN 2183-4075

NOTA: Foi respeitada a vontade dos autores no que se refere ao uso das normas ortográficas da língua portuguesa.

Tabela de Conteúdos

Caderno <i>Temas Críticos</i>	5
Introdução	
Caio Gagliardi e Pedro Sepúlveda.....	6
Pessoa recebido por <i>presença</i>	
António M. Feijó.....	9
O Pessoa “Sincero” de Casais Monteiro	
Caio Gagliardi.....	17
Jacinto do Prado Coelho, crítico imanente	
Rita Patrício.....	30
Eduardo Lourenço e a revolução órfica	
Fernando Cabral Martins.....	47
José Augusto Seabra: no coração do texto	
Manuela Parreira da Silva.....	56
Pessoa e a pulsão de morte:	
Decadência, heteronímia e modernismo	
Fernando Beza.....	63
Os autores.....	79

Caderno

Temas Críticos

Introdução

Este novo número da revista *Estranhar Pessoa* dá continuidade a uma série iniciada no outono de 2017, com a publicação de seu quarto número, intitulado *Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa*, ao qual se sucedeu, no ano seguinte, o caderno *Releituras Críticas*, ambos resultantes do trabalho conjunto do projeto *Estranhar Pessoa* (UNL) e do grupo de pesquisa *Estudos Pessoaanos* (USP). Dada a quantidade e a relevância dos artigos resultantes do Seminário Aberto “Assuntos Críticos”, realizado a 15 e 16 de Fevereiro de 2018 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL (cf. <http://estranharpessoa.com/seminarios>), o presente caderno temático, a exemplo do anterior, acolhe o rico material produzido para aquele evento e reafirma o propósito de abordar obras e temas críticos fundamentais a respeito de Fernando Pessoa.

Direcionar a atenção mais sistemática à crítica pessoana, tal como procuramos realizar nesta série de cadernos, não significa, ao contrário do que se possa pensar, desviar o olhar da obra enquanto tal. Trata-se de compreender que a obra *em si mesma*, entrevista de uma perspectiva pretensamente autônoma e original, como uma mata virgem que se oferecesse ao explorador incauto, é uma utopia vazia, uma concepção carente de sentido de realidade. A nossa própria perspectiva não é senão resultado do acúmulo de leituras cristalizadas com o passar dos anos. O que muitas vezes damos como autênticas são ideias que não vão além de lugares-comuns e intuições alheias, então assumidas como próprias.

Desse exercício de olhar para o passado tendo em vista o futuro resultam os seis artigos que desenvolvem os seguintes temas críticos.

Na abertura do caderno, António Feijó examina brevemente o número 48 da revista *presença* (julho de 1936), dedicado a Pessoa. O crítico destaca a riqueza dessa recepção, seja pelos argumentos que prefigura, seja pelas posições que muitos anos depois seriam desenvolvidas. Para tanto, destaca a importância dos excertos das cartas com Ofélia Queirós, da primeira apreciação mediúnica de Raul Leal e da análise de Caeiro realizada por Guilherme de Castilho, para, em seguida, deter-se na conhecida tréplica de Gaspar Simões à refutação de Pessoa a respeito da explicação psicanalítica do crítico, publicada em *O Mistério da Poesia*, e no pouco mencionado ensaio de Luís de Montalvor, considerado aqui uma das melhores análises da heteronímia.

Neste mesmo contexto presencista, a crítica pessoana de Adolfo Casais Monteiro encontra-se, segundo Caio Gagliardi, perante o dilema de considerar Pessoa o maior poeta moderno de língua portuguesa e se ver obrigada a reconhecer o forte lado intelectual e racional

da sua poesia. Partindo de um ideário que valoriza a sinceridade em detrimento do intelectualismo poético, Casais Monteiro procura alargar a sua concepção de sinceridade de modo a abranger a poética pessoana. Caio Gagliardi identifica um sentido evolutivo nesta leitura de Pessoa “sincero”, que, a partir da década de 40, já após o encerramento da revista *presença*, defende o antibiografismo como crítica a Gaspar Simões e adota um novo vocabulário crítico, que lhe permite ler a obra pessoana a partir do contato com os escritos teóricos do poeta.

Ainda no âmbito das primeiras recepções, e a partir de uma designação do próprio autor, Rita Patrício propõe reexaminar a obra *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho, enquanto exemplo de “crítica imanente”. Esta crítica imanente é definida por Prado Coelho enquanto modo de leitura formalista: estudo detalhado das particularidades do texto, dele excluindo aspetos que excedam essa textualidade, sejam estes históricos, sociológicos ou psicológicos. Analisando estes pressupostos metodológicos e suas consequências para a leitura proposta da obra pessoana, Patrício demonstra como esta nunca rejeitou totalmente a tendência psicologizante que condena, nela se revelando uma imagem fundamental da psicologia do autor.

Inserir-se nesse conjunto de interesses a análise de Fernando Cabral Martins dos dois primeiros artigos de Eduardo Lourenço sobre Pessoa, publicados anteriormente a *Fernando Pessoa Revisitado* (1973) e considerados seminais em sua crítica a respeito do poeta. Nesse percurso, identifica em “*Orpheu* ou a poesia como realidade” (1955) e “*Presença* ou a contra-revolução do modernismo” (1960) as noções críticas de base que seriam desenvolvidas, em ambos os casos ao longo de constantes reescritas, em textos posteriores. Nesse percurso analítico, Cabral Martins oferece sínteses de três perspectivas presenciadas distintas, não apenas sobre Pessoa, mas com relação à própria leitura de Eduardo Lourenço sobre a *presença*. São elas as de Gaspar Simões, Casais Monteiro e José Régio.

Em “José Augusto Seabra: no coração do texto”, Manuela Parreira da Silva parte de um testemunho pessoal para a análise das noções teóricas mais marcantes da obra crítica de Augusto Seabra, assinalando a originalidade e presente relevância dos seus contributos. Focando a atenção concedida pelo crítico aos materiais do espólio então publicados, sublinha como a conciliação da análise filológica e crítica foi decisiva nas suas leituras. Parreira da Silva defende que estas leituras se apresentaram como um “corte epistemológico”, reconhecendo designadamente uma pluralidade articulada do texto pessoano, em contraponto à unidade defendida por Prado Coelho, e a presença de uma forte dimensão esotérica nos fundamentos da obra.

Por fim, Fernando Beleza ressalta, com fôlego reflexivo, a importância das ideias sobre a decadência, de Max Nordau, na obra de Pessoa, destacando como exceção num panorama crítico raso a respeito desse tema a leitura aprofundada de Haqira Osakabe em *Fernando Pessoa – Resposta à Decadência*. Segundo Osakabe, a resposta de Pessoa à decadência confere particular unidade à heteronímia. Na sequência de sua reflexão, Beleza convoca a noção de “reinventar a decadência”, proposta por Vincent Sherry, para pensar sua presença entre os modernistas, estabelecendo uma relação entre o drama-em-gente pessoano e a teorização de Freud sobre a pulsão de morte. Através dessa rica associação, o crítico procura identificar o lugar de Pessoa no contexto dos modernismos europeus.

À luz desses seis estudos e dos demais que compõem os dois cadernos anteriores, cabe considerar que o caráter mais extensivo desse esforço conjunto por uma revisão criteriosa da fortuna crítica pessoana estará sempre longe de abarcar todos os seus temas e autores fundamentais. Nem poderia ser essa a nossa pretensão. O que procuramos é reafirmar o compromisso com a literatura e a crítica como tarefas complementares, mutuamente implicadas e estimulantes. Num tempo em que a exigência de produtividade nas universidades tende a transformar parte das publicações em um diálogo de surdos, em que muitos falam e poucos estão dispostos a ouvir, há o risco iminente de que a crítica se transforme em uma atividade inofensiva, dócil, protocolar. O que se busca aqui, ao centralizar a reflexão crítica como objeto principal de interesse, é sublinhar o diálogo diversamente ao monólogo, a atenção ao outro no lugar da dispersão, a capacidade de ouvir antes de falar, de se deixar permear pelas ideias alheias ao invés de impor as próprias. A consciência, afinal, de que as próprias ideias resultam de formas de pensamento anteriores, por vezes assumidas inadvertidamente.

Caio Gagliardi e Pedro Sepúlveda

São Paulo e Lisboa, abril de 2019

Pessoa recebido por *presença*

António M. Feijó

Universidade de Lisboa

Resumo

O número de *presença* de Julho de 1936, comemorativo da morte de Fernando Pessoa em Novembro de 1935, inclui ensaios de muitos dos mais próximos colaboradores e amigos do poeta. A recepção crítica de Pessoa exhibe aqui uma inteligência e intuição raramente igualadas. Os autores destes textos críticos iniciais tinham, cada um deles, um destino literário e pessoal a afrontar, o que explica o modo intelectualmente generoso, pouco complacente e incisivo como leram Pessoa.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *presença*, Heteronímia

Abstract

The July 1936 issue of *presença*, commemorating Fernando Pessoa's death in November 1935, includes essays by many of the poet's closest collaborators and friends. The critical reception in this special issue of Pessoa reveals a seldom equaled intuition and intelligence. Each one of the authors of these critical essays were facing a literary and personal destiny, which explains the intellectually generous, hardly complacent and incisive mode of their several readings.

Keywords

Fernando Pessoa, *presença*, Heteronymy

Intervim, no encontro sobre “a crítica de Pessoa” – organizado por Caio Gagliardi na Universidade de São Paulo –,¹ fazendo uma breve análise de algumas das posições de João Gaspar Simões, tal como elas são enunciadas na sua biografia do poeta (Simões, 1986). Mesmo quando obstinadamente inexactas, estas posições requerem, e merecem, análise.

Na história da crítica pessoana, Gaspar Simões teve um papel importante, como biógrafo, intérprete arguto, e interlocutor de um diálogo epistolar com Pessoa em que as cartas enviadas pelo poeta se destacam como uma parte maior da sua obra, e em que cartas suas e ensaios seus instigaram textos reactivos de Pessoa, de Bernardo Soares, por exemplo. Para o crítico, a obra de Pessoa deverá supor – é, pelo menos, o que alguns de nós têm vindo a sugerir – uma indistinção de género, em que todos os textos se conciliam num mesmo plano. Ninguém decerto questionará a pertença ao corpus da correspondência com Armando Côrtes-Rodrigues, por exemplo. Em todos estes casos, em particular no da correspondência, os textos de Pessoa têm como horizonte uma situação e um interlocutor dado, mesmo se, com frequência, tacitamente visam uma clarificação que o autor julga necessário tornar pública. São assim parte de um movimento de determinar as condições de recepção da própria obra.

Um tal movimento é, como já foi notado, afim do de Wordsworth, tal como, num texto de 1915, Pessoa o descreve. Pessoa qualifica o excerto do poeta inglês, que adopta como programático, com uma hipérbole inesperada: “Estas palavras pertencem já à Eternidade”. Eis como Pessoa o introduz e cita: “Nas sóbrias laudas do seu «Essay Supplementary» à edição de 1815 das *Lyrical Ballads*, Wordsworth escreveu estes períodos: «Se há conclusão que, mais do que qualquer outra, nos seja imposta pela revista, que fizemos, da sorte e do destino das obras poéticas, é a seguinte: que todo o autor, na proporção em que é grande e ao mesmo tempo *original*, tem tido sempre que criar o sentimento estético pelo qual há 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 próprio caminho; estará no caso de Aníbal entre os Alpes.»” (Pessoa, 2000: 107-108).

Esta posição de Wordsworth que Pessoa coopta revelar-se-á o modo maior de determinar a posteridade da sua obra, de delimitar o juízo crítico. A carta a Adolfo Casais Monteiro de Janeiro

¹ Tratou-se do Encontro dos grupos Estudos Pessoaanos e Estranhar Pessoa, intitulado “Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa” e ocorrido na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, nos dias 25 e 26 de maio de 2017. Seis das oito comunicações realizadas foram publicadas em *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, eds. Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteadó, Lisboa, Outono de 2017, disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-4> [consultado em Abril de 2019]. [Nota dos Editores]

de 1935 é exemplo deste movimento determinativo do teor das interpretações que se lhe seguiram. Para muitos dos intérpretes que pretendem desabusar-nos da sinceridade de um tal movimento, a carta, e evidências análogas, exibem um interesse que excede a obra, são peças de uma campanha *pro domo sua* de acomodação histórico-literária, visam um dividendo extra-literário, de reputação futura, por exemplo. Tal interesse poderá, por isso, parecer perversamente análogo ao de alguém que escreve um poema no intuito de seduzir a pessoa a quem o envia (tipo de finalidade literária mais frequente do que poderá pensar-se).

A carta a Adolfo Casais Monteiro de Janeiro de 1935 foi publicada em *presença* em Junho de 1937, sendo-lhe apenso pelo destinatário um comentário “Sobre a carta que antecede” (*presença*, III, 49, 1993: 1-6). A publicação dessa carta inédita, cuja importância era manifesta aos editores da folha de Coimbra, é um *post-scriptum* ao número de *presença* de um ano antes, de Julho de 1936, quase integralmente comemorativo da morte do poeta (*presença*, II, 48, 1993). Este número comemorativo fora anunciado no breve obituário de Pessoa incluído no número 47 de *presença*, de Dezembro de 1935, passado um escasso mês da sua morte (*presença*, II, 47, 1993: 15). Neste breve obituário, depois de um apelo a que, além do recém-publicado *Mensagem*, outros livros venham a reunir os seus poemas dispersos ou inéditos, lemos que Pessoa partiu para juntar-se a Mário de Sá-Carneiro, a Cesário Verde “e aos Outros”. “Aos outros” traduz a expressão romana para a morte, “ad plures ire”, que denota que o destino de quem morre é juntar-se à legião dos mortos. Neste passo do obituário, porém, minimiza-se o número de mortos que esperam Pessoa, ao inscrevê-lo num rarefeito relevo canónico em que figuram Mário de Sá-Carneiro e Cesário, que o precederam e aí esperam.

O número de *presença* de Julho de 1936, comemorativo da morte do poeta, contém muitos dos argumentos maiores da crítica pessoana posterior, prefigura alguns tidos mais tarde por inéditos, e acolhe posições que durante muito tempo permaneceram dormentes ou negligenciadas pela crítica. Como apreciação crítica de Pessoa não me parece ter sido excedido. Eis alguns exemplos, que, no entanto, no interesse da brevidade, não incluem qualquer passo das memórias de Pessoa de Carlos Queirós e Pierre Hourcade, não obstante o seu manifesto interesse biográfico e crítico.

Surgem, por exemplo, aqui, pela primeira vez, contendo *in nuce* a história da relação que descrevem, excertos de cartas de Fernando Pessoa a Ofélia Queirós. Estes passos das cartas de Pessoa, escrupulosamente editadas, mostram a “sua inconsequente – mas longa e profunda

experiência passional”, episódio amoroso com aptidão descrito, nos três adjectivos usados, pelo sobrinho de Ofélia, o poeta Carlos Queirós.

Igualmente surge aqui um primeiro movimento de apropriação mediúnica do autor, excessivo neste caso, mas replicado em diversas versões mitigadas desde então. Raul Leal, num ensaio que se anuncia como “o primeiro capítulo do livro em preparação *Fernando Pessoa, Precursor do Quinto Império*”, consagra-se heterónimo de Pessoa, fundido nele, tal como Alberto Caeiro originalmente o fora. Será Leal quem, na realidade, fundará na Terra “o Reino astral da Vertigem que há-de constituir o Quinto Império”, e Pessoa, morto e ascendido além-túmulo pela ascese da Divina Subida, quem, através da “acção prodigiosa” de Raul Leal, lançará na Vida a “Vertigem torrencialmente destrutiva e criadora de Deus”. Esta alegoria da encarnação e da instauração de uma ordem apocalíptica irmana-os: “Glória ao Génio que no Nosso Ser Quer arrebatat o Mundo para a Vertigem de Deus!...” O Génio é Pessoa, e o “Nosso Ser” o plural majestático por que Raul Leal a si mesmo se refere. Ou, num acréscimo de pessoas envolvidas, o Génio é a divindade que paira acima de ambos, e virá a operar no mundo através do “Nosso Ser” dual, constituído pelo geminado par profético Fernando Pessoa-Raul Leal, modo póstumo e último do par inaugural Alberto Caeiro-Fernando Pessoa.

Um ensaio de Guilherme de Castilho sintetiza a quase totalidade das posições críticas posteriores sobre Alberto Caeiro, em cuja poética Castilho reconhece a “economia de um sistema”. Reconhecer um sistema em Caeiro permite deduzir que, nos seus poemas, não obstante o “primitivismo” e a incultura de Caeiro, se articulam “as bases essenciais duma metafísica, duma estética, duma teoria do conhecimento e até duma ética, duma religião e duma sociologia”. Caeiro figura o “homem desprevenido” face ao desfile a que a Natureza se reduz, do qual desfile nenhuma “essência” é dedutível, apenas a natureza coerciva de uma “presença”. A tautologia típica dos versos de Caeiro, em que uma pedra é insistentemente referida como sendo uma pedra apenas, não é, deste ponto de vista, uma proposição estéril, mas o reconhecimento de uma presença que o assoma, de um absolutismo do instante. O absolutismo do instante, instante que é abertura para o acesso ao objecto, explica a existência autónoma do objecto a que acede. Se percebêssemos os objectos como encerrados em círculos autónomos, gravitacionalmente intocáveis e só dependentes do instante de percepção, adoptaríamos o egotismo humanitário de Caeiro, que o faz perceber a irredutibilidade do que vê, a futilidade de querer alterar o que for que o circunde, e recusar, por isso, qualquer apelo humanitário ou político.

Os dois ensaios deste número de *presença* comemorativo de Pessoa que julgo não terem sido objecto da elaboração necessária pela crítica pessoana são os de Luiz de Montalvor e de João Gaspar Simões.

No caso de Gaspar Simões, trata-se de uma “Explicação” aposta à carta de 11 de Dezembro de 1931, que aqui transcreve, em que Pessoa refuta a análise crítica de índole “psicanalítica” que Gaspar Simões dele fizera em *O Mistério da Poesia*. Dois anos antes, em 1929, Pessoa exultara com “a justeza fotográfica” da análise que Gaspar Simões fizera da sua obra, no seu livro *Temas*. Agora, todavia, insurge-se contra o freudismo do método usado no volume mais recente, e, não querendo reconhecer-se na crítica que dele resulta, obstina-se, segundo Gaspar Simões, “em se pintar outro”. A “imagem que o poeta se obstinava em julgar ser a sua” é, por isso mesmo, para Simões, uma evasiva.

Que imagem é essa? A de um poeta essencialmente dramático, “no sentido em que o poeta dramático não precisa de estar a sentir saudades para escrever versos saudosos”. A de alguém cujo tónus caracterial explica esse pendor dramático, pois se descreve, “de um ponto de vista humano”, como “um histérico-neurasténico”. Esta conjunção do reconhecimento de uma dramaticidade constitutiva, e por isso criticamente usável, e de uma descrição para-clínica, e por isso criticamente impertinente, implica que Pessoa queira persuadir Gaspar Simões de que, se quiser proceder à “explicação central da sua obra”, deverá subsumi-lo num tipo de poeta: “tipo dramático, tipo lírico, etc.”, tal como esses tipos se agrupam no elenco genérico de um neo-aristotelismo formal.

Gaspar Simões concede que o seu estudo é “limitado e unilateral”, e que lhe parece ser “de uma extraordinária importância para o melhor conhecimento de Fernando Pessoa as objecções que esse estudo nele provocou”. As objecções de Pessoa revelam-se, no entanto, uma série de movimentos de dissimulação que Gaspar Simões expõe. A natureza dramática de Pessoa, por exemplo, requereria uma descrição mais precisa: Pessoa errava quando “pretendia fazer crer nunca ter sentido saudades, embora autor de poemas eminentemente saudosos”, pois a “poesia é mais verdadeira do que o poeta. Toda a arte é uma denúncia”, uma denúncia que trai o autor, um modo de, apesar de si mesmo, publicamente se expor. Expressar sentimentos ou acções por “interposta pessoa em nome de quem dizemos exprimir-nos”, pela pessoa dos heterónimos, por exemplo, “não liberta o homem das paredes do seu ser”, nem confina o crítico a uma posição agnóstica: as personagens de um dramaturgo têm entre si um “profundo parentesco: são geradas numa mesma matriz”. Por seu turno, a natureza histérico-neurasténica que Pessoa diz ser sua,

num lapso no freudismo que impugna, não passa de uma definição “pobre”, “abstracta e limitada”. Quando Pessoa pretende eximir-se à responsabilidade do que diz, por, artisticamente, segundo confessa, não saber senão mentir, permite que Gaspar Simões de novo o critique, ao expor como a extensão de qualquer enunciado é mais ampla do que aquilo que quem exprime se propõe, ou presume ser capaz de, exprimir: “Freud deve ter errado em muitos pontos da sua doutrina, mas não, com certeza, quando insinua o calvário do homem incapaz de pronunciar uma palavra, por mais banal, em que se não traia alguma coisa do seu ser profundo. Quando um poeta diz que não sabe senão mentir perde, momentaneamente, a faculdade de medir a credulidade de quem o escuta. O belo dá sempre a mão à verdade.” (Em textos inéditos de Pessoa que Gaspar Simões desconhecia, Pessoa caracteriza Shakespeare como, também ele, um “histérico-neurasténico”, deste modo se revelando como, mais do que um diagnóstico, esta etiqueta inquietante visa denotar uma etiologia comum a uma família de criadores excepcionais.)

O ensaio de Luiz de Montalvor é, genericamente, um túmulo, forma de epitáfio poético que Mallarmé influentemente cultivou. Este texto breve e denso, insusceptível de ser aqui condensado, é uma das melhores análises da heteronímia de Pessoa. Montalvor parte de um conceito de “génio” como “conceito de possibilidades excedidas”, que é próximo do étimo de “autor” como o que “aumenta” de modo inédito a virtualidade de uma série literária historicamente considerada, como o que consegue aceder a ser cúspide contemporânea da série (esta definição de “autor” é elaborada num ensaio de Hannah Arendt [1993: 91-141]; à sua luz, a quase totalidade do que hoje se publica não tem autor). A personalidade de Pessoa, “deliciosamente furtiva”, “busca em outras que ela recria, e se redescobrem no seu ethos, as válvulas de saída, os acessos possíveis, as soluções essenciais, todo um sistema de traduções da personalidade criadora”. Em Pessoa coexistem, em “dramático confronto”, “o orgulhoso sintético” e “as personalidades evadidas da sua pessoa real e verdadeira, os transeuntes insatisfeitos da sua alma egocêntrica e verdadeira”. A dialéctica dessas personalidades evadidas e do orgulhoso sintético que as acolhe é depois descrita como o conflito que opõe “o poder inibitório da dúvida” à “insatisfação do absoluto”. (De modo análogo, Montalvor sintetiza aqui, desconhecendo-a, a massa de textos inéditos em que Pessoa descreve um síndrome psico-literário, a “psicopatologia da dúvida”, que afectaria um conjunto particular de poetas maiores, e teria sido resolvida por Alberto Caeiro.) Como “todo o dubitativo é um tímido da sua própria personalidade”, a hesitação que o assalta causa-lhe uma interrupção, cria-lhe uma “espécie de paragem da alma ou do espírito”. É “nessa semelhança de *hiato* da inteligência ou da emoção” que

“o homem superior prefigura uma saída, conjectura uma transformação das suas possibilidades”. Este caminho, o de Pessoa na génese da heteronímia, de saída ou transformação de possibilidades, tem por margens, “em longas teorias, os vultos augustos da inquietação humana”. Montalvor parte de uma citação – “O homem é, em si mesmo, o pretexto de sonhar o possível que lhe falta” – para teorizar que os possíveis ganharam corpo nas figuras dos heterónimos, que respondem a uma decepção do absoluto, e a um movimento reparador dessa decepção. E, prosseguindo com a definição do próprio Pessoa como um “drama em gente”, lê-o como um desdobramento em que o tempo é da essência, “um drama em *estados, em tempos*, de um ser único e presente na identidade humana de todos eles.” Esta decomposição da “identidade essencial” de Pessoa permite entrever, numa observação profunda, como “Sofre quem é nele os outros em que se torna”. O movimento mais audaz de Montalvor é passar desta temporalidade essencial dos heterónimos no arranjo sistémico do “drama em gente”, em que, como diz, “Um Caeiro, um Ricardo Reis, um Alvaro de Campos são premeditações, nº 1, nº 2, nº 3, do poeta premeditador Fernando Pessoa”, para o “súbito refluir em si mesmo, fecho de evasão, repouso na ordem interior, regresso ao ser consubstancial da sua poesia”. Um tal refluxo da multiplicidade expansiva à unidade fora induzido por um imperativo empírico, a incapacidade de manter a comédia de enganos que Pessoa criara com a suposta existência de cada um dos seus heterónimos, por a dado passo ter verificado, como afirmou a João Gaspar Simões num passo de uma carta que Montalvor cita, ser já “tarde, e portanto absurdo para o disfarce absoluto”. Os poetas fragmentados de Fernando Pessoa somam-se, por isso, em Fernando Pessoa, “o único poeta dos seus poetas, o único cúmplice da sua poesia”.

Referi antes que a carta a Casais Monteiro de Janeiro de 1935 foi publicada em *presença* em Junho de 1937, como *post-scriptum* ao número comemorativo da morte de Pessoa, tendo-lhe sido apenso pelo destinatário um comentário intitulado “Sobre a carta que antecede”. A inquirição de Casais Monteiro incide sobre a natureza do “caso” de Pessoa. Mais precisamente, procura inquirir se as “despersonalizações” de Pessoa em figuras com nomes próprios são autênticas ou, em vez disso, relevam ou da comédia, ou do equívoco de o poeta as considerar distintivas quando nada, ou pouco, as distingue. Casais exclui a comédia, por a heteronímia não ser uma criação frívola, mas considera a possibilidade de a construção dos heterónimos radicar num equívoco, pois entre o que um autor sabe de si próprio e o que afirma saber há uma distância análoga à que separa a obra, imaginada e pensada, e a realidade. Como, no entanto, Pessoa pertence a “um tipo excepcionalíssimo de pessoa que se vê como se fosse outrem”, um equívoco na apreensão de si

mesmo pode ser excluído. De facto, a capacidade excepcional de se ver a si próprio como outrem é afectada por uma ofuscação de tipo diferente: “a própria agudeza do olhar desvendando os íntimos meandros é porventura como a luz demasiado viva que destrói os contornos, aniquila as nuances, torna claro demais o que não pode deixar de ser obscuro”. A carta padece, por isso, de um hiper-racionalismo que branqueia o que é escuro, de uma facilidade de explicação que só pode ser ilegítima (e ter, por isso, um laivo frívolo). Na definição de Casais Monteiro, “cada heterónimo é o próprio Pessoa, é um pouco do próprio Pessoa amputado do todo”, criado num misto de “despersonalização e simulação”, como o confessa Pessoa. A “despersonalização” foi repetidamente teorizada e descrita por Pessoa; a “simulação” está nos vários adereços romanescos associados a cada um dos heterónimos, na descrição que, na carta a Casais Monteiro, Pessoa deles faz. Se a simulação permite uma narrativa sedutora da origem de cada um dos heterónimos, é o que em cada um deles é resultado da despersonalização e é túrbido, que é objecto, na carta de Pessoa, de uma explicação excessiva. A incomodidade do destinatário está, pois, bem longe da jovial inconsciência de quem cai num logro, o logro em que a carta o teria feito cair, parecendo resultar antes da consideração de que a revelação que lhe foi feita dissolve, por excesso de exposição, a natureza do que é revelado.

Entre a morte de Pessoa em Novembro de 1935 e os textos críticos publicados em *presença* em 1936 e 1937, em que a ausência de José Régio nesse conjunto de intérpretes é sintomática, a recepção crítica de Pessoa exhibe uma inteligência e intuição raramente igualadas. Os autores desses textos críticos tinham, todos eles, um destino literário e pessoal a afrontar, e só recursos próprios para o fazer, o que explica o modo intelectualmente generoso, pouco complacente e incisivo como leram Pessoa.

Referências

ARENDDT, Hannah (1993) *Between Past and Future*, Harmondsworth, Penguin Books.

PESSOA, Fernando (2000) *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

presença: edição facsimilada compacta (1993), Tomos I-III, Lisboa, Contexto.

SIMÕES, João Gaspar (1987) *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 5ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

O Pessoa “Sincero” de Casais Monteiro*

Caio Gagliardi

Universidade de São Paulo

Resumo

Baseado nos ensaios reunidos em *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), este artigo analisa o sentido evolutivo da crítica de Adolfo Casais Monteiro sobre Fernando Pessoa, desde o seu assentimento com os parâmetros *presencistas* como princípio valorativo até o embate com a crítica de Gaspar Simões e a adoção parcial de um novo vocabulário crítico, fruto do contato com a obra teórica do próprio Pessoa.

Palavras-chave

Adolfo Casais Monteiro, Sinceridade, Presencismo

Abstract

Based on the essays collected in *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), this article analyzes the evolutionary journey of Adolfo Casais Monteiro’s critique of Fernando Pessoa, from his agreement with the parameters of *presença* as an evaluative principle to the confrontation with the critique of Gaspar Simões and the partial adoption of a new critical vocabulary, resulting from the contact with the theoretical work of Pessoa himself.

Keywords

Adolfo Casais Monteiro, Sincerity, *Presencism*

* Este artigo resulta da reescrita de parte do capítulo final de minha dissertação de mestrado, intitulada *A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro*, UNICAMP, 2000.

O tantas vezes aduzido critério da “sinceridade” é absolutamente falso quando se aplique a avaliar a literatura em função da verdade biográfica, da correspondência à experiência ou aos sentimentos do autor atestados pelos testemunhos exteriores.

Wellek & Warren

A crítica de Casais Monteiro sobre Fernando Pessoa parte de uma proposta clara e significativa: considerar a heteronímia como fenômeno poético, independentemente dos poemas. Na esteira de Gaspar Simões, Casais considera os heterônimos como “companheiros”, figuras fictícias trazidas à realidade, ao dia a dia de Pessoa. Nessa linha de argumentação, é exemplar um dos seus ensaios mais importantes, “Verdade e ficção: os heterônimos de Fernando Pessoa”:

Fernando Pessoa, que desde criança vivera cercado por um mundo de figuras a que ele só chama irreais com aquela irônica hesitação que sempre usava ao ter de transigir com as distinções habituais, limitou-se a transpor para a sua obra a atmosfera de que desde sempre se rodeara. (Monteiro, 1958: 82)

Essas criações na vida, e não ainda na literatura – “...digo gênio, querendo entender com isso a genialidade da sua imaginação à parte qualquer expressão literária desta.” – (Monteiro, 1958: 80), seriam alternativas da imaginação para suprir a ausência de vontade do indivíduo Pessoa, sua “abulia”.² Por isso, quando Casais afirma em relação aos heterônimos que “não se tratam apenas de criações estéticas” (Monteiro, 1958: 79), procura mostrar que a obra de Pessoa constitui um conjunto dramático em que cada uma de suas partes, ortônimo e heterônimos, complementam-se uma à outra, estando ligadas a um autor único, que é identificado, por sua vez, como o indivíduo Fernando Pessoa: “... (Pessoa) tem a poesia integrada na própria vida, (é alguém) que vive em todas as suas dimensões o drama de sua poesia.” (Monteiro, 1958: 82).

Da perspectiva presencista, a aproximação entre arte e vida, celebrada pela heteronímia, situa-se no centro do Modernismo português. Não apenas a originalidade da “invenção”, mas o fato de ela conferir credibilidade poética às especulações teóricas em tomo do aforismo “arte pela vida” justificam o amplo interesse dos presencistas por esse aspecto determinado da poesia de Pessoa. Ao tratar o nascimento dos heterônimos como obra poética em si, como “criação poética

² O termo, muito empregado por G. Simões, é repetido por Casais Monteiro. Foi o próprio Pessoa, entretanto, o primeiro a se autoanalisar através dele.

indireta”, argumentando que as obras poéticas não são necessariamente escritas, podendo ser criadas “pelo próprio ato de viver”, Casais Monteiro está a reafirmar o princípio presencista num outro nicho, que não é o da arte, mas o da vida.

Como faz constantemente em “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”, Casais cita a “Tábua Bibliográfica” de Pessoa, transcrevendo-a quase por completo e sublinhando a seguinte passagem: “Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos.” (Monteiro, 1958: 78-79). O destaque do crítico significa que por não ter supostamente sido fruto de criação voluntária e consciente, a heteronímia não pode ser tratada “apenas de poesia expressa”. A concepção de involuntariedade da gênese heteronímica justifica a associação arte-vida e a “sinceridade” criativa, que é o *parti pris* presencista.

É claro, entretanto, que essa noção não provém da leitura dos poemas (o que seria, aliás, um desafio que colocaria à prova a própria noção de “sinceridade” enquanto critério), mas das declarações do poeta sobre a própria obra. Apesar de, na *Presença*, ao comentar a célebre “carta sobre a gênese dos heterônimos”, que Pessoa lhe remetera a 13 de janeiro de 1935, Casais ter alertado para o perigo de se tomar como verdade as afirmações de qualquer poeta sobre si mesmo, já nos *Estudos*, no referido ensaio, o crítico afirma:

Atentemos nos elementos que nos fornecem estas passagens; em primeiro lugar ver-se-á que todas as frases que sublinhei nos mostram por um lado que Fernando Pessoa não criou os heterônimos quando quis, mas quando pôde, e por outro que a criação daquelas obras pelas quais os seus heterônimos primeiro se afirmaram, precedeu o estabelecimento de sua biografia. (Monteiro, 1958: 83)

No mesmo ensaio, ao citar a carta, Casais a interpreta como testemunho de um processo criativo inicialmente involuntário, embora haja nesse mesmo texto elementos suficientes para que se faça uma leitura diferente da sua. Afirmações como “Arranquei do seu falso paganismo (de Caeiro) o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo...” (Apud Monteiro, 1958: 79) dão margem a uma interpretação racionalista, voluntária do processo. Nessa mesma direção apontam algumas passagens do “Ultimatum”, em que se esboça, como o próprio Casais sugere em outro ensaio, “O Insincero Verídico” (1954), um programa heteronímico: “Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, *organizando* cada uma pela reunião

concretizada de estados de alma semelhantes, *dissipando* assim a ficção grosseira do que é uno e indivisível.”³ (Monteiro, 1958: 132).

Dessa forma, fica evidente que as reflexões de Casais em torno da “sinceridade” promovem um desajuste discursivo em sua crítica, da *interpretação* para a *explicação* (dos modos que ele próprio as concebe). Ao perceber que o rumo do seu discurso contradiz o método imanentista (que, à luz das leituras de Eliot e alguns *new critics*, o crítico afirma buscar), Casais procura reforçar a ideia de interpretação, o que acaba por chamar a atenção para o caminho diverso que segue: “... foi ao fim de contas o aparecimento de vários poetas, cada um com uma mensagem própria e distinta, é isto que nos deve ocupar, são estes poetas e as suas respectivas mensagens cujo significado nos importa determinar.” (Monteiro, 1958: 81). A assertiva é, no entanto, contraditada no parágrafo seguinte, em que vem o trecho, já citado aqui, que afirma que Pessoa tem a poesia integrada à própria vida. Ao associar o sentido de um heterônimo com a vida de Pessoa, Casais esbarra no psicologismo geracional em que, não apenas Gaspar Simões, mas inclusive Jorge de Sena, apesar das petições de princípio de resistência, recaiu.

É possível percebermos que nesse primeiro momento em que Casais discorre sobre a heteronímia, o vínculo heterônimos-Pessoa é muito forte e representativo de uma visão presencista de poesia, apagando o outro lado imanentista do crítico, já que, aqui, imanentismo e presencismo são entendidos como contrários.

Para tratar da heteronímia, o crítico lança mão de um artifício simples, e derivado da noção de “personalidade dramática”, tal como Pessoa se autodenominara. A seu ver, Pessoa teria pensado como um romancista, em criar personagens a partir de si, imaginando situações e enredos que pudessem deixá-las livres para se expressarem. Citando-se a si mesmo, Casais relembra o trecho que escrevera para a *Presença* (49), que comentava a carta de Pessoa publicada na mesma ocasião:

Fernando Pessoa é um romancista em poetas: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterônimas de Fernando Pessoa são como os monólogos de personagens dum romance. (Monteiro, 1958: 80-81)

Mal disfarçado em seu texto, Casais sugere que o fator determinante que teria impossibilitado que o poeta tivesse se tornado romancista foi sua abulia:

³ Grifos nossos.

Teria porventura passado pela imaginação de Pessoa a possibilidade de fazer realmente um romance, ou romances que fossem a vida de seus heterônimos? De fato, o homem que “sente despregando-se de si” pode ser um romancista. Mas... faltava talvez a Pessoa a possibilidade de realizar uma obra longa, para não falarmos em outros possíveis obstáculos ao que à primeira vista poderia parecer a mais natural e provável consequência das suas tendências. (Monteiro, 1958: 81)

Evidencia-se aqui uma linha explicativa nessa crítica, já constituinte do termo “transposição”. É seguindo por esse caminho que o crítico descreve a *mimese* da vida pela arte. Complementarmente, no ensaio subsequente a esse nos *Estudos*, “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”, Casais Monteiro faz ilações nessa mesma linha explicativa:

Por que não foi então Fernando Pessoa um autêntico poeta dramático? Talvez por incapacidade de dar encarnação física às suas ideias. Restava-lhe o processo indireto de lhes emprestar a sua própria voz, e fazer de cada uma delas um outro poeta. Se não estou em erro, a sua capacidade de “viver” é a mesma para criar personagens. Restavam-lhe, pois, os meios indiretos de lhes dar vida, a única vida que ele podia dar, porque para esse espírito imensamente contraído que ele era, o “pudor de viver” estendia ainda a sua inibição ao “fingimento” que seria a criação de figuras, de personagens em ação. (Monteiro, 1958: 100)

Os heterônimos seriam um caso de despersonalização através da qual Pessoa teria, por exigência de espírito, a necessidade de “fingir-se” outros para se expressar livremente; segundo Casais Monteiro, o poeta “não ousaria ser em seu nome próprio o autor das estrofes desvairadas de Álvaro de Campos ou da metafísica antimetafísica de Alberto Caeiro.” (Monteiro, 1958: 89). Numa primeira aproximação, o que Casais faz é deslocar o papel de dramaturgo para o de romancista. E a questão de ser romancista, do modo que Pessoa teria sido, é coerente com o quadro da abulia: Pessoa não teria energia para escrever romances, assim, idealizaria personagens falando em poesia. O ponto mais grave dessa concepção de poeta abúlico, ou da falta de vontade de Pessoa, é a ideia de que ele teria criado como viveu: como um tímido, um inadaptado. E isso, colocado dessa forma, novamente aproxima muito o discurso de Casais das explicações que ele procura repudiar. Além disso, o próprio crítico afirmara que a “invulgaridade” de Pessoa estaria justamente no fato de não ter criado personagens romanescas, mas outros poetas que, por sua vez, imaginam. Ao considerar os heterônimos como personagens, Casais está, portanto, em suas

próprias palavras, “vulgarizando” a heteronímia para poder descrevê-la. Toda a alegoria montada se desmonta, assim, nesse jogo de suposições herdadas do discurso de Gaspar Simões. De fato, esse tipo de aproximação crítica é típico em *Vida e Obra*, sobretudo na análise que Simões faz do “drama em gente”, bem como passível de ser feito seja a partir de declarações do próprio poeta, seja de sua poesia.

É preciso que se recorde que a intelectualização da poesia foi uma tendência abertamente combatida pelos presencistas. Casais está ainda às voltas com uma estética segundo a qual se pretendia inferiorizar toda a poesia que se assemelhasse à de um Mallarmé, para citar o exemplo mais radical do que combatia. Era nesse sentido que, na *Presença*, o crítico fazia uso pejorativo de expressões como “inteligência encaixada em verso”, tentando mostrar a “impotência criadora” de poetas que eram absorvidos pela vontade de serem estetas. Uma poesia cerebral seria incapaz de expressar o debate interior, de traduzir as reações individuais do poeta perante o mundo. Foi com essa visão que os presencistas passaram a taxar certa literatura de “artificial”, no sentido de ser produto da simulação do poeta. O par de opostos sinceridade-artificialismo forneceu os parâmetros mais característicos da proposta judicativa da crítica presencista. Ocorre que, a um só tempo, o crítico considera Pessoa como o maior poeta da literatura portuguesa moderna e se vê obrigado a reconhecer o forte lado intelectual da heteronímia. Em decorrência, se encarasse a estética presencista com dogmatismo doutrinário, Casais se veria necessariamente forçado a considerar Pessoa um poeta “artificial” e “insincero”. Mas isso não ocorre.

*

Após o encerramento da revista (1927-1940), há um amadurecimento em sua crítica. Trata-se de uma transformação da herança presencista de tal modo que a visão do crítico sobre Pessoa passa a se moldar pelos matizes dessa mesma poesia. Casais adapta, de certo modo, a lição presencista à lição pessoana.

O impacto de uma obra de gênio sobre seu quadro crítico e teórico força a sua reestruturação. Nesse sentido, devemos falar em dois momentos do presencismo: no presencismo que predomina entre 1927 e 1940, balizado nos manifestos de Régio e nas críticas de forte teor psicologista de G. Simões, e no presencismo posterior ao término da revista (desconsiderado pela historiografia), ressonante nos volumes de crítica literária de Régio, Simões e Casais, e em boa parte construído através do diálogo com a literatura de outros autores, entre os quais ocupa lugar especial a de Pessoa.

Considerando essa evolução, é mais plausível de se entender que, ao considerar Pessoa como um “romancista em poetas”, o crítico pretende o mesmo que pretendia ao superlativizar o fenômeno heteronímico, ou seja, afastar do poeta a imagem de insincero e cerebral, tida como condenatória e inautêntica nas páginas da *Presença*. O que está por trás desse discurso é o objetivo maior de defender a heteronímia da acusação de artificialismo, e de entendê-la como algo que vai além dos princípios de sua geração.

Pode-se dizer que os ensaios de Casais sobre Pessoa, em vários de seus aspectos, são conduzidos pela longa recusa a essa acusação, isso porque, como se pode notar, é a própria estética presencista que contém os elementos para justificá-la.

É interessante mostrar como isso acontece através de dois exemplos em momentos diferentes dos *Estudos*. Em “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”, Casais declara em nota: “Adiante terei de utilizar esta e outras afirmações de Pessoa, importantíssimas para combater a ideia que a nitidez da sua expressão pode provocar, de que os heterônimos seriam “invenções da inteligência”. (Monteiro, 1958: 78) E no quinto ensaio dessa parte, “Para Além da Verdade e da Emoção”, Casais mantém a mesma preocupação referente ao que chama de “falsíssima tese de a poesia de Pessoa ser uma construção racional, artificial, etc.” (Monteiro, 1958: 153) Note-se, afinal, o quão forte é a tensão interna de sua crítica e o quão pejorativos são os empregos dos termos “inteligência” e “racional”.

O argumento central de que o crítico se vale para vencer essa ideia fundamenta-se em não se dizer que um romancista é insincero ou artificial quando cria personagens que não são ele mesmo, ou que revelam modos de pensar ou agir opostos ao seu: “...simular é aqui apenas inventar e imaginar – ora, não costumamos chamar simuladores nem mistificadores aos romancistas.” (Monteiro, 1959: 84)

Em outro trecho, Casais revela claramente esse afastamento da *Presença*, ao adotar uma dicção já bastante pessoana:

... não é o que ele sente que nos comunica (...), mas é sobre o que sente que constrói “uma pessoa inexistente que o sentisse verdadeiramente”. É, pois, como artista que se dá ao alheio, que se transporta ao âmago de outras vidas, que as recria e renova – como romancista, portanto – que devemos começar a considerar Fernando Pessoa. (Monteiro, 1958: 84-85)

E se essa forma de considerá-lo está no esquema discursivo que o crítico elabora para evitar que a insinceridade seja posta de encontro à grandeza da poesia tratada, é até certo ponto esperado que Casais passe a rever o presencismo a partir de Pessoa. É o que encontramos em outro ensaio, “Uma nova dimensão da poesia”:

Aqueles que só viram em Fernando Pessoa o lírico falando por si próprio – mas nem (o) mais puro lírico fala por si próprio! – levantaram a propósito da sua poesia o problema da sinceridade. Ora, conforme procuro mostrar noutra parte deste livro, a missão do poeta não é ser sincero, mas verídico. A arte não é apenas confissão do indivíduo: o artista é, digamos assim, o confessor de toda a gente, e a sinceridade que dele esperamos é a de encontrar em sua voz o eco da sinceridade de todos os homens, pelos quais lhe cabe falar, dos quais lhe cabe ser o intérprete – sem precisar de ter sentido aquilo que estes sentiram, como ele o disse em versos admiráveis. (Monteiro, 1958: 63)

À parte a referência implícita a Gaspar Simões, Casais afirma ser irrelevante o possível alheamento do poeta, como indivíduo, em relação a alguns de seus versos. Esse tipo de consideração era, afinal, algo impensável na *Presença*. Casais segue, agora, pelo mesmo caminho que o próprio Pessoa trilhou em seus textos sobre estética. Não é propriamente o indivíduo quem fala num poema, mas o que ele carrega de universal e humano. Incutida nessa visão há uma noção de função social da poesia, desvinculada de qualquer ideia de engajamento ou de instrução, mas capaz de provocar um alargamento dos sentidos a partir da identificação do leitor.

De forma complementar, em “O Insincero verídico”, fazendo novamente referência a Gaspar Simões e seu ensaio “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, Casais afirma:

“Fingir a dor que deveras sente” não quer dizer mentir, por mais voltas que se lhe deem; quer dizer, sim, que com a dor o poeta faz outra coisa; que a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que ele não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial. Por isso ele sugerira um dia prudência ao crítico que se apressara a tirar ilações psicológicas das suas poesias, dizendo-lhe que “O sino da minha aldeia” invocado numa delas era... “o da igreja dos Mártires, ali no Chiado”. (Monteiro, 1958: 124)

Retomando nossa linha de raciocínio, a reflexão de Casais Monteiro em torno da revisão do conceito de sinceridade apresenta desenvolvimento a partir de um poema de Pessoa, publicado em seu volume de ensaios e até então inédito (Monteiro, 1958: 124-125):

Se já não torna a eterna primavera
Que em sonhos conheci,
O que é que o exausto coração espera
Do que não tem em si?

Se não há mais florir de árvores feitas
Só de alguém as sonhar,
Que coisas quer o coração perfeitas,
Quando, e em que lugar?

Não: contentemo-nos com ter a aragem
Que, porque existe, vem
Passar a mão no alto da folhagem,
E assim nos faz um bem.

Acerca desse poema, Casais reflete:

Pergunto: onde está a sinceridade do poeta falando da “eterna primavera”, das “árvores feitas só de alguém sonhar”, onde viu ele “a aragem passar a mão sobre o alto da folhagem”, etc.? Que tem a ver qualquer destas imagens com a “sinceridade”? Diremos então que ele não podia sentir nada disto? Não, diremos apenas que por sentir algo, pode criar essas imagens, qualquer que tenha sido o momento, a circunstância que as possa ter feito nascer. Mas acrescentemos que, para as poder criar, precisava sem dúvidas de ter sentido profundamente, e que nele tinha de haver uma verdade ganha nunca sabemos como, que não é experiência apenas, mas que não existe como experiência. Qual experiência? Não, sem dúvida, a de ter vivido tudo aquilo que se possa falar, mas a de ter dentro de si o lugar, digamos assim, onde todas as experiências podiam caber – mas que o poeta não precisa realizar para elas serem verídicas nos seus poemas. (Monteiro, 1958: 125)

O trecho é fundamental porque condiz com o momento em que o crítico deixa de aludir ao “Pessoa sincero” para se referir ao “Pessoa verídico”. A sinceridade do poeta não seria condizente com um referencial em sua biografia, mas com a capacidade de recriar determinada atmosfera – seja vivida, sentida, presumida, entendida ou mesmo imaginada por ele – num outro contexto, de modo a fazê-la parecer verdadeira. Introduzindo aí a “veracidade” (empregada como

verossimilhança, porque não precisa ser necessariamente real, mas surtir o efeito de real), Casais desloca o foco crítico do poeta para o leitor e para o artefato, atribuindo à criação poética a vontade de provocar determinado efeito em quem lê. O momento é tão revelador de uma evolução crítica, a ponto de Casais deixar, inclusive, de fazer uso de uma expressão marcadamente explicativa, muito empregada por G. Simões, a “transposição estética” (que transmite a ideia de mera passagem da vida para a arte, de vida estilizada em versos), para substituí-la pelo termo “transmutação”.

A nova expressão confere atenção à especificidade do literário com relação à vida. A mera “transposição” sugere que, apesar da mudança de universo, da vida para a arte, não há uma consequente mudança daquilo que conforma o que foi transposto. Já o termo “transmutação” sugere a ideia de transformação, mudança, situando a biografia do poeta em relação à sua obra apenas como “o húmus que a fertiliza” (Monteiro, 1958: 107), excluindo a relação falaciosa entre causa e consequência, tão presente no outro termo.

Essa revisão terminológica é significativa no processo crítico de Casais. Trata-se, afinal, de um momento em que, na prática, o crítico fornece algo de novo com relação ao discurso de G. Simões. Nota-se a importância do ensaio citado, “O Insincero Verídico”, para o conjunto de sua obra, porque surge como perspectiva decorrente dos ensaios anteriores, “Verdade e Ficção: os Heterônimos de Fernando Pessoa” e “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”, em que a abordagem explicativa era inevitável. A nova perspectiva apresenta também uma nova filiação. Foi Eliot, em seu “Tradition and individual talent”, bem conhecido de Casais, quem fez uso do termo “transmutação”, com a mesma carga conceitual anti-mimética:

...the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material. (Eliot, 1955: 27)

Agora, através de Eliot, Casais procura compreender mais a fundo a concepção poética de Pessoa, enxergando o desajuste de parte do ideário presencista em relação a ela. Trata-se, afinal, de um ensinamento do próprio Pessoa (numa passagem citada por Casais): “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem, portanto, uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.” (Apud Monteiro, 1958: 126). Pessoa afirma algo que rompe com a crença no mito da expressão direta da alma do artista.

Essa crença, como vimos, permeava grande parte da obra de Casais, mas ao ser transgredida pelo poeta, repercute no próprio discurso do crítico, na aceitação da impossibilidade de uma expressão direta, ou da possibilidade da escritura como uma atividade que, sem que precise ser rotulada de *artificial*, passe pela inteligência. Nessa mesma linha de raciocínio, quando Pessoa afirma que “fingir é conhecer-se”, Casais entende que “só fingindo a dor o poeta pode exprimir a dor verdadeira” (Monteiro, 1958: 126).

Note-se o salto com relação à *Presença*. É parafraseando o poeta que o crítico passa, então, a buscar interpretar sua poesia, como sendo construída por uma “imaginação que se desenvolve com inteligência” (palavra *non-grata*, afinal, nos tempos da *Presença*) (Monteiro, 1958: 86).

De fato, depois de “compreendida” a posição de Pessoa, e de relativizado o presencismo, o que ocorre na crítica de Casais é a aproximação quase irrestrita ao discurso auto-interpretativo do poeta. Em alguns momentos não é outra coisa que o crítico faz, senão parafrasear, por assim dizer, alguns dos poemas metalinguísticos de Pessoa, ou trechos compilados por Jorge de Sena nas “Páginas de Doutrina Estética”,⁴ em que o poeta se autoanalisa. É verdade que Casais, na *Presença* (n. 49), no luminoso comentário que escreve à “carta sobre a gênese dos heterônimos”, é atento às ciladas que envolvem as declarações do poeta a respeito de si mesmo ou da própria obra, entretanto, são justamente elas o maior auxílio de que vai dispor para a compreensão do significado dessa poesia e também para a revisão do seu presencismo, especialmente da noção de sinceridade, tão central nos seus ensaios anteriores.

É ainda a formulação de Pessoa que reconhecemos numa afirmação como esta: “Declarar-se sincero, seria o mesmo que confessar-se mentiroso.” Mas a tensão causada no discurso do crítico pela incorporação dos aforismos pessoanos leva-o a apresentar uma ressalva a essa afirmação: “Cabe-nos a nós não tomar demasiado à letra as suas declarações – que o seu espírito analítico tantas vezes reduziu a paradoxos que eram tantos becos sem saída, pelo excesso de dar às palavras um valor absoluto que não têm...” (Monteiro, 1958: 126). A ressalva, nesse mesmo contexto da adoção do discurso alheio, caracteriza-se como uma tentativa frustrada de restabelecimento da metáfora ao próprio discurso crítico.

Face ao desafio de contraditar G. Simões, Casais vai assumindo uma postura mais imanentista em contraposição ao presencismo. T. S. Eliot e Carl Jung forneceram-lhe parte substancial de seu substrato teórico imanentista, o que lhe serviu de base para a abordagem da poesia de Pessoa. O que é interessante salientar é que muito do que esses pensadores fornecem a

⁴ Pessoa, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Seleção, prefácio e introdução de Jorge de Sena. Lisboa, 1946.

Casais tem um sentido próximo àquele que o Pessoa-teórico adota a respeito da leitura crítica de poesia. Tanto Jung e Eliot quanto Pessoa foram defensores, por exemplo, da impessoalidade da arte, da autonomia do estético, da rejeição ao biografismo e ao psicologismo que conformam a crítica explicativa, e de uma leitura interpretativa que se concentra no signo linguístico como finalidade estética, e não como meio de apreensão de algo que tenha finalidade fora do plano textual. Esses três nomes estão por trás do processo de evolução crítica de Casais Monteiro, e são as principais fontes de um conjunto de posicionamentos e perspectivas capaz de modalizar seu presencismo em favor de uma aproximação maior à obra literária.

No trecho a seguir, vemos, de modo exemplar, todos esses aspectos relacionados:

Damos geralmente à sinceridade um sentido confessional, de cada um se mostrar tal qual é... na sua existência imediata, na vida familiar e social. Mas a sinceridade para consigo próprio não se pode referir a estes planos. E assim, afirmando que a sinceridade do poeta para consigo próprio é condição essencial da impessoal verdade da poesia, não quero referir-me a qualquer confissão que ele possa fazer, mas à impossibilidade de exprimir algo que, parafraseando Claudel, direi ser “algo que é nele mais ele que ele próprio”; esta sinceridade é aquela que permite ao poeta, não autobiografar-se, mas reconhecer-se, para lá de quaisquer incidentes, jatos, acontecimentos; é aquela que lhe permite desfolhar as pétalas do insignificativo até pôr a nu o cálice secreto do significativo – do impessoal. O poeta que fica amarrado aos incidentes, ao local, àquilo que à primeira vista é apenas “ele próprio”, é precisamente o que não alcançará uma expressão verídica que, sem deixar de o revelar, é mais alguma coisa – devemos mesmo dizer: é outra coisa. (Monteiro, 1958: 123)

O alargamento da concepção de sinceridade, o antibiografismo como crítica implícita a Gaspar Simões, a busca de uma leitura de Pessoa muito próxima àquilo que sua vertente teórica estipula, as bases imanentistas estimulando a reformulação de parte de seu vocabulário – “verídico” no lugar de “sincero”, e “transmutação”, em recusa à mera “transposição”, e as recorrentes, embora ainda recentes, noções de “impessoalidade” e “despersonalização”, estão resumidas nesse trecho e caracterizam bem a nova fase da crítica de Casais Monteiro. Uma crítica, afinal, que se remodela e evolui à luz do contato com o próprio objeto criticado.

Referências

ELIOT, T. S. (1955) “Tradition and individual talent”, *Selected prose*, Great Britain, Penguin Books.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1958) *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir.

PESSOA, Fernando (1946) *Páginas de doutrina estética*, Seleção, prefácio e introdução de Jorge de Sena, Lisboa.

PRESENÇA – Edição fac-similada, Tomos I, II e III (1993), Lisboa, Contexto.

SIMÕES, João Gaspar (1950) *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, II Vols, Lisboa, Livraria Bertrand.

Jacinto do Prado Coelho, crítico imanente

Rita Patrício

Universidade do Minho

Resumo

Este ensaio visa revisitar criticamente *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho, exemplo, segundo o seu autor, de uma “crítica imanente”. Pretende-se discutir essa crítica imanente, analisando os seus pressupostos metodológicos e as suas consequências hermenêuticas, contextualizando-a na obra crítica de Prado Coelho.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Jacinto do Prado Coelho, Crítica Literária, Estilística

Abstract

This essay aims to critically revisit *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, which is, according to its author, Jacinto do Prado Coelho, an example of “immanent critique”. It aims to discuss this immanent critique, analyzing its methodological assumptions and its hermeneutical consequences, contextualizing it within the critical work of Prado Coelho.

Keywords

Fernando Pessoa, Jacinto Prado Coelho, Literary criticism, Stylistics

Num ensaio publicado no número 4 da revista *Estranhar Pessoa*, analisando a apresentação, por parte de Georg R. Lind e Jacinto do Prado Coelho, das *Páginas de Estética, de Teoria e Crítica Literárias* e das *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, interessou-me o modo como os críticos procuraram articular estas páginas com o seu entendimento da poética de Pessoa e promover a sua integração na obra do autor (cf. Patrício, 2017). A legitimação deste *corpus* foi, para os seus prefaciadores, um repto muito específico, pois confrontava-os com a natureza e as fronteiras do próprio conceito de obra, que implica e promove, sabemo-lo desde as propostas de Michel Foucault, o conceito de autor, a que se reconhece (ou atribui) uma unidade fundamental (cf. Foucault, 1992). A questão da unidade que debati nesse ensaio era particularmente decisiva nos prefácios de Jacinto do Prado Coelho. O ensaísta assumia estar a retomar, nessa circunstância, o gesto crítico que empreendera anos antes, ao desenvolver um estudo precisamente intitulado *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Buscando a genealogia da ‘unidade’ como categoria estética e crítica fundamental para Prado Coelho, pretendo agora centrar-me nesse estudo de 1949, marco incontornável da fortuna crítica pessoana, escrutinando a metodologia de construção crítica da ‘unidade’. A esse método analítico Prado Coelho chamou crítica imanente, no prefácio à terceira edição da obra, de 1969, e é essa leitura imanente que pretendo ler, suas implicações e consequências.

Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa determinou o modo com a tradição crítica pessoana, que viria a multiplicar-se nas décadas seguintes, se desenvolveu em torno da tensão presente no título, ora privilegiando na obra o que é disperso, na hiperbolização das diferenças que ela encenaria (heterónimos, temas, géneros discursivos), ora sublinhando categorias que permitissem unificar toda essa (aparente) multiplicidade⁵. O ensaio testemunha a posição particular do autor da primeira tese universitária sobre Pessoa: Prado Coelho situa-se entre a história literária romântica, que encarava a literatura enquanto documento social, e as reacções a esse historicismo, tal como acontece em todas as teorias formalistas que, ao longo do séc. XX, entendiam que o estudo da literatura devia cingir-se à literatura *em si*. (cf. Ferraz, 1984 e 2008)⁶. Para além disso, a lógica do discurso académico com que Prado Coelho analisa Pessoa pretende não só superar as limitações do modelo filológico universitário mas também distanciar-se do psicologismo da

⁵ Eduardo Lourenço, distinguindo as várias orientações na tradição crítica pessoana, reconhece que aquela que provém da lição de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* se constitui como a “mais numerosa” (1993: 32).

⁶ Segundo Vítor Aguiar e Silva, deve-se a Jacinto do Prado Coelho a introdução da disciplina de Teoria da Literatura na reforma curricular de 1957, o que testemunha a atenção prestada pelo professor e investigador ao desenvolvimento dos estudos literários do seu tempo (Comunicação apresentada em Coimbra, a 16 de Novembro de 2017, a publicar no volume *As Conferências do Cinquentenário: a Teoria da Literatura de Aguiar e Silva*, no prelo)

crítica extra-universitária, de que a crítica presencista era exemplo maior. Foi este, aliás, o “*locus* inaugural, o «esteio da fortuna crítica», ou o primeiro olhar crítico sobre o poeta” (Gagliardi, 2017: 18), com o qual qualquer posicionamento crítico pessoano posterior teria de se confrontar.

Prado Coelho, no prefácio à sexta edição, reconhece o duplo condicionalismo da sua obra de 1949: “pelo destino imediato que a modelava e pela fase dos estudos literários a que pertencia” (1982: 19). Considerando a primeira destas condições – o facto de estarmos perante uma tese académica – já como sinal da segunda (a universidade a acolher a um autor moderno), este volume oferece-se como objecto de análise privilegiado para pensar as circunstâncias históricas e teóricas da leitura de uma obra literária como modeladoras dos seus princípios constitutivos.

1. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa, 1949*

A publicação de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* inaugura uma leitura, tendencialmente formalista, que pretendia tomar os textos como objectos de análise suficientes para a sustentação da tese anunciada no título: a de uma diversidade sob a qual se descortina a unidade em Fernando Pessoa. Os dois termos do título não funcionam enquanto termos equiparáveis na descrição da obra pessoana (como se houvesse diversidade e unidade nessa obra): o primeiro dá conta do efeito pretendido por Pessoa, o de ser reconhecido como um autor multiplicado, sob o signo do diverso; o segundo dá a ver o *insight* crítico que corrige essa descrição.

No prefácio, o investigador descreve sumariamente o plano de investigação que visa “surpreender a unidade essencial implícita na diversidade da obra pessoana”:

Iluminando os nexos que entrelaçam Pessoa e os heterónimos na motivação e no estilo, demonstro como (...) Pessoa deixou em toda a sua obra reiterados indícios de um drama que resulta da convergência no mesmo homem duma percuciente angústia metafísica e dum inexorável cepticismo. (1949:9)

Para essa demonstração, percorrem-se “vários lanços”: caracterização das individualidades ortónima e heterónimas; descrição das “linhas radiais do pensamento” de Pessoa; confirmação pelas evidências estilísticas da identidade aferida anteriormente; sustentação da proclamada e conclusiva unidade da obra a partir dos passos anteriores. Cada um deles corresponde a uma das partes do volume.

No elenco dos indivíduos poéticos pessoanos, nivelam-se figuras reais e ficcionais, tomando cada nome como modo de identificar um tipo específico de poesia. Prado Coelho começa por nos dar o ponto de vista de Pessoa, para quem “[o]s heterónimos seriam mais puros pelo facto de a inteligência os separar, os isolar da heterogeneidade confusa da alma” (11). Contudo, na perspectiva do crítico, os heterónimos não atingem a perfeição enquanto individualidades: “A verdade, porém, é que tal depuração (aliás, realizada também na poesia ortónima pelo que há nela de transposto, de *fingido*) não foi tão longe que Caeiro ou Campos ou o próprio Reis se apresentem nitidamente coerentes, inteiriços” (*idem*). A pretensão pessoana de que a heteronímia possibilitaria uma sublimação criadora, pois o fingimento concorreria para a abstracção, é questionada respondendo aos termos usados por Pessoa na célebre carta a Casais Monteiro para dizer a sua perfeita despersonalização: se, na carta, Pessoa, como criador, anuncia a sua visão dos heterónimos como pessoas nitidamente coerentes e inteiras, Prado Coelho, como crítico, diz-nos precisamente que não os *ve* assim, pois dá-nos conta da falta de nitidez, de coerência e de inteireza das figuras. Por isso, as páginas desta secção ocupam-se das incoerências e contradições destas individualidades, como se torna muito evidente na leitura de Caeiro. E ainda que a descrição das individualidades de Pessoa dê a ver o seu “admirável poder de se desdobrar” (45), a detecção de afinidades a ligá-las coloca ao ensaísta uma interrogação decisiva: não terá ficado Pessoa “verdadeiramente um só, não vários” (*idem*)? O crítico explicita a metodologia da sua resposta: considerar da obra de Pessoa como um todo, para buscar nela “os motivos que me parecem no âmago da vida espiritual do autor”. A sua tentativa foi a de “abrir caminho para descobrir a unidade psíquica na polimorfia” (*idem*). Fica evidente o propósito de, partindo da obra, chegar ao autor, ou seja, atendendo à letra poética ser conduzido até à alma criadora⁷. Prado Coelho recupera a identificação entre estilo e homem, tornando inevitável a presença de Pessoa nas suas criações heteronímicas: “Pessoa, a confirmar-se a asserção

⁷ A terceira parte, “Diversidade e unidade de estilo”, replica o título do volume, restringindo agora o estilo como objecto de estudo. Neste ponto da sua análise, o crítico já deixou clara a crença de que uma postulada identidade autoral se possa aferir a partir da leitura criteriosa de poemas, pelo que “estilo” vem substituir “Fernando Pessoa”, num contexto crítico em que se defende que o primeiro diz o segundo. O crítico reitera as suas reservas: ainda que admita que, dotado de invulgares capacidades de desdobramento, “Fernando Pessoa estava em condições invulgares para criar estilos, os estilos dos heterónimos”, entende que essa potência nem sempre se manifesta em pleno e daí a pergunta lançada: “Mas conseguiu neste campo uma completa despersonalização?” (77). Prado Coelho não deixa de assinalar, também aqui, a falência dos propósitos pessoanos: “Fernando Pessoa pôde, até certo ponto, *fazer* os estilos dos heterónimos à medida que foi vendo melhor dentro de si, cindindo-se para melhor se compreender” (*idem*). O ponto que o crítico quer assinalar é aquele a partir do qual os estilos aparecem rarefeitos; é a partir dele que pretende desenvolver a sua tese de unidade: “Mas – repito a pergunta – para além desses estilos diversos não se divisará um núcleo de personalidade una, um denominador comum estilístico insofismável?” (77).

vossleriana de que cada homem tem o seu estilo, não terá gravado os sinais da sua alma e da sua mente singulares nas linguagens dos heterónimos?” (77). Para o ensaísta, a alma e a mente de Pessoa são únicas e delas chegam-nos vestígios na poesia dos heterónimos, figuras que Pessoa diz pretender serem absolutamente distintas de si, mas nas quais o crítico vê fixado (“gravado”) o criador.

Na leitura de Prado Coelho, o trabalho do crítico consiste na denúncia da falência do projecto pessoano. Segundo o ensaísta, “gorou-se o plano a que Pessoa terá querido dar o coroamento na carta a Casais Monteiro: tornaram-se visíveis os cordelinhos do seu teatro” (103). O crítico pretende o desmascaramento da ficção heteronímica, dando a ver o que nela aponta para a inautenticidade das figuras; todo o volume testemunha o empenho em corrigir a narrativa de Pessoa. Prado Coelho vê a diversidade, que resultaria do fingimento, como acessória, e por isso contraria o entendimento da ficção como sinal de autenticidade. Inverte assim os termos da descrição pessoana sobre a relação entre sinceridade e fingimento: para Prado Coelho, uma sinceridade essencial (ainda que Pessoa a diga fingida) subjaz a um fingimento, que o crítico rotula de autêntico. Nesta medida, o crítico inscreve-se e actualiza a tradição presencista, para quem a heteronímia seria artifício e mistificação que competia à crítica denunciar em nome de um valor maior, a sinceridade.

No prefácio desta primeira edição, Prado Coelho reconheceu que o seu estudo comportava “uma indagação de ordem de ordem psicológica”, mas que essa levaria ao que “mais importa, a substância da poesia de Pessoa”, ou seja, “além de estados de alma cujo significado ele próprio não apreende, uma pertinaz inquietação metafísica, graves preocupações ontológicas, ideias palpitantes sobre a situação do Homem no Mundo” (10). Reconhecendo a dimensão psicologista do seu método, o investigador pretendia conduzi-lo a um terreno ontológico: o fim redimensionaria aqui o método.

2. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa, a partir de 1963*

Ao longo da década de 50, multiplicaram-se os estudos sobre Pessoa, assim como as perspectivas críticas que os orientam. Por essa razão, a segunda edição, de 1963, comporta um prefácio mais explicativo e uma longa nota final, em que o autor explicita e defende a sua metodologia crítica. No prefácio, o crítico torna-se mais claro quanto à posição de que partiu:

Admiti, por hipótese, que a um escritor fosse possível desdobrar-se em personalidades independentes, embora, no íntimo, eu próprio não pusesse em dúvida o que Álvaro de Campos chamou «o dogma da personalidade». Assim, com a isenção de que fui capaz, tentei surpreender a unidade essencial implícita na diversidade das obras ortónimas e heterónimas. Iluminando os nexos que, na motivação como no estilo, as entrelaçam, procurei determinar em que consiste essa unidade. (1963b: IX)

Assistimos assim à luta interior de que partiu o estudo: por um lado, a inabalável crença no dogma da personalidade, que havia sido denunciado precisamente por Álvaro de Campos, parte relevante do seu objecto de análise; por outro, a necessidade da hipótese do desdobramento em “personalidades independentes”, tal como proposto pela poética pessoana. Para poder admitir realmente a segunda, o crítico teria se eximir ao dogma de que nunca duvidou; o mais que pôde foi a suspensão da crença, a isenção possível, ou a isenção de que foi capaz. Segundo este testemunho, seria esse esforço a validar o caminho que conduz à proposta de unidade, unidade, note-se, que enquanto objectivo da análise seria a “unidade essencial”, apresentada como reacção a um problema originário: “a inquietação metafísica de Pessoa, ao modo angustiado como viveu o problema do conhecimento, logo os problemas da apreensão do *eu* e da sinceridade profunda”. Noto que na última edição publicada em vida do autor, esse resultado analítico é já só “essa (relativa) unidade” (1982: 11). Contudo, em 1963, o método sustentava a plena confirmação do dogma de que se partiu, o da personalidade, deslocada agora para o plano da consciência do eu e do conhecimento, ou seja, e tomando termos pessoanos, o que Prado Coelho diz ter surpreendido é não a personalidade mas o problema da consciência. A herança presencista, sobretudo a sua linha psicologista, conhece assim uma correcção decisiva, mas sem ser liminarmente rejeitada. Que a unidade encontrada seja profundamente dramática é ainda sintomático a este nível: o crítico recolheu e apresenta “indícios de um drama” e esse drama é o “que resulta da convergência no mesmo homem de um irreprimível, torturante anseio de absoluto e de um inexorável cepticismo” (1963b: X). Afinal a unidade para que se aponta é a que resulta da intersecção (ou da “convergência”) de linhas conflituantes ou mesmo antagónicas, antagonismo que a adjectivação impressiva pretende ilustrar. Os indícios deste drama, diz-nos Prado Coelho, foram-nos deixados por Pessoa “em todas as suas obras” e por isso caberia ao crítico responder ao repto do autor e recolhê-los para que da sua leitura se aferisse um resultado sustentadamente partilhável e convincente, ou seja, uma imagem de Pessoa enquanto autor uno,

de uma unidade aferida a partir da diversidade. Reencontramos, assim, “os indícios”, já não gravados (como na descrição da primeira edição), mas “deixados” por Pessoa em todas as suas obras.

A descrição dos passos do estudo comporta, relativamente ao prefácio da primeira edição, curiosas variantes. Vejamos esta longa passagem:

A investigação percorreu vários lanços. Fiz primeiro a caracterização sumária de Alberto Caeiro, de Ricardo Reis, da lírica ortónima, da *Mensagem*, de Álvaro de Campos e de Bernardo Soares – colocando Pessoa e os heterónimos no mesmo plano para um exame de estrita hermenêutica, exame que não viciasse previamente os resultados. Em seguida, sempre com o mesmo respeito total pelos textos, estudei os grandes temas comuns, indicando as linhas radiais do pensamento de Pessoa – um pensamento provocado e dinamizado pela experiência vital do congeminador. Depois, pedi à análise dos estilos, para além dos traços que os diferenciam uma confirmação da identidade que descobrira nos temas (...). E já a diversidade de atitudes e tons, já as reiterações temáticas – uns e outros elementos aqui devidamente conjugados – me permitiram não só concluir pela existência de uma personalidade única, verdadeiramente inconfundível, mas ainda – o que tem decerto maior importância – patentear a riqueza humana e a genialidade estética dessa personalidade. (X)

Dando agora testemunho da intenção de um “respeito total pelos textos” (*idem*), o crítico dá conta de como se processa a leitura que aqui dirá a da “crítica textual” (XI): num primeiro momento, heterónimos e Pessoa são colocados num mesmo plano, para um “exame de estrita hermenêutica, exame que não viciasse previamente os resultados” (*idem*). Os textos parecem assim constituir-se como decisivos para a exegese crítica, mas, segundo Prado Coelho, o que parece ser decisivo é o exame a que estes devem ser sujeitos. O exame de estrita hermenêutica seria não um fim mas um meio para atingir um resultado, ou seja, o respeito a ter pelo texto seria o de uma “hermenêutica estrita” enquanto leitura que entendesse os textos como dados ou provas cujo valor estaria numa suposta objectividade crítica que garantisse resultados não viciados pela e na leitura. Assim, dizendo partir dos textos de Pessoa, o crítico passa ao “pensamento de Pessoa” e entende-o como “um pensamento provocado e dinamizado pela experiência vital do congeminador” (X). Chegado assim à “experiência vital do congeminador como núcleo fundador do universo Pessoa, Prado Coelho recoloca o humanismo presencista, traduzindo-o para esse fundo conceptual e metafísico que o leva a descrever essa experiência vital como o tal drama de pensamento. O que o crítico pede à análise dos estilos é a confirmação da

tese, a da “identidade que descobrira nos temas” (*idem*). Confirmada esta, pode Prado Coelho “concluir pela existência de uma personalidade única, verdadeiramente inconfundível, mas ainda – o que tem decerto maior importância – patentear a riqueza humana e a genialidade estética dessa personalidade” (X,XI).

A consciência metacrítica de Prado Coelho leva-o a assumir os limites da opção metodológica que tomou: “Não me faltou consciência dos limites da orientação seguida. O caminho que preferi trilhar – o da crítica «textual» - não é decerto o único legítimo” (*idem*). Reconhece que outras orientações (a biográfica, a psicológica, a histórico-cultural, a sociológica) poderiam ser igualmente válidas, anunciando-se a sua complementaridade, tal como a possibilidade de corroborarem, corrigirem ou ampliarem a crítica textual. Mas, neste momento, o que importa a Prado Coelho é sublinhar o lugar privilegiado da crítica textual e as suas vantagens, a começar pelo permanente contacto com o que é especificamente literário: “a expressão verbal (onde «matéria» e «forma», «significado» e «significante» surgem indissociavelmente ligados)” (*idem*). Na expressão verbal do poeta, o crítico parece conceber o verbo como acesso ao que há a exprimir, tal como em qualquer concepção expressivista de poesia. Na definição de Prado Coelho, “expressão verbal” diz a ligação indissociável entre «matéria» e «forma», «significado» e «significante»; mas, no seu discurso, é como se o verbo exprimisse a personalidade criadora e, nessa medida, o “verbal” da expressão é-lhe meramente adjectivo. Com a sua crítica textual, o crítico visa não um estudo de cariz formalista, que tivesse por objecto de análise suficiente uma obra poética, mas, na senda da estilística de matriz crocciana, procura nos poemas descortinar o poeta, nos textos descobrir o homem. Por isso, essa supremacia metodológica mantém-se “mesmo quando o fim último da pesquisa não é a valoração estética mas a originalidade e complexidade de um pensamento, o seu valor humano de testemunho ou a psicologia da criação literária no caso aliciante da heteronímia” (XI-XII).

Prado Coelho desenvolve ainda as vantagens da sua crítica nos seguintes termos:

Com efeito, mantendo-nos no plano da universalidade (relativa, embora, como todas as coisas humanas) dos valores estéticos, não nos deixando perder de vista o conceito de T.S. Eliot, em certo sentido perfeitamente exacto – «Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality» –, a crítica «textual», ou, se preferirem, estilística (isto é, dos motivos e das formas que a obra literária encerra), livra-nos de uma entrega sem reservas a pseudocabais «explicações» psicopáticas ou sociológicas,

cientes como estamos de que «o melhor da história» começa precisamente com essa fuga ao particular, essa transposição de que fala T.S. Eliot. (*idem*)

A defesa de que o mais relevante em poesia, “o melhor da história”, esteja na fuga ao particular parte da lição modernista de que, em arte, o pessoal se universalizava e de que a linguagem poética é a possibilidade dessa transposição. A autoridade citada é aqui Eliot, poderia ser Pessoa. O valor da crítica textual estaria, pois, nas reservas que colocaria a uma entrega a supostas explicações psicopáticas ou sociológicas e poderia funcionar como uma libertação dessa tentação expressivista da crítica. A citação de T.S. Eliot que Prado Coelho toma como “em certo sentido perfeitamente exacto”, não explicitando que outros ou incertos sentidos pode ter, contém um aviso, um princípio norteador, a ser respeitado pela crítica que se quer atenta aos textos. Afinal, o melhor da história aqui mais não é do que coisa vislumbrada, que o crítico se deve esforçar por não trair e do qual não se deve afastar. E se a poesia é, em certo sentido, para Prado Coelho, uma fuga ao particular e essa fuga uma transposição, a crítica textual é aquela que se deve esforçar por acompanhar esse movimento; mas o crítico, tal como o poeta, fica sempre entre dois pontos: o particular, a partir do qual o gesto poético e crítico se instituem, e o geral, em que esse particular encontra uma formulação geral que permita a sua inteligibilidade (a unidade tão desejada por Prado Coelho).

O apêndice final “Notas à margem de alguns livros sobre Fernando Pessoa, posteriores ao presente ensaio” resulta da expansão de umas “Notas à margem de Fernando Pessoa”, publicadas na revista *Ocidente*, vol. LXIV, também de 1963. Nesse ensaio, o autor elenca e responde às críticas a que o seu estudo fora sujeito ao longo da década precedente (a que assiste à primeira vaga de proliferação da crítica pessoana). A leitura dessa bibliografia pessoana teria permitido ao crítico “precisar ou esclarecer a minha própria posição crítica” (233). Nessa resposta veja-se muito em especial a crítica a *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, de João Gaspar Simões.

Na comparação das duas versões das notas destaca-se a diferença de tratamento relativamente a esta obra. No olhar de Prado Coelho, olhar que comporta uma recusa e uma reabilitação da leitura biografista aí desenvolvida, podemos ler as hesitações do crítico perante o fundo a que tenta resistir, ou seja, o dogma da personalidade de que confessou nunca ter duvidado. Nas notas anteriormente publicadas, o afastamento é mais evidente, pois a referência ao autor termina em tom de recusa:

(...) a minha opinião é a de que tudo pretender explicar pela biografia, indo ao ponto de interpretar preconcebidamente os textos para demonstrar uma tese, constitui processo condenável; mas igualmente condenável é a atitude dos que negam qualquer validade à biografia para o melhor entendimento da obra literária. Pondo de parte afirmações dogmáticas e refreando cautelosamente a imaginação, temos de reconhecer, parece-me que a morte do pai e o segundo casamento da mãe quando Pessoa era ainda criança (circunstâncias postas em foco por Gaspar Simões) contribuíram provavelmente para o seu retraimento, a sua segura afectiva, a lucidez implacável com que se observava, desdobrando-se – e não devemos subestimar as evidentes analogias com o caso Baudelaire. Não vamos, contudo, afirmar que a saudade da infância, o desejo de um além-mundo, a inquietação metafísica são necessariamente prerrogativas dos órfãos de pai cuja mãe casou segunda vez... (1963a: 285)

O problema de Gaspar Simões teria sido não ter as cautelas que a crítica textual ensina: a suspensão dos dogmas e o refreamento (ou a reserva cautelosa) da tentação explicativa, tal como Prado Coelho explicara no prefácio. Mas nas notas publicadas no volume, Prado Coelho dá voz a Gaspar Simões, que faz defender-se e o texto prossegue nos seguintes termos:

O próprio Gaspar Simões, a certa altura, disso nos adverte, fazendo notar que as características apontadas se encontram afinal nos grandes poetas, independentemente de circunstâncias particulares: «Aliás, se bem estudarmos a obra dos grandes poetas em cuja poesia há alguma coisa mais que fugitiva emoção carnal – lá encontraremos, em todos eles, esse mesmo sentimento indefinido – essa mesma nostalgia de um paraíso perdido» (vol. II, p. 355).

Contributo indiscutivelmente basilar para o conhecimento do autor de «Tabacaria», será, como se disse, *Vida e Obra de Fernando Pessoa* um livro demasiado «explicativo»? Tentar explicar não me parece motivo para censura. O que penso é que Gaspar Simões, dando sucessiva ou alternadamente várias «explicações» (...), por um lado pecou talvez por demasiado afirmativo, como se cada «explicação» de per si fosse suficiente e incontestável, por outro não chegou a uma visão de conjunto mediante a coordenação e o confronto dos vários factores enunciados (...). Consequência de Gaspar Simões acreditar demasiado nas suas «explicações», terá sido algumas vezes a interpretação preconcebida, um tanto imaginosa, dos documentos biográficos; nada, porém, que permita classificar a sua obra, rica de informação e arguta, de simples «biografia romanceada». (1963b: 213)

Reabilitando agora Gaspar Simões de modo mais evidente, Prado Coelho acaba por sugerir que o problema essencial do autor de *Vida e Obra de Fernando Pessoa* teria sido o não ter conseguido construir um sistema unitário. Ou seja, o que questiona não é a relação entre vida e obra, mas que a primeira não tenha, com as devidas cautelas hermenêuticas, permitido aceder a uma visão da segunda que fosse suficientemente una e congruente. Ou, de outro modo, que da diversidade (das explicações sobre o episódico) não se chegasse à unidade (a uma visão de conjunto)⁸.

Nos termos colocados por Prado Coelho, uma leitura biografista e uma leitura textual não seriam absolutamente incompatíveis, na medida em que também a segunda visa descortinar a identidade profunda do poeta. Contudo, importa sublinhar que a proposta hermenêutica de Prado Coelho protagonizou uma mudança decisiva relativamente à leitura presencista, ao abandonar a chave psicologista que caracterizava esta última, e ao privilegiar um método estilístico. Ao proclamar uma crítica textual da obra pessoana, o crítico anunciava inscrever-se num horizonte formalista, caracterizado pela consideração dos textos como objectos de análise suficientes, ainda que, acolhendo lições da estilística, o ensaio deixasse evidente que as formas literárias eram concebidas como expressão do seu autor (no caso de Pessoa, da sua unidade íntima).

Na terceira edição da obra, em 1969, Prado Coelho reproduz o prefácio da segunda edição, acrescentando, no final uma breve nota intitulada “Agora, na terceira edição”, em que afirma que “[s]eis anos decorridos sobre a redacção das linhas precedentes, não vejo necessidade de lhes acrescentar seja o que for”, apenas se congratulando com o aparecimento de novos estudos pessoanos, que elenca. Contudo, esse prefácio, em tudo o mais absolutamente idêntico à edição anterior, comporta uma alteração relevante: a metodologia crítica é agora denominada imanente, e já não textual, correcção que dá a ver o enfoque crítico numa opção hermenêutica sustentada nos coevos desenvolvimentos da teoria literária.

Num ensaio datado de 10 de Julho de 1970 e só recentemente publicado, Eduardo Lourenço, reconhecendo o lugar central de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* no âmbito dos estudos pessoanos, detecta na leitura de Prado Coelho a imagem de Pessoa de Gaspar Simões:

⁸ Num dos exemplares da primeira edição de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa encontramos a seguinte dedicatória: “A J. Gaspar Simões, renovador da crítica portuguesa e penetrante intérprete de Fernando Pessoa, agradecida homenagem de J. Prado Coelho. 25-1-1951” (cota L.62695V). No exemplar de “Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes” lê-se a seguinte dedicatória: “A João Gaspar Simões, esta pequena homenagem à sua exemplar actividade crítica e às suas qualidades humanas. Jacinto do Prado Coelho. 31 de Maio de 1966” (L.62890V).

“Imprevistamente bate-nos no rosto a sombra daquele psicologismo, ponto de comparação entre o literário e o não-literário de que J. P. Coelho, como pouca gente, conhece a extensão e os malefícios.” (2018:15). Lourenço aqui, contudo, sinaliza a universalidade da tentação a que Prado Coelho teria sucumbido e que não macularia o valor hermenêutico da obra: “Mas seria uma injustiça esquecer por esta dedada de um inimigo que a todos nos espreita, o mérito próprio de uma análise ao nível dos textos, a primeira que nos foi fornecida e até agora sem rival.” (*idem*). A 12 de Agosto de 1971, Eduardo Lourenço, no *Diário de Lisboa*, publicou “Kierkegaard e Pessoa – ou a comunicação indirecta”, datado de “Hamburgo, Montpellier (1954-56)”, em que manifestamente recusava a leitura do autor de *Diversidade e Unidade*: “Para o Prof. Prado Coelho – e na esteira de certas indicações de Gaspar Simões – a heteronímia é fundamentalmente uma *ocultação*, e mesmo um *fingimento*” (1971: 6). E, segundo Lourenço, este pressuposto motivava uma metodologia e uma conclusão psicologistas.

A defesa de Prado Coelho surge nas páginas da *Capital*, a 12 de Setembro⁹. Inscrevendo-se, ironicamente, numa tradição filológica, o crítico recusa qualquer impressionismo biografista: “Simples filólogo – ai de mim – procurei humildemente, uma resposta não em intuições de iluminado, mas na paciente análise e no paciente confronto dos textos.” (1971: 2). É em nome dessa análise que procede a uma distinção entre autor empírico (“o cidadão”) e autor textual (“a personalidade literária”):

Que essa análise não tem, no meu livro, um alcance meramente psicológico – só o não vê quem não quiser ver. Assumi em *Diversidade e Unidade* uma posição anti-psicologista, no sentido em que o psicologismo se integra no biografismo. Daí a sensível distância a que o meu ensaio se encontra do livro (posterior, note-se) de Gaspar Simões. Não, o objecto do meu estudo nunca foi a psicologia de um cidadão, correspondente comercial e escritor, chamado Fernando Pessoa. Foram os textos, foi a personalidade literária (e nessa medida humana) que me propus dilucidar – a personalidade literária que está na obra, que se configura nas palavras da obra.

Prado Coelho aponta para uma “sensível distância” entre a sua crítica imanente e a leitura psicologista de Gaspar Simões: o espaço que as separa é, de facto, crítico, como se torna evidente na explicação parentética que o professor adianta para a personalidade literária, suposto fim hermenêutico a separar Prado Coelho de Gaspar Simões, pois é precisamente o entendimento de

⁹ Curiosamente, tanto *A Capital* como o *Diário de Lisboa* publicavam, por esta altura, inquéritos literários sobre a nova crítica: “Inquérito sobre Crítica Literária” e “A (nova) crítica em questão”, respectivamente.

que esta seja afinal humana que torna sensível a distância entre ambos. Prado Coelho prossegue com a sua defesa, recorrendo à estilística de Spitzer:

Determinando nexos estruturais, e sob a sugestão do método de Spitzer (o que não era mau de todo, em 1949) tentei encontrar um núcleo de temas ou problemas vitais (um denominador comum, diria Spitzer, que preconizava: «tentar colocar-se no próprio centro da criação e recriar o organismo da obra», *Études de Style*, 1970, p.68), um núcleo que fosse a chave do mundo poético de Pessoa.

Contudo, a autoridade citada em 1949 não fora Spitzer, ausente do estudo (aliás a citação apresentada é de 1970...). Prado Coelho havia convocado Billeskov Jansen (de quem tomara o conceito de ‘motivos’) e recuperado a identificação entre estilo e homem, imputando-a a Karl Vossler, para ponderar a inevitabilidade de encontrarmos Pessoa nas suas criações heteronímicas: “Pessoa, a confirmar-se a asserção vossleriana de que cada homem tem o seu estilo, não terá gravado os sinais da sua alma e da sua mente singulares nas linguagens dos heterónimos?” (1949: 77). Karl Vossler, da escola idealista alemã, como outros cultores da estilística genética, tais como Leo Spitzer, y Amado Alonso y Dámaso Alonso, centravam-se preferencialmente no indivíduo. Em *Problemática da História Literária*, de 1961, Prado Coelho havia discutido Dámaso Alonso enquanto representante da estilística (cf. 1961: 11-16). No prefácio a *A Letra e o Leitor*, datado de 1968, discutirá, também, Leo Spitzer (1977: 13). A todos poderia ser imputada a acusação de psicologismo que Eduardo Lourenço dirigiu a Prado Coelho: “Em Karl Vossler, em Leo Spitzer, e dentro de certa medida, também em Dámaso Alonso, a estilística apresenta-se impregnada de psicologismo, aceitando como postulado a existência de um vínculo imediato e unívoco entre um elemento estilístico e a interioridade do seu autor” (Aguar e Silva, 1973: 624; cf, também, Wellek e Warren, 1962: 226).

A invocação de Leo Spitzer era incapaz de sustentar a acusação de Eduardo Lourenço e a polémica entre ambos continuará: Eduardo Lourenço, ainda esse ano, escreve “Poesia e Heteronímia. Resposta (sem metáfora) ao Sr. Prof. Jacinto Prado Coelho”, que virá a ser publicado só em 2009, e publica, dois anos mais tarde, *Pessoa Revisitado*, em que toma o autor de *Diversidade e Unidade* como exemplo de redução crítica literária, e em que denuncia o seu entendimento da crítica como instância a colocar num plano superior à obra (cf. Lourenço, 2003: 25 e segs; sobre a posição crítica de Eduardo Lourenço, ver Sepúlveda, 2017); Prado Coelho

repetirá o essencial da sua defesa nas “Notas à margem de alguns livros”, na edição de 1973, devolvendo a acusação psicologista de que fora alvo: “Eduardo Lourenço continua de certo modo (embora matizando-a e corrigindo-a com extrema subtileza) a interpretação psicanalítica tentada por Gaspar Simões” (Coelho, 1973: 233).

A crítica de Lourenço fundamenta-se na denúncia da fundamentação e tentação psicologizantes da crítica imanente; de algum modo, Prado Coelho foi também crítico de si mesmo, sobretudo na insistência com que dizia resistir ao fundo psicologista que sabia existir na metodologia que adoptara. Em 1961, apresenta este credo metacrítico:

Parece-me que a crítica não exorbita da sua missão quando procura surpreender a génese do poema, o momento em que na alma do poeta, o sentimento se transfigura começando a tomar forma estética. Nem julgo abusivo o desejo de encontrar, como denominador comum dos poemas, a personalidade estética do seu autor (...). O que não me canso de sublinhar é que a finalidade da indagação, sob pena de o crítico se transformar num psicólogo mais ou menos arguto, num historiador das ideias ou num sociólogo, não deve deslocar-se da obra estética, produto da fusão transfiguradora da experiência humana (...) (1961: 265-6)

O crítico deveria, pois, manter-se atento aos limites e à circunscrição dos seus movimentos hermenêuticos. O termo imanente, que Prado Coelho faz aparecer em 1969, conhece uma breve explanação em 1975:

Quando se fazem estudos sistemáticos de obras literárias advoga-se a chamada leitura imanente, a crítica imanente. O centro de todas as atenções é o texto e muitas vezes se se realiza a experiência de estudar um texto pondo completamente de lado tudo quanto se sabe sobre o autor, sobre a história do género em que o texto se insere, etc. Isto não significa impressionismo, porque, se há uma tendência anti-historicista hoje, também o impressionismo está muito desacreditado. A crítica literária tem de valer-se de certos métodos de análise da obra literária. Tem de alimentar-se além disso de conceitos, que são recentes conquistas da Teoria da Literatura. (1975: 16)

A crítica imanente consistiria na leitura que tornava os textos o foco de “todas as atenções”, suspendendo todo o conhecimentos sobre autor ou sobre a tradição literária. Essa crítica imanente, reagindo ao historicismo e ao impressionismo, respondia ao apelo de

cientificidade que então imperava na Teoria da Literatura, disciplina que então celebrava “recentes conquistas”.

Um ano mais tarde, em “Como ensinar literatura”, Prado Coelho faz o mapeamento das tendências dos estudos literários, sendo a primeira delas caracterizada pela “análise da obra literária na sua singularidade irreduzível”, projecto que teria aflorado no formalismo russo e que “Leo Spitzer, Dámaso Alonso e outros expoentes da crítica estilística tentaram levar a cabo” (1976: 54). O termo crítica imanente desaparece. As outras duas – o estudo da literariedade e a consideração da literatura enquanto sistema em correlação com outros sistemas artísticos e sociais – seriam outros terrenos para outras recentes conquistas no campo dos estudos literários.

No prefácio à sexta edição de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, datado de Novembro de 1979, o autor declarava uma irresgatável distância relativamente ao seu livro: “Trinta anos após a primeira edição deste ensaio, já me espicaça o desejo de escrever outro livro, com outro plano mais dúctil e adequado a novos ângulos de visão” (1982:19). Na verdade, Prado Coelho nunca silenciara o seu interesse pela história literária (veja-se, por exemplo, *Problemática da História Literária*, de 1961); e fora acolhendo, quer da estética da recepção e quer da hermenêutica fenomenológica, importantes lições sobre a leitura como instância actualizadora de sentido (veja-se, por exemplo, *A letra e o leitor*, de 1969). Ambos os influxos críticos questionavam a crítica imanente e a sua desejada circunscrição à obra como estrutura autónoma.

Compreende-se, assim, esse desejo de “outro” livro. Outros ângulos de visão tentavam agora o leitor Prado Coelho, movido pela sedução de um novo “ponto de partida” (Ferraz, 1984: 492), mas sempre com o desejo de um ponto de chegada determinado: “Por mim, para além das virtualidades da linguagem literária (...), o que continua a seduzir-me é a fisionomia única das obras de um autor – a individualidade literária, o *quid* «Garrett», o *quid* «Pessoa», inelutável como as impressões digitais.” (1977: 10). E acrescentava: “não creio que alguma vez a crítica se liberte do conceito de «autor» assim entendido”; o crítico Prado Coelho, que se distanciou da crítica imanente, nunca se libertou dele.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor (1973) *Teoria da Literatura*, 3ª edição, Coimbra, Almedina.
- COELHO, Jacinto do Prado (1949) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Edição da Revista Ocidente.

- (1961) *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática.
- (1963a) “Notas à margem de Fernando Pessoa”, Separata da revista *Ocidente*, vol. LXIV: 285-292.
- (1963b) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 2ª edição, refundida e acrescentada, Lisboa, Editorial Verbo.
- (1964) “Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes”, Separata de *Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft*, Erste Reihe, Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte, Band 4: 212-31.
- (1969) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 3ª edição, refundida e acrescentada, Lisboa, Editorial Verbo.
- (1971) “A propósito da heteronímia em Fernando Pessoa”, *A Capital, Suplemento Literário Literatura e Arte*, 15 de Setembro de 1971, 1-2.
- (1973) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 4ª edição, refundida e acrescentada, Lisboa, Editorial Verbo.
- (1975) *O Ensino da Literatura e a Crítica literária*, Figueira da Foz, Cadernos Mar Alto.
- (1977) *A letra e o leitor*, Lisboa, Moraes Editores. [1ª edição: 1969].
- (1982) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 7ª edição, refundida e acrescentada, Lisboa, Editorial Verbo.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (1984) “Uma visão do conceito de literatura na obra de Jacinto do Prado Coelho”, in *Afecto às letras: Homenagem da Literatura Portuguesa a Jacinto do Prado Coelho*, ed. de Mourão-Ferreira, David et al., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 490-498.
- (2008) “Algumas reflexões sobre as orientações teóricas do Professor Jacinto do Prado Coelho”, in *O domínio do instável – a Jacinto do Prado Coelho*, org. de Margarida Braga Neves e Isabel Rocheta, Lisboa, Edições Caixotim, 49-61.
- FOUCAULT, Michel (1992) *O que é um autor?*, tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Editorial Vega. [Edição original “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1969].
- GAGLIADI, Caio (2017) “Marcos da fortuna crítica de Fernando Pessoa: o tempo cultural presencista”, *Estranhar Pessoa*, n.º 4, 12-21.
- LOURENÇO, Eduardo (1971) “Kierkegaard e Pessoa – ou a comunicação indirecta”, *Diário de Lisboa, Suplemento Literário*, 12 de Agosto, 1 e 6-7.
- (1993) “A Fortuna crítica de Fernando Pessoa”, in *Fernando – Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 23-34.
- (2003) *Pessoa Revisitado, Leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Gradiva [1973].
- (2009) “Poesia e Heteronímia. Resposta (sem metáfora) ao Sr. Prof. Jacinto Prado Coelho”, *Revista Colóquio Letras*, n.º171: 376-389. [1971].

- (2018) “A 3.^a Reedição de Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa, de Jacinto do Prado Coelho”, *Estranhar Pessoa*, n.º 5: 10-16, disponível em <http://estranharpessoa.com/revista> [consultado em Março de 2019].
- PATRÍCIO, Rita (2017) “Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, prefaciadores de Pessoa”, *Estranhar Pessoa*, n.º 4, disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-4/> [consultado em Março de 2019].
- SEPÚLVEDA, Pedro (2017) “A redução crítica da heteronímia”. *Estranhar Pessoa*, n.º 4, disponível em <http://estranharpessoa.com/nmero-4/> [consultado em Março de 2019].
- WELLEK, R. e WARREN, A. (1962) *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa, Europa-América. [ed. original: 1948].

Eduardo Lourenço e a revolução órfica

Fernando Cabral Martins

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Eduardo Lourenço publica em 1955 e 1960 os seus primeiros e essenciais artigos sobre a poesia de *Orpheu*, lendo-a na sua oposição, quer à tradição romântica, quer à geração presencista que se lhe segue. Os heróis negativos dessa poesia são Pessoa e Sá-Carneiro, mas a força da escrita de Pessoa é única. Assim, no contraste com Régio e Torga, Pessoa é a transfiguração, ou revolução, por excelência.

Palavras-chave

Pessoa, Sá-Carneiro, *Orpheu*, *presença*, Modernismo

Abstract

In 1955 and 1960, Eduardo Lourenço publishes his first and essential articles on the poetry of *Orpheu*, reading it in its opposition both to the romantic tradition and to the 'presencist' generation that follow. The negative heroes of this poetry are Pessoa and Sá-Carneiro, but the strength of Pessoa's writing is unique. Therefore, in contrast with Régio and Torga, Pessoa is the transfiguration, or revolution, *par excellence*.

Keywords

Pessoa, Sá-Carneiro, *Orpheu*, *presença*, Modernism

1. Contra-revolução presencista

Quando releemos hoje os dois artigos de Eduardo Lourenço sobre Pessoa anteriores a *Pessoa Revisitado*, ambos integrados no volume *Tempo e Poesia*, reencontramos na sua força original aquelas noções críticas de base que depois hão-de ser glosadas inúmeras vezes. Esses artigos são “*Orpheu* ou a Poesia como Realidade”, publicado na *Tetracórnio* em 1955, e “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português”, no *Comércio do Porto*, em 1960.

Eduardo Lourenço intervém na crítica pessoana criando uma leitura poética de raiz filosófica logo a seguir a terem surgido as primeiras leituras marcantes, a de Jacinto do Prado Coelho (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 1949) e a de João Gaspar Simões (*Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, 1950), cada uma delas com perspectivas muito orientadas, e, aliás, incompatíveis: a estilística e a biográfica. Digamos que Lourenço vem participar na própria fundação da leitura crítica de Pessoa, na década que, em 1959, também conta *Um Fernando Pessoa*, de Agostinho da Silva.

Ora, o que faz esse primeiro Eduardo Lourenço é ler Pessoa contra a interpretação da geração anterior, que é a da *presença*, que a grande biografia crítica de Gaspar Simões vem refinar. E, se, por um lado, Lourenço revalida a paixão e o reconhecimento pela geração de *Orpheu* que a *presença* tinha transmitido, aprofunda, por outro, um tipo de análise que destrói o equilíbrio que a *presença* julgava ter alcançado no seu relacionamento com a geração que tinha designado por modernista, e a que a reivindicada etiqueta “Segundo Modernismo” viria mais tarde oferecer uma formulação a contento. Isto é, a imagem da *presença* como, pelo contrário, uma “contra-revolução” parece vir impedir o usufruto do lugar de herdeira que a *presença* considerava ser o seu.

Entre as razões em que se funda a designação futura “Segundo Modernismo”, podemos encontrar várias das características da acção presencista. Desde logo, a sua luta contra o academismo e a superficialidade, nas palavras de Jorge de Sena, sem dúvida (SENA, 1977: 30). Mas também o facto de ser lermos nas páginas da revista *presença* elogios da música de Schönberg, do romance de Marcel Proust ou do cinema de Manoel de Oliveira. O pintor Julio, irmão de Régio e poeta com o nome de Saúl Dias, é outro exemplo de presencista sincronizado com as vanguardas da sua época. Como Mário Eloy ou Alvarez. Ainda se poderia acrescentar a impressionante invenção gráfica da revista, que, de facto, continua a senda da revolução modernista dos modos de edição.

O facto de a poesia de Pessoa ter sido sempre acolhida na *presença*, é, por outro lado, o maior sinal da sua ligação intrínseca ao Modernismo, muito ao contrário de qualquer contra-revolução. Bem como todo o esforço crítico dedicado pelos *presencistas* aos modernistas. Não há, para todos os efeitos, na *presença* enquanto revista de grupo, nenhuma ruptura em relação à geração anterior, antes é continuação e, até, uma amplificação dela.

Mas – se pensarmos agora na poética própria que afirma, não naquela que avalia – há, na realidade, no coração da *presença* uma recusa liminar do que no Modernismo é experimental, pagão, esotérico ou cosmopolita. Assim, a leitura de Eduardo Lourenço traz para primeiro plano tudo o que, por parte da *presença*, constitui recusa do caos vital da experiência urbana e do fragmentário nas representações da arte moderna, em nome da recuperação dos valores da arte pura.

Na verdade, o enigma maior da *presença* – e a sua crucial relevância – consiste no facto de a contra-revolução, no que à poesia diz respeito, coexistir com uma defesa continuada da vanguarda nas artes plásticas – Julio, Mário Eloy, Alvarez. O caso de Manoel de Oliveira é mesmo o mais intrigante de todos, pois a sua obra é, e será em todos os momentos da sua longa carreira, um reiterado gesto de ruptura, de invenção e provocação sintonizado com a Vanguarda, no mais próprio dos sentidos – e, no entanto, sempre mantendo explícita uma fidelidade a José Régio e à sua ideia de arte.

Depois, há uma distinção importante a estabelecer entre Casais Monteiro e Gaspar Simões no quadro da teoria crítica *presencista*. Por exemplo, eis como Adolfo Casais Monteiro define Pessoa: “Um *romancista em poetas*”. Esta é uma descrição que resulta de uma observação crítica da poesia de Pessoa tal como podia ser lida já em 1937, data em que Casais Monteiro a escreve no número 49 da *presença*, levando em consideração apenas a história conhecida das suas publicações: desde os poemas de *Orpheu* até aos textos que saem na própria *presença*. No entanto, quando Gaspar Simões publica em 1950 a sua *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, ele deprecia duramente o processo heteronímico, e escreve que o “drama em gente” é “uma prova de fraqueza”, explicando que “traduz a impotência de concepção e realização de uma obra dramática”. Acrescenta até (com razoável incongruência) que os heterónimos são “uma mistificação”, na medida em que resultam de uma recusa da construção de verdadeiras personagens, e, portanto, de uma recusa da literatura, acabando por depositar “uma maior confiança na vida que na literatura” (SIMÕES, 1973: 273).

Em resumo, Casais Monteiro e Gaspar Simões encarnam dois modos opostos da leitura *presencista* de Pessoa. O primeiro é capaz de aceitar a nebulosa proposta pessoana de um “eu”

múltiplo, que o segundo (em sintonia com Régio) desvaloriza em nome de uma literatura “sincera”. Entre os dois, a oscilação consiste em se tomar, ou não, a sério e em todos os sentidos a existência poética dos heterónimos.

2. Revolução órfica

Como já referido, Eduardo Lourenço publica em 1955 “*Orpheu* ou a Poesia como Realidade”, artigo que amplia em 1975 no seu “Pessoa ou a Realidade como Ficção” e que em 1985 reelabora em “Pessoa ou le Moi comme Fiction”. São reescritas sucessivas de um mesmo ponto, que constituirá talvez o fulcro da sua leitura. E que relaciona, embora sem o explicitar completamente, a poesia de Pessoa com a catástrofe da representação que a Vanguarda constitui.

É no primeiro deles, o de 1955, que se encontra a ideia-raiz: a afirmação de que a poesia do Modernismo substitui “a referência à Realidade enquanto *representação* pela linguagem mesma”, conferindo “à linguagem uma realidade absoluta” (LOURENÇO, 1974: 66). Esta metamorfose da linguagem tem a ver com um tipo novo de sujeito: “O poeta antigo [...] cautelosa e humildemente não se envergonhava de avançar no seu inferno pela mão de um Virgílio, mesmo se era um Dante. O poeta moderno recusa todos os guias” (61). Ora, esta ideia reencontra-se no segundo destes artigos, de 1975, com a seguinte formulação: “A matriz cultural [de Pessoa] é a daqueles poetas que de Píndaro a Shakespeare souberam dar voz ao sentimento imemorial da *vida como sonho*. Mas Pessoa acrescenta-lhe uma nova dimensão: *já não há sonhador*” (LOURENÇO, 1983: 166). Quer dizer: ao tipo de sujeito isolado e anónimo que é próprio da modernidade vem-se acrescentar a desrealização do indivíduo. Como Lourenço escreve no terceiro dos artigos citados, “Pessoa ou le Moi comme Fiction” (e traduzo): “Tal como é, ficção e realidade inextrincavelmente misturadas, Pessoa não pertence à ordem do mundo”, o seu é um “pensamento da irrealidade do mundo, *uma pluralidade de ordens incompatíveis*” (LOURENÇO, 1986: 42). Pelo que, no seu conjunto, estes três artigos teorizam a estranheza do desdobramento e da multiplicidade em Pessoa, no quadro das novas condições da identidade moderna.

Outro aspecto marcante do artigo pioneiro “*Orpheu* ou a Poesia como Realidade” é o facto de encontrar os exemplos mais significativos dessa nova situação artística e antropológica

naquelas que são, ao olhos de Eduardo Lourenço, as duas figuras maiores de *Orpheu*, Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro. Essa dupla escolha ilustra, aliás, um estádio da crítica pessoana permanentemente fascinada com a questão dos heterónimos, que ocupa o espaço crítico a um ponto tal que deixa de ser possível distinguir Sá-Carneiro, por exemplo, do sistema de poetas criado por Pessoa, o qual ainda magnetiza irresistivelmente outros nomes à sua volta, como António Botto ou Mário Saa, Coelho Pacheco ou Almada Negreiros.

No entanto, há uma outra razão para esse privilegiar de Sá-Carneiro e Álvaro de Campos no primeiro Eduardo Lourenço. Esta razão tornar-se-á mais clara no artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português”. Publicado em 1960 num suplemento do *Comércio do Porto* em versão censurada, é reproduzido sem cortes no ano seguinte na *Revista do Livro* do Rio de Janeiro, e só em 1974 aparece integralmente, em Portugal, no volume *Tempo e Poesia* – desta vez com um ponto de interrogação acrescentado ao título. É que Álvaro de Campos e Sá-Carneiro são a consciência da linha que liga o Modernismo à Vanguarda. Tal ligação é por Eduardo Lourenço estabelecida, de modo explícito, por via da sua descrição dos nexos entre a “aventura ontológica negativa” (LOURENÇO, 1974: 169) que esses poetas levam a cabo e aquilo a que chama o “caos da modernidade, imagem multicolor e dura da Queda” (166).

Também afirma, no mesmo artigo, que a “alma *moderna* [...] pela primeira vez, de maneira sumptuosa, toma consistência e figura” na “Ode Marítima” (173). Afirmção que se deve ler em consonância com aquela outra que diz que, “Mesmo sob a falsamente frenética imaginação de Álvaro de Campos, Pessoa é a antítese perfeita de Whitman. Que dizer dos outros Pessoa em que a música exterior recobre como uma luva a *anulação épica da Realidade* que o simples nome de Whitman contraria?” (174). Esta ideia de Pessoa como um anti-Whitman torna-se ainda mais eficaz (e perturbante) quando Lourenço estudar, em *Pessoa Revisitado*, o caso de Alberto Caeiro como uma criação directamente inspirada pela leitura de Whitman, o que o torna *ipso facto* no mais complexo texto da obra pessoana.

Há, ainda, esse elemento de interpretação que se liga, sem o saber, ao modo típico de pensar a Vanguarda de um Almada Negreiros, e que é a configuração da Vanguarda como um “re-gresso”, um “restabelecimento numa ordem que a antiga ordem escondia” (175), o que, de algum modo, recobre o vasto tema do primitivismo na (ou da) Vanguarda.

Outra passagem que deve ser tida em conta, no campo da adequação do termo Modernismo ao caso de *Orpheu*, é aquela em que é reivindicado para o mundo de *Orpheu* o nome de *moderno*, porque “não só há um acordo íntimo entre a convulsão espaço-temporal operada por

Orpheu e a perturbação operada pela técnica moderna e o viver *moderno*, como a imagística sobre a qual opera a fantasia de Sá-Carneiro, Pessoa, Almada é de uma quotidianidade, de uma banalidade, de uma actualidade que a poesia anterior, mesmo a de Cesário, o Mestre, não conhecera” (192). Neste ponto, é de uma referência directa à experiência modernista das cidades que se faz o Modernismo, e que lembra poemas seminais de Apollinaire – colaborador do *Portugal Futurista* e um modernista vanguardista em tudo próximo dos modos de ser do grupo de *Orpheu* – como “Lundi Rue Christine” ou “Zone”. Assim, fica resolvida a questão terminológica (a dos “primeiro” e “segundo” modernismos) de um modo que parece definitivo na sua pertinência, tal como é desenhado por Eduardo Lourenço: apenas *Orpheu* merece o nome de Modernismo, nome que se tornou de tal modo inconfundível na sua referência que sabemos com exactidão a que se refere quando lemos, por exemplo, o próprio título do artigo de Eduardo Lourenço. O Modernismo exhibe o selo da Vanguarda, ao contrário da sua “Contra-Revolução”, a *presença*.

Pode retomar-se agora, noutro contexto, o momento em que a fissura interna da *presença* se manifesta, em toda a sua extensão, no conflito Gaspar Simões / Casais Monteiro.

Na republicação integral do artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português”, no livro *Tempo e Poesia* de 1974, Eduardo Lourenço coloca, em nota final, uma larga notícia do escândalo por ele provocado entre os *presencistas*, liderados por João Gaspar Simões, que não conseguiam aceitar aquilo que consideravam ser um desrespeito e uma despromoção da *presença*. No entanto, nessa mesma nota de *Tempo e Poesia*, aparece transcrito um depoimento de Casais Monteiro, enviado do Brasil em 1960, em que, logo no primeiro parágrafo (LOURENÇO, 1974: 280), se lê, inesperadamente, que ele considera “magnífico” o ensaio de Eduardo Lourenço. E, ao longo de uma dúzia de páginas, vão-se lendo observações de Casais Monteiro que corroboram sem ambiguidade uma leitura da *presença* como contra-revolução do Modernismo, de um modo que é assumido como tendo a sua raiz no próprio ponto de vista da *presença*. Primeiro, e principalmente, porque Casais reivindica uma *presença* plural, recusando o mito da estética única da revista, sublinhando a noção de que as afirmações de Eduardo Lourenço se aplicam sobretudo a José Régio e Torga, os poetas fortes do movimento, e acrescentando que existe mais *presença* para além dessas figuras centrais. Depois, formulando uma versão que ainda hoje parece adequada da função e da eficácia histórica da *presença* – ou, pelo menos, daquela *presença* que é a sua: “Ela não proclamava o valor dos seus próprios elementos, mas sim a superioridade dos obscuros poetas do ‘Orpheu’” (288).

O facto de a justeza do artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português” ser evidente para Casais Monteiro sublinha a sua pertinência. Melhor se entende, então, a afirmação de Eduardo Lourenço de que a diferença entre o *Orpheu* e a *presença* é a mesma que existe entre a explosão de uma bomba e o discurso de um anarquista (176). É que a explosão de uma bomba apenas ganha sentido se for associada ao discurso anarquista que a acompanha. E esta é, precisamente, a intuição de Casais Monteiro.

Neste artigo, repete-se o tema forte da coincidência entre o poema e o mundo que já lêramos no artigo de 1955: “É o poema mesmo que cria a realidade que nós tocamos depois de o ter lido” (167). Ora, é neste ponto exacto que opera a “contra-revolução” da *presença* de Régio e de Torga, dado que se trata de pressupor no poema uma personalidade que nele se exprime, a do poeta, uma presença sensível que se oferece à interlocução e à revelação.

Fernando Pessoa, segundo Régio, é um poeta que faz exercícios em verso de tipo filosófico ou metafísico, e que, portanto, nem sequer é poeta, dado que a poesia releva (e só pode relevar) do inconsciente, e não da consciência, da sinceridade e não do fingimento. Por outro lado, a militante desconstrução pessoana da identidade individual do poeta não podia deixar de desagradar a um Régio que, de um modo tornado visível pela escolha mesma do seu pseudónimo, afirma a soberania “régia” do eu sobre si mesmo – num sentido oposto ao da “abdicação” de Pessoa, afirmada num capital soneto com esse título logo em 1913.

3. Regresso à ordem

Voltando a Casais Monteiro e ao seu depoimento transcrito por Lourenço em 1974, nele se associa a *presença* ao regresso à ordem. Esse “*rappel à l'ordre*” – na expressão famosa de Jean Cocteau – atravessa a Europa, em meados dos anos 20, num movimento generalizado de reacção às vanguardas. É muito curioso o modo dessa associação em Casais Monteiro. Eis o que diz do artigo de Eduardo Lourenço: “Não me repugna a distinção essencial que ele faz entre o *Orpheu* e a *presença*, claramente definida no título. Mas pergunto-me se era possível continuar a revolução se não houvesse essa contra-revolução. Quer dizer, é através desta, graças a esta, talvez, que continua o que de outro modo seria apenas epigonismo, prolongamento desvitalizado”

(LOURENÇO, 1974: 281). O que significa, mais ou menos, isto: que a única maneira de respeitar *Orpheu* é ser contra *Orpheu*. Ou, ainda, que a única arte possível depois de uma arte revolucionária é uma arte contra-revolucionária. Ou seja, segundo esta fulgurante formulação de Casais Monteiro, o “rappel à l’ordre” surge como o momento crítico necessário da “pós-revolução”.

Casais Monteiro, aliás, já na própria *presença* n.º 21, em 1929, num artigo sobre Sá-Carneiro, dissera a esse respeito: “nós, hoje, não procuramos – ou não procuramos apenas – a unidade, não fugimos à desordem – nem tão pouco à ordem: somos. A nossa razão de ser é a nossa própria vida, e a poesia alguma coisa que pode estar na mínima coisa: o que importa é o olhar, não o que é olhado.” O que resulta numa definição de ordem no sentido estrito do termo: a ordenação do mundo imposta pelo eu consciente de si.

De notar também, acerca deste jogo de relações, a concordância expressa por Jorge de Sena em *Régio, Casais, a “Presença” e Outros Afins*, num texto prefacial escrito em 1977: “eu próprio fui atacado e incompreendido, quando afirmei que um José Régio poderia ter existido sem que o *Orpheu* existisse, ao qual era, em cronologia estética, anterior. Creio que explicar isto é explicar bastante da *presença* e do papel que ela desempenhou. Se o *Orpheu* foi uma ‘revolução’, a *presença* só pode ser chamada uma ‘contra-revolução’, na medida em que, como sucede a todas as revoluções, tentou organizar a ‘revolução’ e explicá-la criticamente” (SENA, 1977: 30).

Pelo que o provocatório ensaio de Eduardo Lourenço que tanta celeuma provocou é, afinal, se observarmos o seu contexto, quase um lugar-comum.

Só que, em especial nos casos de Régio e Torga, o regresso à ordem se acompanha de um gesto defensivo, que recupera princípios tão psicologistas como a sinceridade e a espontaneidade. Pelo que não é só a poesia de Régio e a de Torga que é, digamos, anterior à poesia de Pessoa e Sá-Carneiro – mas o seu tipo de crítica também. O caso do artigo de Eduardo Lourenço, e a afirmação de “contra-revolução” do seu título, servem sobretudo para revelar de que modo todo o *Orpheu*, e Pessoa em particular, funcionam como uma ruína prévia da crítica presenciada. E isto é assim, mesmo quando se torna evidente que Casais Monteiro, em última análise, continua a poética do Modernismo, e que o próprio Gaspar Simões – por exemplo, o de *O Mistério da Poesia*, de 1931 – se revela de uma inventiva e profundidade crítica que surpreendem tanto mais quanto se conhece o modo como veio a estagnar. Ou seja, as contradições da *presença* prolongam-se pela sua própria composição de grupo, que é resistente ao moderno e ao mesmo tempo moderna, avessa a aceitar a fúria vanguardista e rápida a reconhecer a importância das suas realizações.

José Régio, na verdade, é o mais coerente dos presencistas. Logo em 1925, escreve um artigo em que classifica o “movimento de Arte Modernista” como “uma impertinência, uma incoerência, uma rebeldia, um exagero, uma atitude desconjuntada”, mas que tem, aos seus olhos, a finalidade essencial de afirmar a liberdade de ser, a “liberdade de cada Artista criar a sua própria arte”. E, no final desse artigo, Régio anuncia: “Eis [...] o que eu queria dizer sobre o quase nada que o movimento modernista realizou. Sobre o que realizará, falar-se-á a seu tempo” (MARNOTO, 2009: 88). Por consequência, o Modernismo é, para Régio, um modo de arte que apenas se realizará no futuro – isto é, dois anos depois, em 1927, com a revista *presença*. Esse será um outro modernismo, o verdadeiro, aquele que já não se confundirá com os excessos vanguardistas. E que há-de retomar o fio harmónico da busca da poesia pura do simbolismo oitocentista. O que significa que recupera a tradição esteticista – forcluindo o Modernismo, que fica reservado para um museu de excentricidades.

Em conclusão, a leitura de José Régio de Pessoa e do Modernismo, com maior ou menor nitidez estratégica, está orientada para “superar” o momento de *Orpheu*, como se *Orpheu* não tivesse existido senão para se “tornar” a *presença*, e como se a sua “rebeldia” fosse apenas a doença infantil de uma futura afirmação presencista.

Referências

- LOURENÇO, Eduardo (1973), *Pessoa Revisitado*, Porto, Inova.
——— (1974), *Tempo e Poesia*, Porto, Inova.
——— (1983), *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Sá da Costa.
——— (1986), *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, IN-CM.
MARNOTO, Rita (2009), *Francisco Levisa, Negreiros – Dantas*, Coimbra, Fenda.
SENA, Jorge de (1977), *Régio, Casais, a “presença” e Outros Afins*, Porto, Brasília.
SIMÕES, João Gaspar (1973), *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 3.^a ed., Lisboa, Bertrand.

José Augusto Seabra: no coração do texto

Manuela Parreira da Silva

Universidade Nova de Lisboa

Resumo

Este estudo analisa algumas das principais noções que marcam o trabalho crítico de José Augusto Seabra sobre a obra pessoana, tal como apresentadas em *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1974) e *O Coração do Texto – novos ensaios pessoanos* (1996). A leitura pretende assinalar a importância e originalidade destes contributos, destacando a atenção do crítico aos materiais do espólio do poeta que foram sendo publicados, o “corte epistemológico” proposto através da sua noção de intertexto pessoano, que considera uma “multiplicidade de formas”, e o reconhecimento da presença de uma dimensão esotérica fundacional na obra.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Crítica, Poetodrama, José Augusto Seabra, Roland Barthes

Abstract

This study analyses some of the main notions included in the critical work of José Augusto Seabra on Fernando Pessoa, as presented in *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1974) and *O Coração do Texto – novos ensaios pessoanos* (1996). This reading attempts to point out the importance and originality of these contributions, by emphasizing the critic’s attention to new materials from the poet’s literary estate published at that time, the “epistemological break” proposed by Seabra’s notion of a Pessoaan intertext, which considers a “multiplicity of forms”, and the acknowledgement of the presence of a founding esoteric dimension in the literary work.

Keywords

Fernando Pessoa, Criticism, ‘Poetodrama’, José Augusto Seabra, Roland Barthes

A minha comunicação teve, por assim dizer, um começo inconsciente em Setembro de 1994, durante o Colóquio “Lusofonia/Lusografia”, realizado na Universidade de Rennes. José Augusto Seabra apresentou aí o seu texto, “Des utopies linguistiques aux écritures hétéronymiques de Pessoa”, dedicado à memória de Roland Barthes. O que para mim, na altura, foi particularmente marcante, foi constatar que o autor tomava como fonte do seu trabalho os textos dados a conhecer na obra colectiva *Pessoa Inédito*, publicada apenas alguns meses antes; ou como citava, por exemplo, a excelente apresentação desses textos, feita, no mesmo livro, por Luísa Medeiros (e intitulada “Onde se vê que o Quinto Império é o da língua portuguesa”). Tendo estado eu própria tão ligada à publicação de *Pessoa Inédito*, senti como, na verdade, valera a pena o esforço de revelar os inéditos de Pessoa, se um exegeta exigente e rigoroso como José Augusto Seabra deles se servia para sua reflexão. E isto – é bom lembrar – quando alguns brilhantes críticos pessoanos se manifestavam publicamente contra a edição de inéditos, dizendo que lhes chegavam perfeitamente as velhas edições da Ática.

Esta atenção dada ao “recente” Pessoa ficou expressa, aliás, no volume *O Coração do Texto – novos ensaios pessoanos* (1996), que incluía a comunicação de Rennes – na qual Seabra discorre sobre a “obsessão” de Fernando Pessoa “pela utopia de uma língua universal e por uma poliglossia babélica: à qual se entregou, aliás, enquanto poeta heteronímico” (Seabra, 1996: 175) – mas também, por exemplo, o ensaio intitulado “O poeta-cidadão e o ditador-contabilista”, em que revisita a relação de Pessoa com a figura do “tiraninho” Salazar, à luz das revelações feitas igualmente em *Pessoa Inédito*.

No prefácio ao livro, Maria Aliete Galhoz sublinha, justamente, que há um “continuum” entre os ensaios anteriores de Seabra e os mais recentes, “quer no percurso teórico, quer na exegese, quer na sondagem de sentidos dilatadores”. “Eles carregam”, diz a prefaciadora, “uma atenção muito vivaz a novas «modulações» significantes” (*ibid.*: XVI). O ensaísmo de José Augusto Seabra surge, assim, aos seus olhos, como afirmação de um “labor oficial” assente numa disciplina, “persistente mas aberta, notando-se para cada estudo, de estudo para estudo, um «work in progress» que os imobiliza, portanto” (*ibid.*).

Dito de outra forma, José Augusto faz dialogar os novos ensaios (que a progressiva publicação de textos inéditos pessoanos vai tornando possível e premente) com os mais antigos, também estes ancorados numa leitura atenta, cerrada e inovadora da obra mais conhecida.

Parafraseando Catherine Clément e Bernard Pingaud, a propósito de Roland Barthes (de quem Seabra foi, como se sabe, um “fiel” discípulo), diria que o que José Augusto Seabra é (foi),

acima de tudo, é (foi) um leitor: “Leitor, pois, porque descodifica e transforma, porque lê para os outros e diante deles, mas talvez sobretudo porque sabe ler por sua própria conta (...) e dar-se prazer a dar prazer” (Barthes, 1979: 8).

José Augusto Seabra põe em prática, deste modo, na sua escrita ensaística, o conceito bakhtiniano segundo o qual todo o texto (mesmo o não literário) é um “cruzamento de superfícies *textuais*, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário (...), do contexto cultural actual ou anterior” (nas palavras de Julia Kristeva, citada por José Augusto Seabra no primeiro ensaio de *O Coração do Texto*, 1996: 10).

É partindo da sua própria experiência de escrita-leitura que o ensaísta aborda a obra pessoana. Fazendo, como afirma na Apostila à edição portuguesa do seu *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, “um corte epistemológico com todas as precedentes perspectivas de interpretação” (Seabra, 1988: 15), o que propõe é “uma análise estrutural, embora não «delimitadamente estruturalista»”, que faça sobressair a dramaticidade que reside, no seu entender, “no diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras) dos heterónimos (...), acompanhado de um diálogo entre linguagens críticas” (*ibid.*: 31).

Chama, assim, a atenção, primeiro, para a premência de não se reduzirem as diferenças entre os heterónimos às concepções do mundo e da vida que neles estão implícitas ou explícitas; segundo, para a necessidade de não se aceitar a fórmula “drama em gente” enquanto drama da personalidade psicológica ou simples “desdobramento” da personalidade, mas, sim, “enquanto expressão dramática da própria poesia” (*ibid.*: 30).

Põe, pois, em evidência a estrutura dialógica da heteronímia, tomando distância de Jacinto do Prado Coelho que, em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (livro pioneiro no campo dos estudos pessoanos, de 1949), explana a tese de que, sob a pluralidade de significantes, existe uma unidade. Em alternativa, José Augusto Seabra acentua a existência de um intertexto pessoano, e usa como instrumentos de análise os conceitos de intertextualidade e intratextualidade, os quais a obra de Fernando Pessoa torna, de certa forma, indistintos. Para Seabra, “sendo a textualidade pessoana, nas suas múltiplas expressões – da poesia à prosa – constituída por uma heterogeneidade (...) de discursos, cujos sujeitos são hipostasiados em heterónimos, semi-heterónimos, ou ortónimos, numa gradação de diferentes formas de se «outrar»”, “estamos perante uma encenação dramática por excelência, em que as réplicas dialógicas se reenviam, num processo de escrita/leitura feito de citações recíprocas, numa cadeia circulante” (“O coração do texto (da intertextualidade à intratextualidade)”, Seabra, 1996: 12-13).

Não se trata, por conseguinte, de unidade na diversidade, mas de circulação de discursos e de sujeitos. E aqui é a lição do próprio Pessoa que importa reter, quando, na sua “arte poética”, que é “Autopsicografia”, nos fala desse “comboio de corda”, que é o coração, girando sempre, em círculo, “a entreter a razão”.

Seabra retomará em “O trágico pessoano” (in *O Coração do Texto*), a tese que radica na “transferência ou transposição, por Pessoa, da dramaticidade enquanto género para a dramaticidade dos discursos heterónimos, no poetodrama pessoano” (*ibid.*: 33). Já que, como afirma também, no seu primeiro livro, “não é em verdade o «poeta dramático» que fala através dos poetas líricos, mas sim os poetas líricos que falam o «poeta dramático», que Pessoa não é, ou melhor, que falam o poeta lírico que Pessoa dramaticamente é” (1988: 33).

Tomando igualmente distância em relação a outro crítico pessoano, Georg Lind (fá-lo, de resto, por diversas vezes), Seabra é também inovador na consideração de que a génese da criação em Pessoa não pode ser considerada de índole “programática”, como pretende aquele exegeta (*ibid.*: 42-43), pois que os heterónimos não nascem verdadeiramente senão com os poemas de que são autores (como, aliás, o próprio Fernando Pessoa ensina).

Neste caso, “o poetodrama decorre do poemodrama – e não o contrário. Os poetas existem em função dos poemas e não os poemas em função dos poetas”, como diz (*ibid.*: 52) – daí, a oscilação na atribuição da *autoria* de tantos textos.

O pendor pedagógico de José Augusto Seabra leva-o a explicitar o sentido dos neologismos “poemodrama” e “poetodrama”. “O poemodrama seria, literalmente, essa operação alquímica pela qual a «personalidade» de Pessoa se transmuda num «drama em gente», a sua poesia numa pluralidade de linguagens poéticas, enfim, o poeta numa multiplicidade de poetas: num poetodrama”, escreve em *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1988: 233-234). Ainda numa outra passagem do seu estudo, considera que o cerne do drama e da obra pessoana reside na “desintegração da linguagem numa pluralidade de linguagens (o poemodrama), do sujeito numa pluralidade de sujeitos (o poetodrama)” (*ibid.*: 71).

Estes neologismos, além da sua operacionalidade hermenêutica, correspondem à necessidade de criação terminológica que sempre surge quando o crítico se debate com uma inovadora apreensão do objecto ou quando, como no caso de Fernando Pessoa, verdadeiro *logoteta*, se está perante a fundação de uma nova linguagem ou língua poética.

José Augusto Seabra fá-lo porventura à maneira do mestre Roland Barthes, de quem Louis-Jean Calvet salienta a “logofilia e o logotetismo” (Barthes, 1979), a propósito precisamente da sua

capacidade de fundação de uma linguagem ou língua nova para expressar o novo¹⁰. Mas fá-lo também na medida em que a obra de Pessoa lho exige, pois, no seu entender, as linguagens heteronímicas devem ser consideradas “líguas, sim, mas [líguas] a vir, ou, como escrevia Bernardo Soares, “antes da norma e do sistema” (ensaio “A língua de Babel”, 1996: 41).

Um outro aspecto que não podemos deixar de considerar é o facto de José Augusto Seabra ter sido um dos primeiros a reparar que a “diversidade dialógica dos discursos que se cruzam no heterotexto pessoano” tem uma dimensão esotérica, “que se inscreve no rosicrucianismo e no cristianismo gnóstico do Poeta” (*ibid.*: 43).

Esta observação, que tendeu e tende a passar despercebida a muitos exegetas pessoanos, quer por ignorância dos temas quer por preconceito, foi sendo reiterada ao longo dos anos, nas muitas intervenções críticas de José Augusto Seabra. É ele, sem dúvida, o comentador académico que, de forma mais profunda e consistente, salienta a inescapável presença do ocultismo “como o próprio fundamento da heteronímia” (1988: 55) e verifica que o esoterismo “está sempre subjacente (e é transcendente) à experiência poética de Pessoa” (*ibid.*: 209).

É neste pressuposto que Seabra lê, de forma original, *Mensagem* (obra da qual organizou uma edição crítica em 1993), pondo em evidência a sua *arquitextura* (conceito de Gérard Genette), que se manifestaria na “sobreposição na mesma obra de uma diversidade de géneros, ou melhor, de «arquigéneros»”, que são, afinal, como diz, os que “atravessam toda a tradição ocidental até à modernidade: epopeia, lirismo e drama” (Pessoa, 1996: 238).

Mais à frente, sublinha também que “tanto de um ponto de vista genético como estrutural, a poética pangenérica de *Mensagem* só arquitextualmente se deixa apreender” (*ibid.*: 240).

Esta “arquitextura pangenérica” é marcada, segundo Seabra, por um “simbolismo hermético”, pois que “o poemodrama e o poetodrama pessoanos relevam (...) de uma dramaturgia simbólica” que, sendo particularmente detectável em *Mensagem* e nos poemas explicitamente esotéricos, “articula toda a produção orto-heterónima, em poesia e prosa” (ensaio “A universalidade dos símbolos”, 1996: 86).

É esta chave que permite também a José Augusto Seabra, dando provas de uma acuidade crítica assinalável, ler de forma igualmente original o texto de *Interregno* (lido, no geral, em termos de uma suspeita adesão de Pessoa ao emergente salazarismo). Ora, tanto quanto me é dado saber, nunca fora feita daquele opúsculo de Fernando Pessoa (escrito em 1928 e em nome de um enigmático Núcleo de Acção Nacional) uma leitura convergente com a que é feita de *Mensagem*.

¹⁰ Diria o próprio Barthes que “Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los” (Barthes, 1980: 16).

Neste sentido, é posta em destaque a estrutura esotérica de *Interregno*, que só uma análise da “simbologia iniciática e profética”, não ao alcance de muitos, permitiria detectar. Seabra vê em *Interregno* – opúsculo que foi deixado em suspenso pelo próprio autor e por ele referenciado como não sendo mais do que a introdução e a primeira parte de um “livro”, onde “tudo se liga, até numericamente” – um “halo de mistério”, “com uma série de *não-ditos* a que o autor faz sibilamente alusão” (1996: 54). Nesta medida, o “Estado de Interregno” apresenta-se como um “Estado” intermédio – nem República nem Monarquia – um “Estado” de vazio, ou de nevoeiro (?), no qual se pode inserir o apelo da “Hora” profética (*ibid.*: 53). Enfim, um “Estado” de *Interregno* que Seabra aproxima, por contraponto, e inesperadamente talvez, do estado fictício pensado ou criado pelo “desassossego” de Bernardo Soares.

No processo hermenêutico de Seabra está subjacente, como se vê, uma permanente tensão entre *poiesis*, *poiética* e *polis*, tensão essa que Maria Aliete Galhoz, no prefácio atrás citado, sublinhara já como sendo o fio condutor do ensaísmo seabrino. A mesma tensão, no fim de contas, que subjaz a toda a obra pessoana.

Em suma, a exegese da obra de Fernando Pessoa, na óptica de José Augusto Seabra, não me parece, de modo algum, datada ou sequer dispensável. Pelo contrário, tê-la presente pode (continuar a) iluminar o nosso caminho. Ultrapassando uma perspectiva “delimitadamente estruturalista”, e suficientemente divergente dos modismos da época, ela logra não apenas pôr a nu o “esqueleto” dessa obra, mas, sobretudo, tocar-lhe o “coração”.

Face ao intertexto pessoano, imprescindível se tornava, sem sombra de dúvida, como afirma José Augusto Seabra, “partir, metodologicamente de um paradigma sistemático (de uma matriz)” que “permitisse reter, como numa rede, a multiplicidade de formas em que a poesia de Pessoa se realiza” (1988: 243). Por outro lado, o leitor por excelência, que José Augusto Seabra foi e é, faz questão de nos lembrar (recorrendo de novo à figura tutelar de Roland Barthes) que “desse texto absolutamente plural podem os sistemas de sentido apoderar-se, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem” (*ibid.*: 242).

Referências

- BARTHES, Roland (1979) *Discurso-escrita/texto*, revisão da tradução e introdução de José Augusto Seabra, Braga, Livraria Pax.
- (1980), *S/Z*, tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70.

- PESSOA, Fernando (1996), *Mensagem / Poemas esotéricos*, edição crítica de José Augusto Seabra (coord.), 2ª edição, Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, Altea XX [1ª ed. 1993].
- SEABRA, José Augusto (1988), *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1ª ed., 1974].
- (1996), *O Coração do Texto – novos ensaios pessoanos*, Lisboa, Edições Cosmos.

Pessoa e a pulsão de morte: Decadência, heteronímia e modernismo

Fernando Beleza

Universidade de Newcastle

Resumo

A sensibilidade da decadência na obra de Fernando Pessoa tem sido objeto de análise por parte de várias gerações de críticos. Este artigo começa por rever algumas das críticas produzidas, destacando o livro de Haqira Osakabe, *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Partindo de um comentário ao trabalho de Osakabe e enquadrando o projeto heteronímico no contexto do que Vincent Sherry recentemente definiu como a reinvenção modernista da decadência, este artigo propõe uma continuidade entre aspetos relevantes da dimensão performativa do drama-em-gente pessoano e o pensamento e resposta de Freud à sensibilidade da decadência na sua teorização sobre a pulsão de morte em *Além do princípio do prazer* (1920).

Palavras-chave

Decadência; psicanálise; pulsão de morte; heteronímia; modernismo

Abstract

Different generations of critics have examined the feeling of decadence in Fernando Pessoa's work. This article begins with a discussion of existing scholarship on the topic, with special relevance given to Haqira Osakabe's book: *Fernando Pessoa: resposta à decadência* [*Fernando Pessoa: Response to Decadence*]. It offers a reconsideration of Osakabe's contribution and reframes Pessoa's heteronymic project in the context of what Vincent Sherry has recently described as the modernist reinvention of decadence. More precisely, this article aligns relevant aspects of the performative dimension of Pessoa's 'drama-in-people' with Freud's thinking and response to the sensibility of decadence in his theorization on the death drive in *Beyond the Pleasure Principle* (1920).

Keywords

Decadence, psychoanalysis, death drive, heteronymy, modernism

Nada me tem preocupado mais profundamente do que o problema da decadência.

— Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*.¹¹

I. As palavras de Nietzsche, retiradas de *Nietzsche contra Wagner*, que servem de epígrafe a este artigo, podiam ser de António Mora. Uma certa ideia finissecular de declínio da cultura e das artes, indissociável de uma preocupação pela suposta degeneração individual, social e das nações, recorrentes no pensamento de Nietzsche — desde os seus primeiros textos, em particular *A origem da tragédia*, até ao final da sua vida, passando, claro, pelo seu ataque à arte decadente de Wagner — ocupam um lugar central também na produção do teorizador do neopaganismo de Fernando Pessoa. A posição de Nietzsche ao longo da sua obra em relação a este problema é ambivalente, oscilando entre a aceitação da decadência (como elemento inevitável da cultura) e o antagonismo face a ela. Acaba, deste modo, por faltar um posicionamento claro sobre o tema, na obra de Nietzsche, como Charles Bernheimer aponta no seu estudo decisivo sobre a decadência: *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the fin de Siècle Europe*.¹² Em *Nietzsche contra Wagner* encontramos precisamente o antagonismo nietzschiano face à decadência, que leva o autor a assegurar que resiste à decadência através do que descreve como uma “disciplina especial”. Esta expressão é bastante sugestiva quando reorientamos a atenção para a relação, não apenas de Mora, mas (de modo mais abrangente) de Pessoa, com o que Nietzsche chamou de problema da decadência e para a forma crucial em que aquele, por um lado, faz eco das palavras do filósofo alemão, numa carta de 1932 a José Osório de Oliveira, e, por outro, acrescenta o seu nome à longa lista de intelectuais e artistas da viragem do século para quem o problema da decadência foi uma preocupação central. Esta questão, embora já abordada em diferentes graus de profundidade por diferentes tradições críticas, é, como pretendo mostrar, especialmente relevante no caso de Pessoa e merece uma atenção crítica renovada. É esse precisamente o objetivo deste artigo.

Na referida carta a José Osório de Oliveira, Pessoa divide os seus anos de formação em três fases. A primeira fase inclui a infância e a adolescência que passou na África do Sul vitoriana. Pessoa atribui a Dickens o lugar de influência central durante este período. Milton e Shakespeare terão moldado o segundo período. Quanto ao terceiro período, Pessoa escreve: “No que posso chamar a minha Terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos

¹¹ Todas as traduções são minhas.

¹² Para mais sobre este assunto, ver o capítulo dedicado a Nietzsche no livro de Charles Bernheimer.

gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura de *Degénérescence*, de Nordau” (Pessoa, 1980: 189). A forma rápida e relativamente leve com que Pessoa se refere às duas “coisas” que varreram a influência que os decadentes franceses tiveram no seu espírito, a ginástica sueca e a leitura de Nordau, acabam por ofuscar a importância desta afirmação. Regressando brevemente às palavras de Nietzsche, um dos filósofos alemães que Pessoa muito provavelmente tinha em mente quando definiu a sua terceira adolescência: devemos considerar a “ginástica sueca” e a leitura da crítica radical de Max Nordau à modernidade Ocidental como a “disciplina especial” de Pessoa? Vou deixar a “ginástica sueca” para outra oportunidade e, por agora, centrar-me em Nordau e na tradição crítica que tem abordado este tema em Pessoa.

Em conjunto com Nietzsche, Nordau foi um dos críticos da decadência da viragem do século — talvez o mais radical e o mais lido. Embora Nordau se tenha tornado uma espécie de fantasma na história cultural, a obra *Degeneração* foi um *bestseller* na sua época e o seu impacto na cultura europeia dificilmente pode ser subestimado. A influência da leitura de Nordau, e sobretudo desta obra, por parte de Pessoa tem sido comentada muitas vezes de forma superficial e inconclusiva pela crítica. Quer Gaspar Simões, em *Vida e obra de Fernando Pessoa*, quer Jerónimo Pizarro fizeram-no. O segundo, nos seus dois volumes sobre as leituras de juventude do poeta, vai um pouco mais longe do que o primeiro, embora o seu argumento seja pouco convincente. De acordo com Pizarro — para quem o interesse de Pessoa pelo discurso finissecular da degeneração estava associado fundamentalmente a uma preocupação artística individual ligada à eventual relação entre génio e loucura —, Pessoa terá tido uma aproximação inicial à crítica da modernidade estética e cultural elaborada por Nordau, mas pouco depois terá virado as costas ao filósofo austríaco. A leitura de Pizarro acaba por não fornecer nenhuma explicação satisfatória para a importância que Pessoa atribuiu a Nordau na carta que acabo de referir, de 1932, e muito menos para a presença de ideias de Nordau não apenas na criação pessoana mais próxima do crítico austríaco — refiro-me, claro, às obras inacabadas de Jean Seul de Méluret —,¹³ mas,

¹³ Méluret é a primeira criação pessoana que se apresenta como herdeira clara do modelo científico de crítica cultural seguido por Nordau. De forma semelhante ao médico austríaco, Méluret faz um ataque feroz à modernidade em três textos que ficaram inacabados: *La France en 1950*, *Messieurs les souteneurs* e *Des cas d'exhibitionnisme*. O primeiro é uma visão distópica de França no ano de 1950, em que todas as formas de desejo e práticas sexuais consideradas desviantes acabam por se tornar comuns, enquanto o crime e a degeneração individual e social prosperam. O segundo projeto é o mais próximo de Nordau; trata-se de uma versão do ataque elaborado pelo médico austríaco à cultura literária do final do século XIX. O terceiro é o mais original, não seguindo qualquer modelo anterior. Em *Des cas d'exhibitionnisme*, Méluret diagnostica um novo tipo de impotência que ele acrescenta à sexologia finissecular: a “impotência mentalis” (Pessoa, 2006: 59). O texto de Méluret foi deixado inacabado, mas a sua proposta de uma

principalmente, na crítica à modernidade decadente elaborada por António Mora, que — apesar da sua muito maior proximidade ao modelo de Nietzsche — também por vezes segue linhas extremamente próximas às de Nordau.¹⁴ Tendo estes aspetos em conta, parece-me pertinente perguntar até que ponto terá sido a leitura de Nordau absolutamente determinante para o rumo que a produção literária do jovem Pessoa iria tomar na década que se seguiria e, por conseguinte, para o projeto heteronímico.

Uma exceção no panorama crítico, no que diz respeito ao reconhecimento da importância da sensibilidade da decadência na obra de Pessoa a partir de uma leitura aprofundada, é o trabalho de Haqira Osakabe. Em *Fernando Pessoa: resposta à decadência* — um livro particularmente inspirado que infelizmente tem merecido pouca atenção da crítica, especialmente em Portugal — Osakabe identificou o problema da decadência e a resposta pessoana a este como os elementos que conferem unidade ao projeto heteronímico e mesmo a toda a sua obra, desde o início da década de 1910 até ao *Livro do desassossego*, na sua fase atribuída a Bernardo Soares (1928-1934). Segundo o crítico brasileiro, é especialmente na produção ensaística datável dos anos 1914-1918 que se vislumbra a ideia de que “[a] solução que Pessoa entreveria para esse declínio estaria no que ele mesmo denominou [como] o surgimento de uma nova sensibilidade pagã, da qual Alberto Caeiro seria a grande e feliz expressão” (Osakabe, 2013: 19).¹⁵ Pessoa, para Osakabe, é, portanto, não apenas um homem do seu tempo e que pretende agir sobre ele, mas alguém profundamente preocupado com o problema da decadência, que encontra na poesia de Caeiro uma via “salvífica” (Osakabe, 2013: 21). Ao apresentar Pessoa desta forma, Osakabe segue e fornece consistência às palavras do próprio autor que, em importantes momentos, sublinhou a necessidade de a arte — e, claro, de a sua obra — simultaneamente refletir e responder ao seu tempo.¹⁶ Ao argumentar que a unidade do projeto heteronímico emerge precisamente da discussão a que se propôs de modo particular “António Mora, herdeiro de Alberto Caeiro e sobretudo seu teorizador”,

forma especificamente finissecular de impotência ganhará nova vida pouco depois, na produção de António Mora e na sua crítica recorrente à incapacidade moderna para a criação superior.

¹⁴ Podemos ainda acrescentar a esta lista importante, um texto crítico que Pessoa escreveu sobre Mário de Sá-Carneiro e, de forma particularmente relevante, a utilização de terminologia recorrente em Nordau na sua carta sobre a origem dos heterónimos, de 1935. Refiro-me nomeadamente ao autodiagnóstico de histeria-neurastenia, que claramente segue o *modus operandi* de Nordau no que diz respeito à relação estabelecida entre doenças e produção estética.

¹⁵ Mais exatamente, Osakabe argumenta que Pessoa, ao longo da sua produção literária, encontrou duas respostas para o problema da decadência: a primeira resposta é o surgimento triunfal da poética neopagã de Alberto Caeiro e a segunda resposta é a via ocultista, que começa a tomar importância, na sua opinião, a partir de 1916.

¹⁶ Por exemplo, numa carta ao diretor do *Heraldo de Faro* (1916), Pessoa afirma que a literatura deve “ao mesmo tempo [...] interpreta[t] uma epocha [e] reag[ir] contra ella” (Pessoa, 2009: 395).

Osakabe vai mais longe do que qualquer crítico anterior na valorização deste elemento do obra de Pessoa, que, assim, se “constitui [n]uma vigorosa reflexão sobre a herança não apenas literária, mas cultural e moral que o então recém-findo século dispusera aos homens de pensamento” (Osakabe, 2013: 18).

Embora consciente da dimensão mais alargada do fenómeno da decadência e da importância de Nordau e Nietzsche para o imaginário do declínio, Osakabe dialoga fundamentalmente com o contexto finissecular português, apresentando a resposta pessoana à decadência, de uma forma que o coloca mais próximo do antagonismo formulado por Nietzsche, em *Nietzsche contra Wagner*, que comentei no início deste artigo. Continuando o projeto de Osakabe, e valorizando sobretudo o seu argumento sobre a relevância da resposta à decadência enquanto aspeto que estabelece a unidade do projeto heteronímico, nas páginas que se seguem, pretendo colocar a obra de Pessoa num contexto mais vasto e, ao mesmo tempo, aprofundar a leitura crítica da complexidade da ideia de declínio no universo pessoano, colocando-o não apenas no plano finissecular (em diálogo com os precursores do discurso da decadência: Nietzsche e Nordau) mas principalmente do próprio modernismo. Mais concretamente, argumentarei que mais do que uma reflexão sobre o declínio do Ocidente e a criação de uma figura capaz de fornecer uma resposta antagónica a essa decadência, proponho que a comunidade de poetas — Campos, Reis, Caeiro e Pessoa ele-próprio — emerge enquanto um drama modernista complexo em que a resposta à decadência nunca é definitiva. A obra de Pessoa revela desta forma um modelo profundamente original de (psic)análise da cultura, da produção artística e da subjetividade modernas, que abraça a sensibilidade da decadência e a afirma como elemento definidor da modernidade e do modernismo. Ao desenhar uma obra cuja unidade se estabelece a partir desta relação com a sensibilidade da decadência, Pessoa questiona algumas das formulações tradicionais, influentes nos estudos pessoanos, sobre a relação entre o modernismo e a decadência, especialmente a supressão recorrente da decadência de descrições tradicionais da origem da literatura modernista.

Repensar a importância da decadência em Pessoa significa também reconsiderar a contribuição original do poeta português para o projeto modernista de “reinventar a decadência” — para usar as palavras recentes do crítico norte-americano Vincent Sherry, cujo trabalho sobre a relação entre decadência e modernismo importa discutir aqui brevemente, pela sua importância. Esse trabalho é uma contribuição relevante, por um lado, para um necessário repensar do lugar de Pessoa no contexto desta relação e, por outro lado, para uma abordagem desta tradição crítica

peçoana num plano mais abrangente. No seu livro mais recente, *Modernism and the Reinvention of Decadence*, Sherry mudou radicalmente a forma como vemos a importância da decadência e da sua sensibilidade no contexto do modernismo, que até há pouco continuava profundamente marcada pelo suposto antagonismo do modernismo face à decadência. O argumento de Sherry é especialmente relevante para abordar o modernismo português e vai permitir-me oferecer uma imagem mais bem definida do lugar que Pessoa ocupa no contexto dos modernismos europeus, ao mesmo tempo que procurarei aprofundar a leitura e os argumentos de Osakabe, retirando deles consequências importantes.

A crítica do modernismo português e os estudos pessoanos têm seguido uma divisão radical que coloca a decadência e o modernismo em compartimentos estanques, que se excluem mutuamente. Sherry questiona precisamente esta supressão da decadência nas histórias literárias sobre o modernismo, argumentando que “a ideia de decadência” foi, pelo contrário, crucial para a formação da literatura modernista.¹⁷ Centrando-se nos contextos britânico e francês, Sherry começa por traçar a relação entre simbolismo e decadência, que, como mostra, inicialmente eram considerados como termos intercambiáveis. Sherry expõe o processo através do qual o simbolismo ganhou o estatuto de teoria, na viragem do século (XIX-XX), e se tornou parte da história do modernismo, enquanto a decadência acabou por se tornar compreendida principalmente como um estado de alma (“mood”) e suprimida dessa mesma história. Esta divisão e hierarquia entre simbolismo e decadência, por seu turno, permite a Sherry, no seu livro, reintroduzir a sensibilidade da decadência na emergência dos modernismos. Nas suas palavras:

havia uma intensa ideia de possibilidade e novidade no ar, mas não era inseparável de um sentimento de a civilização estar a chegar a um fim e de um sentido de dissolução das normas, desde o plano literário até ao plano moral. E se, subjacente a uma teoria da novidade, a sensibilidade identificada com o termo *simbolismo* [sic] tem dominado a história contada sobre a génese do modernismo, uma história alternativa emerge com uma ênfase na igualmente importante sensibilidade da decadência. (Sherry, 2015: 7)

¹⁷ Um das consequências desta divisão acentuada tem sido uma certa incapacidade por parte da crítica de ler questões de género e sexualidade no modernismo português sem que a sombra do decadentismo sugira um certo anacronismo em algumas manifestações estéticas. Este artigo não pretende fornecer uma leitura abrangente sobre a relação entre decadência e modernismo na geração do *Orpheu*, mas pelo menos começar um diálogo crítico mais aprofundado nessa matéria no contexto português.

A tarefa a que Sherry se propõe no seu livro é precisamente a de recuperar a “força substancial e a profunda importância que a sensibilidade da decadência teve no modernismo literário”, demonstrando que os modernismos europeus herdaram a sensibilidade da decadência finissecular e a tornaram parte do *make it new* que acabou por moldar o modernismo (Sherry, 2015: 7). Por outras palavras, o modernismo recorreu a esta “consciência da decadência enquanto ponto de maior consciência do novo” (Sherry, 2015: 98).

A abordagem de Sherry, por um lado, permite-nos vislumbrar desde já uma continuidade bem definida entre os filósofos finisseculares da decadência, com que comecei este artigo, e os modernistas do século XX, como Pessoa — ele próprio “um poeta impulsionado pela filosofia” (Pessoa, 1966: 14). Por outro lado, oferece uma teorização crucial para repensar e aprofundar a proposta de Osakabe em *Fernando Pessoa: resposta à decadência*. Desde logo, Sherry mostra que o Pessoa lido por Osakabe se situa no contexto modernista de preocupação com a decadência, permitindo não apenas situar o projeto heteronímico num contexto mais alargado, mas também considerar a importância da obra de Pessoa para um futuro aprofundamento da relação entre decadência e modernismo para além das literaturas inglesa e francesa. Em segundo lugar, abre caminho para leituras que procurem aprofundar a relação de Pessoa com a decadência, precisamente o que pretendo fazer em seguida, usando sugestões de Osakabe mas ao mesmo tempo deixando o habitual cenário finissecular e problematizando a questão da decadência em Pessoa no momento modernista. O que se segue é uma proposta sobre a relação entre decadência e modernismo em Pessoa, partindo da tradição crítica existente, mas procurando aprofundá-la, colocando a sua produção heteronímica em relação a outra manifestação modernista: a psicanálise freudiana.

Entre os vários textos modernistas que Sherry aborda encontra-se um dos ensaios mais controversos da psicanálise freudiana: *Além do princípio de prazer* [*Jenseits des Lustprinzips*], publicado dois anos após o final da Grande Guerra na Europa, em 1920. *Além do princípio de prazer* é recorrentemente considerado como um ponto de viragem no trabalho de Freud, profundamente marcado pelos horrores da guerra de trincheiras e pelas neuroses traumáticas observadas em soldados regressados da frente. A contribuição mais inovadora (e controversa) de Freud neste ensaio foi sem dúvida a noção de pulsão de morte. De acordo com Freud, o princípio de prazer — a propensão para gerar prazer — “existe como uma forte tendência na psique, tendo a oposição de outras forças ou circunstâncias, daí que o resultado nem sempre esteja de acordo com a tendência referida para favorecer o prazer” (Freud, 2006: 134). Em *Além do princípio de*

prazer, Freud analisa estes “constrangimentos ao princípio do prazer” que podem ser considerados como responsáveis pela repetição de experiências traumáticas e de desprazer. O que Freud afirma ter descoberto é que há tendências para além do princípio do prazer, que “são mais primordiais do que o princípio de prazer e bastante independentes dele” (Freud, 2006: 143). Freud chama estas tendências de *trieb*, no original alemão — uma palavra frequentemente traduzida como *drive*, em inglês, e pulsão em português. Freud sugere um

contraste absoluto entre as “pulsões do ego” e as pulsões sexuais e argumenta que aquelas se inclinam para a morte e estas para a continuação da vida. Para além disso, apenas em relação às *primeiras* podemos afirmar que tenham mostrado a dimensão conservadora das pulsões ou — por outras palavras — o seu carácter regressivo, correspondendo à compulsão para repetir. De acordo com a nossa hipótese, as pulsões do ego emergem quando matéria inanimada se torna viva e se inicia a tentativa de restaurar o estado inanimado. (Freud, 2006: 172)

Por outras palavras, enquanto as pulsões de morte “procuram guiar a vida em direção à morte; (...) a pulsão sexual continuamente procura e alcança a renovação da vida” (Freud, 2006: 174).

Considerando a psicanálise freudiana como um projeto modernista, Sherry propõe que *Além do princípio de prazer* se revela como um sintoma da autoconsciência modernista — isto é, um sintoma da consciência de que a modernidade e o modernismo incluem em si as forças da decadência (bem como a sua sensibilidade), materializadas no caso da teorização de Freud na “invenção” da pulsão de morte. Sherry não foi o primeiro a ler a psicanálise freudiana como um produto da sensibilidade da decadência.¹⁸ Charles Bernheimer, no seu estudo seminal sobre a decadência, aqui referido anteriormente, *Decadent Subjects*, já o tinha feito, elaborando, aliás, uma argumentação semelhante à de Sherry, embora centrando-se noutros textos.¹⁹ A partir do conjunto de leituras que constituem a segunda parte deste artigo, pretendo problematizar a proposta de Osakabe e aprofundar o seu argumento central, partindo de duas sugestões de Sherry: a noção de reinvenção modernista da decadência e a noção de um modernismo autoconsciente. Proponho que a pulsão de morte, de Freud, enquanto definidora da sensibilidade

¹⁸ O próprio Freud comenta a sua relação e dívida em relação à filosofia. Se no início do seu ensaio Freud afirma que não há filosofia que lhe possa valer, mais tarde acaba por reconhecer a proximidade do argumento que apresenta em relação ao pensamento de Schopenhauer (Freud, 2006: 179).

¹⁹ Ver o capítulo dedicado a Freud no livro de Charles Bernheimer.

da decadência no contexto modernista, é especialmente evidente quando viramos a nossa atenção para o drama-em-gente pessoano, especialmente para o que é recorrentemente denominado como a “gênese da heteronímia”. Mais concretamente, Pessoa elabora na sua obra uma reflexão sobre as pulsões freudianas e a sua relação com a cultura moderna e a produção artística, mostrando a força da sensibilidade da decadência no modernismo. Ao contrário daqueles que marcam a sua herança finissecular, Pessoa rejeita uma posição de antagonismo semelhante à de Nordau ou de Nietzsche, tal como este a formula em *Nietzsche contra Wagner*, recuperando a sensibilidade da decadência e tornando-a parte da produção modernista, principalmente a partir dos anos da Grande Guerra — durante os quais o projeto heteronímico e o neopaganismo tomaram forma —, emergindo assim uma sincronia muito relevante entre o texto de Freud e a produção literária de Pessoa.

II. A decadência do Ocidente, enquanto elemento definidor da modernidade, surge na produção pessoana da segunda década do século XX profundamente ligada a dois aspetos: a uma suposta incapacidade moderna de criação literária superior e à Grande Guerra. O diagnóstico da decadência é feito de forma paradigmática por Mora, o teorizador do neopaganismo pessoano, sendo também ele quem define a Grande Guerra como um elemento da decadência: “[a]ssim se aliam, no critério, os aliados e os alemães nesta guerra, cada qual representante de uma das fórmulas anárquicas da decadência” (Pessoa, 2013: 62). Pessoa planeou vários textos sobre a Grande Guerra, não apenas atribuídos a Mora, mas acabou por não terminar uma grande parte. Um dos textos que terminou e publicou foi o relativamente célebre poema “O menino da sua mãe”, em que é descrita a cena de um cadáver de um soldado nos campos de batalha da Grande Guerra. Publicado pela primeira vez em 1926, o poema foi escrito a partir do mesmo contexto histórico (a Grande Guerra) que alegadamente inspirou o ensaio de Freud. “O menino da sua mãe” mostra não apenas a identificação da modernidade do início do século com a decadência, especialmente quando lido à luz da noção de pulsão de morte de Freud — em funcionamento no inconsciente cultural da modernidade —, mas também o seu contraste com o imaginário neopagão, confirmando desta forma a pertinência do argumento de Osakabe e também a necessidade de aprofundar as suas implicações.

Através da continuidade estabelecida entre a modernidade europeia, a pulsão de morte e a decadência, emerge no poema uma certa ideia de modernidade contra si-própria, que se manifesta na negação de uma perspectiva linear de progressão temporal e de progresso, que subjazem ao

próprio conceito de modernidade. O corpo do soldado está a apodrecer na brisa morna, “de balas trespassado”. O cadáver “olha” para o céu numa pose particularmente decadente, descrita usando um dos adjetivos mais comuns da decadência: “*langue*”²⁰. Este soldado é agora inútil, como o poema afirma — “ele é que já não serve” — e o seu cadáver “apodrece” no campo de batalha. Dois objetos surgem na descrição da cena: uma cigareira e um lenço branco. A mãe deu-lhe a cigareira — a ele, o seu único filho. Esta condição de filho único é em si mesma sugestiva por remeter para as ansiedades finisseculares sobre a baixa taxa de natalidade e a infertilidade, ambas considerados parte da decadência e com efeitos devastadores para a nação (e extensamente referidos por Nordau no seu estudo da modernidade decadente).²¹ A morte do filho único sublinha a referência a estas ansiedades, apontando para uma certa negação do futuro, geralmente associada à figura do filho único, feita aqui num estilo decadente e com referências a uma negação do futuro que inevitavelmente a pulsão de morte materializa. Para além disto, a própria descrição do cadáver — inicialmente na sua pose decadente — e a sua gradual decomposição — “jaz morto e apodrece” — sugere um processo em curso análogo ao da pulsão de morte, que, como Freud argumenta, procura a aniquilação absoluta da vida. Este poema é, desta forma, um retrato sugestivo da pulsão de morte da modernidade virando a modernidade contra si mesma — um retrato que possui em si a sensibilidade da decadência e a sua relação com a Grande Guerra no modernismo português.

Se o poema “O menino da sua mãe” se revela como uma perturbadora descrição da pulsão de morte e da sua relação com a modernidade europeia da segunda década do século XX, este mesmo poema é também um texto crucial para compreender a relevância da pulsão de morte no drama-em-gente pessoano, em particular na dimensão performativa do projeto heteronímico, tal como esta foi formulada pelo próprio Pessoa na sua famosa carta a Casais Monteiro sobre a origem dos heterónimos e nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos. Refiro-me à importância da pulsão de morte no momento central da emergência dos heterónimos: o momento em que o mestre Caeiro — enquanto a “via salvífica” que Osakabe descreve — surge enquanto mestre de outros heterónimos, dando-lhes a forma (por exemplo, transformando o engenheiro decadente de “Opiário” no poeta triunfal das odes). De modo a orientar a minha argumentação em maior detalhe através da identificação que Pessoa sugere da

²⁰ No contexto português, podemos, por exemplo, pensar no poema “Inscrição,” de Camilo Pessanha: “Eu vi a luz em um país perdido / A minha alma é lânguida e inerte” (Pessanha, 2003: 9).

²¹ A associação entre baixa taxa de natalidade e uma suposta decadência nacional continua a existir, principalmente em sectores mais conservadores.

decadência e com a pulsão de morte também nos planos da psique e da produção artística, sugiro que olhemos agora para o poema “Opiário”, que Campos dedicou ao grande amigo de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, e que, de acordo com a narrativa do drama-em-gente, foi escrito precisamente antes de o seu autor (o heterónimo, claro) ter conhecido o seu mestre.

O poema “Opiário” é paradigmático quanto à representação por parte de Pessoa da pulsão de morte simultaneamente como parte da subjetividade individual e do que podemos definir como o inconsciente da modernidade cultural e artística da segunda década do século XX. Noutra ocasião, tive a oportunidade de argumentar que o engenheiro intoxicado de “Opiário” corporaliza a modernidade e a sensibilidade da decadência. Vários elementos da decadência, quer como sensibilidade quer como conjunto de elementos estéticos, surgem ao longo do poema, desde a pose efeminada de *dandy* de Campos até à sua predição pela intoxicação — “ao mesmo tempo, ícone e clichê da sensibilidade da decadência” (Sherry, 2015: 42). Porém, mais importante para o meu argumento do que apontar para esta sucessão de elementos do imaginário decadentista, é observar o que podemos descrever como o funcionamento da pulsão de morte ao longo do poema. Quando lido à luz da noção de Freud, o poema “Opiário” permite-nos ir para além desta sucessão de elementos do imaginário decadentista ao longo do poema e aprofundar a leitura que proponho aqui da relevância do conceito freudiano para a leitura crítica do projeto heteronímico.

O poeta drogado, regressando do Oriente, é não apenas inútil (como a cigareira do soldado morto) mas ele próprio também materializa a negação da futuridade que define a pulsão de morte. As drogas americanas que ele toma levam-no a um estilhaçar/desfazer da subjetividade, estabelecendo uma continuidade entre modernidade e o desfazer do sujeito a que a pulsão de morte aspira. O poeta ambiciona a imobilidade total — “deixem-me estar aqui, nesta cadeira / até virem meter-me no caixão” —, uma espécie de “estado inanimado”, para usar as palavras de Freud na sua descrição da pulsão de morte. Por seu lado, os clichês da decadência regressam constantemente, numa obsessão de repetição que lembra precisamente o funcionamento da pulsão de morte enquanto pulsão “conservadora” e com “carácter regressivo, correspondendo à compulsão para repetir”, tal como foi teorizada por Freud. Ao mesmo tempo que obsessivamente emergem estes símbolos, o poema sugere um crescendo em que a própria ideia de morte se torna cada vez mais dominante, terminando o poema com os versos: “Deus que acabe com isto! Abra as eclusas — / E basta de comédias na minh’alma”. A morte, como objetivo da vida de que Freud fala, é também o objetivo do poeta decadente de “Opiário” —

mimetizando, de certa forma, o processo de progressiva decomposição do cadáver em “O menino da sua mãe”.

Regressando agora brevemente ao poema sobre a guerra, e indo para além do foco no cadáver do soldado, é importante notar que a pulsão de morte que tem como objetivo a total decomposição da matéria biológica contrasta com o cenário do poema, quando lido em relação ao imaginário neopagão de Pessoa. O cadáver do soldado “[f]ita com olhar langue / E cego os céus perdidos”. Este céu azul, que o soldado já não é capaz de ver, é uma referência central na poesia do mestre da comunidade heteronímica, Caeiro. Repara-se, portanto, no contraste entre estes céus que o soldado é agora incapaz de ver e aqueles que são evocados na poesia do mestre e que o levam a dizer, no poema XXIII, de *O Guardador de rebanhos*: “O meu olhar azul como o céu”. No imaginário neopagão, a identificação absoluta do olhar de Caeiro com o céu permite ao mestre articular uma afirmação de vida que contrasta radicalmente com os objetivos da pulsão de morte que como observámos enquanto processo procura a decomposição orgânica do cadáver do soldado.²² Mas o céu azul não é o único elemento em “O menino da sua mãe” que lembra a poética de Caeiro. O lenço branco que cai do bolso do soldado morto é neste sentido também crucial. Apontando uma vez mais a poética de Caeiro, em que a claridade absoluta é um elemento central —, o lenço branco contrasta radicalmente com o corpo que “apodrece”. O lenço branco é um símbolo de vitalidade — do que Freud definiu como a pulsão de vida — que diverge completamente da pulsão de morte que leva o cadáver à total decomposição.²³ “O menino da sua mãe” mostra-nos, assim, através desta oposição, a importância da poética de Caeiro enquanto afirmação de vida que contrasta com a pulsão de morte no inconsciente da modernidade que o modernismo autoconsciente de Pessoa expõe.

Enquanto o poema “O menino da sua mãe” mostra o conflito entre ambas as pulsões no campo da cultura; por seu lado, a génese da heteronímia, tal como ela é descrita por Pessoa, mostra a complexidade da “via salvífica” que Osakabe definiu e o seu funcionamento na cultura e na produção cultural. Segundo a narrativa pessoana — descrita na sua carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos —, o primeiro poema que Campos escreveu depois de conhecer Caeiro foi a “Ode triunfal”. Campos, em “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro

²² Não deixa de ser relevante apontar a importância do facto de que Freud usou conhecimentos contemporâneos de biologia para teorizar sobre a pulsão de morte.

²³ Este elemento é bastante nietzschiano; note-se a relação entre claridade e saúde no ensaio já aqui referido de Nietzsche (Nietzsche, 1967: 184). De certa forma, podemos dizer que Pessoa herdou a linguagem da saúde e da doença para falar de decadência de Nietzsche.

(algumas delas)”, descreve a influência de Caeiro através de uma metáfora sexual: “foi como uma fecundação”, escreve (Pessoa, 2012: 311). Esta metáfora é bastante sugestiva para o argumento que proponho, segundo o qual Caeiro, na sua dimensão performativa de “via salvífica”, representa a pulsão de vida freudiana em Pessoa, ou pulsão sexual (como Freud alternativamente a define). Quanto à relevância do mestre heteronímico para a forma como o conflito entre as pulsões de morte e de vida se desenrola na obra de Campos — para lá do princípio do prazer, tal como descrito por Freud na sua análise dos constrangimentos ao princípio do prazer na psique —, esta torna-se mais clara quando viramos a nossa atenção para a “Ode triunfal”. Por um lado, o funcionamento da pulsão de morte permite a Campos materializar uma identidade cosmopolita semelhante àquela de “Opiário”. Por exemplo, o estilhaçar absoluto do seu corpo permite a afirmação de uma pertença verdadeiramente cosmopolita — “no tempo e no espaço”, para usar as palavras do próprio Pessoa, quando descreveu os objetivos da revista *Orpheu*.²⁴ Este aspeto, por um lado, confirma o argumento de Sherry em relação à importância da sensibilidade da decadência no modernismo; em especial a força da noção de declínio para a produção modernista, que em Pessoa se constitui como um elemento de afirmação cosmopolita. Por outro lado, a “Ode triunfal” é também testemunha da influência de Caeiro, enquanto pulsão de vida, que terá permitido a Campos adquirir “um poder de construção e de desenvolvimento ordenado que nenhum poeta depois de Milton jamais” tinha alcançado” (Pessoa, 1966: 150). A poesia triunfal de Campos materializa-se, desta forma, como um espaço de equilíbrio no conflito entre ambas as pulsões — ao contrário de “Opiário,” em que a inclinação da pulsão de morte domina o poema e o poeta.

Quando Pessoa escreveu que Caeiro começou como uma partida ao seu amigo Sá-Carneiro, Pessoa não estava de forma alguma a brincar. Sá-Carneiro — o poeta de Paris, símbolo urbano da decadência — foi colocado por Pessoa na longa lista de decadentes, num texto em que ele finge ser um crítico *à la* Nordau. Caeiro foi uma partida não apenas a Sá-Carneiro, mas a toda a modernidade decadente — uma partida que procurou reimaginar radicalmente as poéticas da modernidade, tentando responder e transcender a sensibilidade da decadência. Porém, não o procurou fazer abandonado em absoluto a sensibilidade da decadência, mas sim articulando um equilíbrio, sempre frágil, entre a pulsão de vida, corporalizada pelo neopaganismo de Caeiro e Mora, e a pulsão de morte — sempre emergindo, por exemplo, nas imperfeições do mestre e,

²⁴ Segundo Pessoa, o objetivo do *Orpheu* era precisamente criar uma “arte cosmopolita no tempo e no espaço” (Pessoa, 2009: 76).

mais tarde, na sua doença: Mora confirma isto quando diz sobre os poemas anómalos de Caeiro: “Esses poemas anómalos são já a invasão da verdade pela morte” (Pessoa, 2013: 110). Por outras palavras — para usar a expressão de Nietzsche que comentei no início — Caeiro é a “disciplina especial” e o triunfo de Pessoa que permite a Campos transcender a influência da decadência através da elaboração de um equilíbrio poético (mesmo que apenas momentâneo) entre as pulsões de vida e de morte na luta constante entre ambas na cultura e na psique dos poetas da comunidade heteronímica de Pessoa.

Este equilíbrio entre as pulsões definidas por Freud é precisamente o que Pessoa definiria como modernismo — um modernismo autoconsciente, para usar o conceito de Sherry. Ao imaginar um drama-em-gente em que as pulsões de vida e de morte lutam pela hegemonia, quer no campo da cultura, quer na psique e no corpo de poetas/heterónimos e ortónimo, Pessoa oferece-nos uma prática modernista original que nunca rejeita o facto de a sensibilidade da decadência e a pulsão de morte que a caracteriza serem elementos definidores da cultura e da subjetividade. Pessoa está, na sua resposta ao problema, mais próximo de Freud do que pensávamos e relativamente mais longe dos seus percursores finisseculares, Nordau e Nietzsche, apesar de manter vivas, nas primeiras décadas do século XX, as suas preocupações finisseculares com a decadência, elaborando a sua reinvenção modernista particular. Pessoa foi, deste modo, também radicalmente original na sua abordagem de uma determinada continuidade entre o funcionamento da psique e da cultura, propondo, mais exatamente, uma continuidade entre o funcionamento das pulsões do ego e os elementos culturais da decadência. Pessoa expõe, assim, que o modernismo, tal como se materializa na sua produção heteronímica, é acima de tudo um objeto de desejo — possível apenas momentaneamente, em certos instantes triunfais.

Referências

- BERNHEIMER, Charles (2002) *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the fin de Siècle Europe*, Eds. T. Jefferson Kline e Naomi Schor, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- CAMPOS, Álvaro de (1915) “Ode marítima”, *Orpheu* 2: 131-150.
- (1915) “Opiário”, *Orpheu* 2: 71-76.
- FREUD, Sigmund (2006) “Beyond the Pleasure Principle”, *The Penguin Freud Reader*, Londres, Penguin Books [1920].
- MOSSE, George L. (1993) “Introduction”, *Degeneration*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- NIETZSCHE, Friedrich (1967) *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, Trad. Walter Kaufmann, Nova Iorque, Vintage Books [1888].
- NORDAU, Max, (1993) *Degeneration*, Intro. George L. Mosse, Lincoln, University of Nebraska Press [1894].
- OSAKABE, Haquira (2013) *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, Rio de Janeiro, Iluminuras.
- PESSANHA, Camilo (2003) *Clepsidra*, Lisboa, Assírio & Alvim [1920].
- PESSOA, Fernando (1926) “O menino da sua mãe”, *Contemporânea* 1: 47.
- (2006) *Obras de Jean Seul de Méluret*, Ed. e intro. Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Ática.
- (2013) *O regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*, Ed. e intro. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1966) *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, Ed. e pref. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- (2009) *Sensacionismo e outros ismos*, Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2012) *Teoria da heteronímia*, Eds. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1980) *Textos de crítica e de intervenção*, Lisboa, Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2007) *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SHERRY, Vincent (2015) *Modernism and the Reinvention of Decadence*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SIMÕES, João Gaspar (2010) *Vida e obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Texto Editores [1950].

Os autores

António M. Feijó é Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Programa de pós-graduação em Teoria da Literatura e Departamento em Estudos Anglisticos). Foi Diretor da Faculdade de Letras e é, atualmente, Pró-Reitor da Universidade de Lisboa. Tem publicações sobre tópicos de literatura inglesa, norte-americana e portuguesa, bem como traduções e versões dramáticas (Shakespeare, Otway e Fernando Pessoa, entre outros). Em 2015, publicou *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Em 2016, publicou uma versão levemente alterada da sua tradução de Hamlet, de Shakespeare. Em 2017 publicou, com Miguel Tamen, *A Universidade como deve ser* (Fundação Francisco Manuel dos Santos).

Caio Gagliardi é professor da Universidade de São Paulo nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Literatura Portuguesa e no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Realizou Pós-Doutorado no Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali da Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (2014) e no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP (2008). É autor de *O Renascimento do Autor – autoria, heteronímia e fake memoirs* (Hedra, 2019) e organizador do volume de ensaios *Fernando Pessoa e Cia. Não Heterónima* (Mundaréu, 2019). Entre as obras de Pessoa, organizou *Fernando Pessoa – Mensagem* (Hedra, 2007) e *Fernando Pessoa – Teatro do Êxtase* (Hedra, 2010). É coordenador do Grupo de Pesquisa *Estudos Pessoaanos* (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/>).

Fernando Beleza é Professor Auxiliar na Universidade de Newcastle, no Reino Unido. É co-editor do volume de ensaios *Mário de Sá-Carneiro, a Cosmopolitan Modernist* (Peter Lang, 2017) e autor de vários ensaios e capítulos de livros no campo dos estudos culturais lusófonos. Tem publicado artigos e capítulos de livros sobre Fernando Pessoa, cosmopolitismo(s) modernistas, raça, género e sexualidade nas literaturas e culturas (pós)coloniais lusófonas e ecologias luso-afro-brasileiras.

Fernando Cabral Martins é Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou ensaios: *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo*, 1988; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, 1994; *O Trabalho das Imagens*,

2000; *Julio. O Realismo Mágico*, 2005; *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, 2014; *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, 2016. Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, 2008. Tem organizado, na editora Assírio & Alvim, de Lisboa, edições de Luiza Neto Jorge, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa – e co-organizado edições de Almada Negreiros e Alexandre O'Neill, bem como as séries antológicas Pessoa Breve e Almada Breve.

Manuela Parreira da Silva é Professora Auxiliar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona nas áreas da Literatura e Cultura Portuguesa do século XX, Estudos Pessoaanos e Estudos do Modernismo. O seu trabalho de investigação tem incidido sobre o espólio de Fernando Pessoa, tendo publicado diversas edições e dado a conhecer muitos dos seus textos inéditos. Outra área da sua investigação prende-se com o estudo dos conceitos de tradição e modernidade e das relações entre tradição e modernidade nos autores modernistas, tentando, deste modo, fazer a ponte entre a literatura moderna e contemporânea e a literatura tradicional. Tem publicado alguns artigos nesta área. Colabora também no projeto «Modernismo online – espólio de Almada Negreiros e Sara Afonso».

Pedro Sepúlveda é Professor Auxiliar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da mesma instituição. Publicou o ensaio *Os livros de Fernando Pessoa* (Ática, 2013) e o estudo antológico *O planeamento editorial de Fernando Pessoa* (com Jorge Uribe, INCM, 2016). Coordena o projeto de investigação “Estranhar Pessoa” (estranharpessoa.com) e a edição digital dos projetos editoriais e publicações em vida de Pessoa (pessoadigital.pt).

Rita Patrício é Professora da Universidade do Minho. É também investigadora colaboradora do IELT (FCSH), integrando a equipa do projecto “Estranhar Pessoa”. Editou, com Jerónimo Pizarro, em 2006, as *Obras de Jean Seul de Méluret* (edição crítica de Fernando Pessoa). Publicou em 2012 *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa* e em 2016 *Apontamentos: Pessoa, Nemésio, Drummond*.