

aspectos do legado pessoano



aspectos
do
legado
pessoano



fernando
j.b.
martinho

LISBOA
TINTA - DA - CHINA
M M X X I I

ÍNDICE

© 2022, Fernando J.B. Martinho
e Edições Tinta-da-china

Edições Tinta-da-china
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152 – E.10
1750-149 Lisboa – Portugal
Tels.: 21 726 90 28
E-mail: info@tintadachina.pt
www.tintadachina.pt

Título: *Aspectos do Legado Pessoa*

Autor: Fernando J.B. Martinho

Edição: Patrícia Soares Martins e Serafina Martins

Coordenador da colecção: Jerónimo Pizarro

Revisão: Rita Almeida Simões

Composição: Tinta-da-china (Pedro Serpa)

Capa: Tinta-da-china (Vera Tavares)

1.ª edição: Setembro de 2022

ISBN 978-989-671-699-8

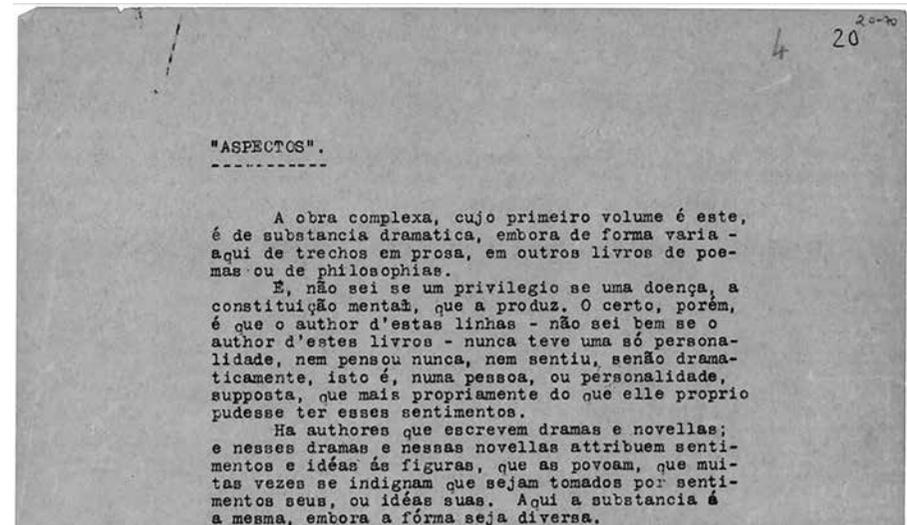
DEPÓSITO LEGAL n.º 498123/22

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos
Projectos UIDB/00077/2020 e UIDP/00077/2020

Nota: Procedeu-se à actualização ortográfica de todos os textos citados de Pessoa.

11	Nota prévia
15	Prefácio
19	Pessoa e os surrealistas
46	Sophia lê Pessoa
58	Alexandre O’Neill e Pessoa
71	«O menino da sua mãe», poema figurativo
82	Regresso ao abismo: leituras poéticas de Pessoa nos anos 90
113	Ruy Belo e Fernando Pessoa
125	Casais Monteiro e a poesia de Pessoa
137	Ana Hatherly e Fernando Pessoa
151	A virtude da admiração: Eduardo Lourenço e Pessoa
168	«Aquele grande certeza sinfónica»: Bernardo Soares e Vieira
182	Heranças de Pessoa na poesia portuguesa contemporânea
195	Cesariny para além do surrealismo
216	Reflexões sobre a literatura no <i>Livro do Desassossego</i> de Bernardo Soares
223	Uma relação ambivalente: os neo-realistas e Pessoa
250	M.S. Lourenço: máscaras heteronímicas e aproximações pessoais
274	A liberdade, segundo Campos (1929-1930)
286	Para uma tópica do tempo e da melancolia: o <i>ubi sunt</i> em Fernando Pessoa

- 305 Autoconsciência literária em Bernardo Soares,
com uma coda sobre o *Livro* como livro de sabedoria
- 322 Partidas, caixeiros-viajantes, encontros e desencontros:
Caeiro e alguma poesia portuguesa contemporânea
- 352 Memória dos primeiros congressos pessoanos
- 363 Notas para uma leitura de «Quasi», de Álvaro de Campos
-
- 373 Nota biográfica



INÍCIO DE «ASPECTOS», TÍTULO ANTERIOR A «FICÇÕES DO INTERLÚDIO»,
DESTINADO À PUBLICAÇÃO DAS OBRAS DOS HETERÓNIMOS,
DE ANTÓNIO MORA E DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

Impõe-se-me, antes de mais, que esta nota seja breve e simples. Gostaria de, em primeiro lugar, expressar os meus agradecimentos às pessoas sem as quais o livro não teria sido possível. Devo a duas colegas e amigas, Patrícia Soares Martins e Serafina Martins, o grande empenho e cuidado que puseram na sua organização, na revisão apurada, nas sugestões e nos reparos que fizeram, e sobretudo na paciência que um projecto deste tipo requer. A Paula Morão, minha amiga desde que iniciei funções na Faculdade de Letras de Lisboa, agradeço a generosas palavras no iluminador prefácio a *Aspectos do Legado Pessoaano*.

A selecção de textos que fiz para este volume teve especialmente em conta o equilíbrio a estabelecer com a sua diversidade tipológica. Os ensaios foram, em grande parte, redigidos no período em que ensinei Estudos Pessoaanos, mas o meu interesse pela obra de Fernando Pessoa vinha, pelo menos, dos princípios dos anos 70. A palavra inicial do título deste livro reflecte uma homenagem ao criador dos heterónimos, que chegou a considerá-la como designação do prefácio das suas obras. Quer nas aulas, quer nos escritos, sempre Pessoa representou, para mim, o enigma da esfinge, a dificuldade, ao mesmo tempo desafiadora e exaltante, de o decifrar. Desse enigma falou, afinal, melhor que ninguém Eduardo Lourenço numa passagem dos seus ensaios, que reproduzo: «Pessoa não precisa de nós

e, mais do que simples evocação ou homenagem, este encontro deve deixar Pessoa entregue ao seu enigma para que não cedamos à ilusão de que deciframos o nosso.»



fernandopereira
6. Junho 2018

PREFÁCIO

PAULA MORÃO¹

Reúnem-se neste volume ensaios dispersos sobre Fernando Pessoa, assinados pelo autor do decisivo volume *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (1996; 2.^a ed., revista, 2013). Os textos agora editados seguem o caminho do que Fernando Martinho já havia feito para a Biblioteca Breve — *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» a 1960* (1983, 1991). Menciono estas obras porque elas tornam já evidente o saber minucioso do ensaísta, atentíssimo leitor da poesia portuguesa do século xx, que, longe de se limitar a fazer inventário de obras publicadas (as dos autores maiores, mas também as de muitos poetas ditos menores), as lê, com isso formando um vasto arco que enquadra e ilumina a visão panorâmica. Como bem se vê pelo título editado na Biblioteca Breve, Martinho dedicou-se desde cedo ao papel de Pessoa na poesia contemporânea; tendo publicado relativamente pouco em vida², Pessoa teve a primeira edição da sua poesia editada em livro por Casais Monteiro em 1942 (à excepção de *Mensagem*, 1934) — e foi, a partir daí, muito lido. Ora, os ensaios aqui reunidos, ordenados por data de publicação, bem como outros não antologiadados, mostram à evidência duas questões essenciais: primeiro, a poesia de Pessoa teve eco muito forte nos contemporâneos, tanto os que seguem

¹ Professora Emérita da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Para desfazer essa impressão empírica, vejam-se: Arquivo Pessoa (arquivopessoa.net) Textos publicados em vida; Fernando Cabral Martins (ed.), *Ficções do Interlúdio — 1914-1935*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

linhas da sua complexa obra, como os que fazem questão de dela se proclamarem afastados; segundo, Fernando J.B. Martinho leu e estudou aprofundadamente tanto o multifacetado Pessoa como um *corpus* muitíssimo alargado de poetas, apoiado em esclarecedora bibliografia.

Se olharmos para o índice deste volume, lá encontramos estudos sobre os surrealistas, monografias sobre poetas que lêem Pessoa — Sophia, Cesariny, O'Neill, Ruy Belo, M.S. Lourenço —, ou sobre críticos como Casais Monteiro e Eduardo Lourenço; acrescentem-se aqueles que não têm uma relação pacífica com o autor de «Tabacaria», como é o caso dos neo-realistas. Nestes textos de Martinho muitas vezes vem a propósito incluir referências a outros poetas e estudiosos, tanto portugueses como estrangeiros, numa rede aberta mas não dispersiva, pois, mesmo em excursos mais ou menos longos, nunca se perde de vista o autor a que em cada ocasião se dedica a pesquisa. O peso do saber múltiplo do crítico e ensaísta torna-se ainda mais claro quando, neste volume, abre uma grande angular sobre décadas ou sobre tópicos: é o caso de «Regresso ao Abismo: leituras poéticas de Pessoa nos anos 90» (1996), «Heranças de Pessoa na Poesia Portuguesa Contemporânea» (2008), ou «Para Uma Tópica do Tempo e da Melancolia: O *ubi sunt* em Fernando Pessoa» (2011), ou o de «Partidas, Caixeiros-Viajantes, Encontros e Desencontros: Caeiro e alguma poesia portuguesa contemporânea» (2016). Falta nesta antologia, por vontade do autor, «Pessoa em Abismo nos Anos 80» (*Colóquio-Letras* n.º 88, 1985; disponível *online*), primeiro volante do texto de 1986, cuja leitura muito recomendo: tem um manancial riquíssimo de informações e de laços entre poetas, abrindo o campo a múltiplas pesquisas.

Como é timbre de Fernando Martinho, em artigos como estes desenham-se círculos concêntricos num duplo movi-

mento, centrípeto e centrífugo, tendo como eixo Pessoa ou um dos seus heterónimos, para verificar como se espelham em poetas contemporâneos. Por exemplo, nos artigos «Pessoa e os surrealistas», e «Heranças de Pessoa na poesia portuguesa contemporânea» repare-se na dimensão órfica desenhada no movimento de descida e de ressurgimento do abismo: como Orfeu em malograda busca de Euridice, os poetas portugueses estudados baixam às profundezas, e, lá encontrando a encarnação de Pessoa em tantos, mas tantos dos seus textos e figuras, trilham o caminho de retorno desta aprendizagem de si e das raízes que os vão fazendo. Tópico correlato deste será o da viagem e de um seu avatar, a deambulação, unindo a lembrança de Cesário Verde (e de Garrett e de António Nobre, acrescento eu) ao Campos das grandes odes, ao Bernardo Soares da Rua dos Douradores, ao Caeiro sentado à sua porta, a Reis imerso nos clássicos, ao ortónimo melancólico ou risonho — todos projectados numa tela em que Sophia, Ruy Belo, Alexandre O'Neill, Pedro Tamen, Armando Silva Carvalho e toda uma plêiade de outros procuram, escrevem e dão a ler o cerne da poesia do século xx. Esboça-se aqui uma lista que, parecendo longa, é afinal muito curta: quem leia estes ensaios de Fernando Martinho encontra linhas de convergência e de fuga entre uma miríade de vozes de muito diverso teor. Salientem-se ainda as reflexões sobre o legado, a influência, com o auxílio de clássicos como Pound, Eliot ou Bloom e outros suportes teóricos. E não se esqueçam as incursões na tradição que importa ter presente, para ler Pessoa, como é o caso da literatura simbolista de língua francesa (Laforgue, Moréas, Mallarmé e outros) ou, para o estudo da melancolia e do *ubi sunt*, de textos bíblicos e de François Villon; tudo se encontrando na composição iluminada de uma linhagem, uma cadeia, um grande telão. Qualquer investigador

que queira estudar a poesia portuguesa do século xx, incluindo aí muitos dos mais novos, não pode deixar de passar por este mar de referências nunca espúrias, tão ricamente entrelaçadas e com os vultos que dimanam de Fernando Pessoa.

Não se pense que as hipóteses críticas de ler a obra de Pessoa ficam em segundo plano, para que se dê destaque aos poetas trabalhados: nos artigos há muito material de aprofundamento de aspectos da obra pessoana. Por exemplo, no artigo de 2016 «Partidas, Caixeiros-Viajantes, Encontros e Desencontros: Caeiro e alguma poesia portuguesa contemporânea», em muitas páginas se propõem inovadoras leituras de Caeiro antes de passar à sua presença nos poetas contemporâneos; mas um gesto similar se desenrola na generalidade destes artigos, indispensáveis também para os estudos pessoanos. Descobrem-se veios originais sobre o *Livro do Desassossego*, sobre Campos, Caeiro, Reis e o ortónimo nos sete artigos que fecham o volume, mas nos estudos monográficos sobre os contemporâneos seguem-se fios da maior pertinência também na leitura fina da galáxia pessoana. Vendo os lugares de publicação destes textos, torna-se claro que abrangem jornais, revistas e actas de colóquios dentro e fora do país, o que, implicitamente, significa o reconhecimento deste prestigiado crítico, perseverante, entusiasta e rigoroso.

Leiam-se, pois, estes *Aspectos do Legado Pessoaano* — a minúcia, a informação teórica, a vastidão do *corpus* estudado, tudo o recomenda. Precisamos é que alguém meta ombros à empresa de recolher e editar a muito vasta e muito importante obra dispersa de Fernando J.B. Martinho: o ensaísmo que há tantos anos pratica situa-o entre os mais credíveis, sólidos e sabedores dos críticos portugueses.

No ano em que se dá início à publicação das *Obras Completas* de Fernando Pessoa, 1942, travam conhecimento e começam a reunir-se no Café Herminius, em Lisboa, alguns daqueles que irão ser os protagonistas do movimento surrealista português. Até 1946, a *Ática*, depois de *Poesia*, do ortónimo, publicará, dentro do plano das *Obras Completas*, os volumes dedicados a Álvaro de Campos (*Poesias*, 1944), Alberto Caeiro (*Poemas*, 1946) e Ricardo Reis (*Odes*, 1946). Nesse mesmo ano, a Editorial Inquérito dá a lume as *Páginas de Doutrina Estética*, seleccionadas, prefaciadas e anotadas por Jorge de Sena. Assim, quando, em 1947, se constitui o Grupo Surrealista de Lisboa, já se encontram publicados os volumes das *Obras Completas* relativos a Campos, Caeiro e Reis, uma parte significativa da poesia do Pessoa ortónimo e alguns dos textos críticos ou de intervenção mais importantes. Quer isto dizer que aqueles que vêm a empenhar-se nas actividades do primeiro grupo surrealista tiveram oportunidade de entrar em contacto com o essencial da produção poética de Pessoa e com algumas das suas prosas de maior significado, para além das *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, vindas a público em 1945, com uma introdução de Joel Serrão.

Não interessa aqui historiar as vicissitudes por que passou o Grupo Surrealista de Lisboa, nem entrar em pormenores relativamente à dissidência que nele se dá em 1949 levando à criação

de um novo grupo, umas vezes designado como grupo «dissidente», outras, simplesmente como «Os Surrealistas», e cuja actividade mais intensa se situa entre aquele ano e 1951. De passagem se assinala que o movimento português procura responder às propostas que desde os anos 20 vinham sendo avançadas pelo grupo francês, o qual, aliás como é sabido, intenta, no pós-guerra, um esforço de renovação.

Como é que os surrealistas portugueses, que procuram intervir na vida cultural portuguesa num jeito que, em alguns aspectos, faz lembrar os primeiros modernistas — através de sessões públicas, manifestos, folhetos, exposições —, vêm a situar-se perante Pessoa?

Em termos gerais, e à semelhança do que se verifica com os neo-realistas, embora por motivos diversos, podemos dizer que adoptam perante Pessoa uma atitude ambivalente. Relativamente aos neo-realistas, são conhecidas as reservas que, no plano ideológico, punham ao autor da *Mensagem*, encarado, de acordo com duas definições que epitomam paradigmaticamente essas reservas, como «poeta de classe» ou «poeta da hora absurda». Por outro lado, é também sabido como o versilibrismo de Caeiro e Campos, directa ou indirectamente — e neste caso, sobretudo através dos presencistas Alberto de Serpa e Adolfo Casais Monteiro —, ajudou vários poetas neo-realistas a encontrarem o tom adequado às suas poéticas de *reabilitação do real quotidiano*. No que diz respeito aos surrealistas, as reservas manifestam-se desde muito cedo, obedecendo, no entanto, como vimos, a motivações diversas, e, como temos ocasião de observar, *diversificadas*. Para já, basta dizer que logo em 1953, quando publica *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, composto em 1946 e que, a seu tempo, abordaremos, Mário Cesariny de Vasconcelos se apercebe dos perigos do culto

fernandino e do que, nas suas manifestações, entra, já então, pelo domínio do martirológico. Assim, uma das razões que levam Cesariny a mostrar-se preocupado é a mitificação, em vias de se tornar imparável, de Fernando Pessoa. E, nisto de mitos, cada geração prefere os seus a que lhes sirvam, como o próprio Cesariny de modo tão claro ilustra, ao tentar impor António Maria Lisboa como o nosso «mais importante poeta [...] depois de Fernando Pessoa» (1977, 8). «Depois de Fernando Pessoa», não deixe de registar-se. Por outro lado, a mitificação de um poeta, e sobretudo nas proporções que ela tomou em relação a Fernando Pessoa, implica inevitavelmente o deixar na sombra outros, que os que não aceitam pacificamente o «gráfico já historicizado» (Haroldo de Campos, *apud* Perrone-Moisés 1984, 15) imposto pela tradição (ainda que, neste caso, uma tradição recente) preferem eleger como «precursores». A este respeito, Cesariny e outros surrealistas ou surrealizantes não se têm cansado de chamar a atenção para Teixeira de Pascoaes, que a «força de escândalo cosmopolita do *Orpheu*» teria remetido para um estado de lamentável «oculação» (Cesariny 1984, 45). Uma outra razão para as reservas postas a Pessoa, e esta bem mais profunda, porque tem a ver com o que, nele, entra em conflito com a poética surrealista, é o «super-racionalismo» do criador dos heterónimos, e o que na «divisão», na pulverização heteronímica, contraria um dos objectivos máximos do Surrealismo, a busca da «unidade do ser e de uma mais profunda ligação do ser aos que lhe são exteriores» (Cesariny 1981, 178-179). O que lhes interessa, aos surrealistas, nos primeiros modernistas seus precursores, esclarece Mário Cesariny, que menciona para além de Pessoa, Raul Leal e Mário de Sá-Carneiro, é a «destruição da personalidade», e nunca a sua «divisão» ou «dispersão». Tais reticências não significam, todavia, que os surrealistas não

reconheçam, como tivemos ocasião de observar, os poetas do *Orpheu*, e nomeadamente Fernando Pessoa, como seus precursores, por um lado, e que não seja grande a dívida que, de bom ou mau grado, terão de admitir relativamente ao esfíngico encedador do «drama em gente».

Apenas a circunstância de os *Poemas Surdos*, 1934-1940, de Edmundo de Bettencourt, terem vindo a público em 1963 e, por esse motivo, não terem podido exercer qualquer influência nos surrealistas dos fins dos anos 40 e princípios de 50, pode explicar a ausência de qualquer referência a esse conjunto de textos nos «Prolegómenos ao Aparecimento de Dadá e do Surrealismo», em *A Intervenção Surrealista* de Mário Cesariny. Com efeito, é no mundo onírico proposto por *Poemas Surdos* que encontramos uma das primeiras manifestações de «surrealidade» (Helder 1963, xxviii) na moderna poesia portuguesa. É certo que essa «surrealidade» se situa mais propriamente num plano vivencial do que na observância de quaisquer propósitos de escola, como já tivemos ocasião de assinalar noutra lugar (cf. Martinho 1983, 59-60), e é primacialmente o resultado de «circunstâncias especiais», associadas a «uma sobrecarga de emoção e imaginação» (Helder 1963, xxi-xxii), que ajudariam a explicar o abrandamento da consciência vigilante na organização dos textos, mas nem por isso deixa de aproximar-se, e com inegável autenticidade, do que no Surrealismo é celebração das forças inconscientes e do mundo do sonho. No que concerne a uma possível presença de Pessoa neste precursor do Surrealismo, não é ela, na verdade, muito visível, embora a simultaneidade e intersecção de planos imagéticos em muitos dos textos de *Poemas Surdos* alguma coisa tenha a ver com um dos ismos lançados por Fernando Pessoa — o Interseccionismo.

António Pedro, que, durante a Segunda Guerra Mundial, enquanto trabalhou na BBC, estivera ligado ao grupo surrealista de Londres e que vai ser, em 1947, em Lisboa, a figura aglutinadora do primeiro grupo surrealista português (cf. Guimarães 1982, 17), não acusa grandemente a presença de Pessoa, e mesmo a sua «Invocação para um poema marítimo», publicada pela primeira vez em 1941 e reimpressa, dez anos depois, em *Unicórnio*, só muito tenuemente ecoa o Álvaro de Campos da «Ode marítima», e por via de uma «inquietação marítima» e de uma «angústia», que, no entanto, acabam por se diluir no meio de um fantasioso barroquismo (cf. Sena 1984, 132-133) cingido a preciosística disciplina métrica: «Quanto de calma inútil ou de doida/ Inquietação marítima me acorda/ Esta suave angústia de querer-me/ Dúctil e móvel, líquida a epiderme,/ Possuindo, fácil, cada coisa em espuma!»

Pareceu-me que não viria muito a propósito a inclusão de Jorge de Sena, autor em quem, como é sabido, são frequentes os contactos poéticos (e não só) com Fernando Pessoa, no *corpus* definido, e isto porque, apesar de *Perseguição*, o seu livro de estreia, em 1942, ser, no entender de José-Augusto França, «um livro surrealista para lá do surrealismo» (*apud* Sena 1977, 13) e de *Coroa da Terra*, 1946, confirmar e refinar «técnicas surrealistas» que o poeta, aliás, nunca teria abandonado (*id.*, 15), a sua poesia se abre, afinal, a uma multiplicidade de caminhos — e dentro de um enquadramento histórico-literário muito diferente do que, entre nós, teve o Surrealismo de escola —, em que a esse movimento não são pedidas mais que algumas «técnicas» de empréstimo.¹

1 Sobre as relações de Sena com o Surrealismo, v. o artigo da sua autoria inserto nos *Quaderni Portoghesi*, n.º 3, 1978, «Note sul Surrealismo in Portogallo», pp. 17-39.

E chegamos a 1946, ano em que Mário Cesariny escreve *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, louvor e simplificação redigido, pois, dois anos após a publicação das *Poesias* desse heterónimo pela Ática. Cesariny de Vasconcelos, cuja adesão plena ao Surrealismo só se verifica em 1947, considera esse poema como uma «despedida da teórica neo-realista» (Leal et al. 1977, 46) a que, na sua maior parte, os componentes do «grupo» do Café Herminius teriam aderido em 1944, embora «essa adesão» se afirmasse, como lembra Cesariny, «sobretudo, no terreno da literatura e da arte, por uma tentativa de processo crítico do próprio Neo-Realismo, ou abertura de caminhos que seriam considerados heréticos e reaccionários» (1966, 49-50). Essa mesma ideia de «despedida», apresentada, agora, em termos de «despedida numa zona, numa escrita», é reiterada por Mário Cesariny numa importante entrevista que deu ao *JL* (Cesariny 1982, 2-4). As declarações do poeta, recolhidas por Francisco Vale, afiguram-se-nos de extrema relevância pelo que contêm acerca de uma eventual influência de Pessoa (e de Mário de Sá-Carneiro) no Surrealismo português. Depois de reconhecer que o seu poema, como era óbvio, «foi uma espécie de exercício na linguagem de Álvaro de Campos» e de esclarecer a razão de ser da indicação sob o título («fragmento») — com efeito, falta ao texto publicado cerca de um terço, que «foi cortado por falar de Salazar e depois perdido» —, Cesariny nega, não sem dar mostras da «ansiedade da influência» de que fala o crítico norte-americano Harold Bloom, que tenha havido influências de Pessoa (ou de Sá-Carneiro) nos surrealistas, sustentando, antes, que o que tiveram «de comum com eles faz parte do sangue e da água» que uns e outros beberam, vindo a sua configuração (a dos surrealistas) «tal como a de Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro [...] da sociedade

portuguesa», para concluir que «o surrealismo apareceria em Portugal mesmo sem eles». É evidente que sim, mas também é indubitável, como implicitamente se depreende das palavras de Cesariny, que, para além da inevitável inspiração francesa do Surrealismo português, ele entronca igualmente numa tradição nacional, conforme, de resto, tem sido salientado por diversos estudiosos¹. E que nessa tradição constitui factor preponderante o *exemplo* do Primeiro Modernismo, nomeadamente o que figuras como Pessoa, Sá-Carneiro e Almada tipificam.

Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos reproduz na capa uma passagem do poema do heterónimo homenageado que começa «Cruzou por mim, veio ter comigo, numa Rua da Baixa». Os versos transcritos — «Coitado do Álvaro de Campos!/ Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!/ Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!/ Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,/ Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,/ Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, àquele/ Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.// Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!/ Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!/ E, sim, coitado dele!/ Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam,/ Que são pedintes e pedem,/ Porque a alma humana é um abismo.// Eu é que sei. Coitado dele!» — evidenciam bem como o poema de Cesariny é efectivamente uma «despedida» do humanitarismo neo-realista e se define como «exercício de constatação de que, na realidade abjecta, não há nada para reabilitar, sendo a única estrada de fortuna a da vagabundagem social, moral e política» (Leal

1 Cf., a título de exemplo, Antonio Tabucchi, *La Parola Interdetta*, Torino: Einaudi, 1971; Perfecto E. Cuadrado Fernández, «Situación Histórica de la Poesía Surrealista Portuguesa (2). Surrealismo, Movimiento Surrealista y Poesía Surrealista en Portugal», *Caligrama* — Revista Insular de Filología, vol. 1, n.º 1-2, tomo 1, 1984, Palma de Mallorca, pp. 91-135.

et al. 1977, 46). A «metafísica fernandina» será a via escolhida pelo poeta para pôr em causa a «visão simplificadora do neo-realismo» (Cesariny 1966, 52), mas se, por um lado, o texto se apresenta como «uma experiência [...] que leva a concluir da impossibilidade de reabilitação da realidade encarnada» (id., 52-53), a António Ramos Rosa e a Gastão Cruz, mais tarde, não deixa de assistir razão quando chamam a atenção para o que no poema de Cesariny aponta no sentido da «reabilitação do real quotidiano» (id., 52) ou de uma sua articulação ao realismo (cf. Cruz 1973, 117-119). Os elementos realistas equilibram-se, afinal, com a proclamação da vagabundagem surrealista, ou ainda, com um certo distanciamento céptico, entre irónico e revoltado, que alguns anos depois se definirá em termos de abjeccionismo.

O poema não é de modo algum o *pastiche* que Gaspar Simões nele pretendeu ver. *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* mostra à evidência a verdade da asserção de Laurent Jenny quando sustenta que o «texto centralizador [...] detém o comando de sentido» no diálogo intertextual se este se assume efectivamente como «trabalho de transformação e assimilação» (1979, 14) de outros textos. Os textos de Campos convocados para esse diálogo criativo acabam por se integrar num *outro* universo poético, que lhes impõe as suas próprias regras de funcionamento. O *louvor* não implica, assim, o apagamento, a submissão do «texto centralizador». A *simplificação* do intertexto homenageado, por sua vez, consiste em nele destacar determinadas unidades, que são submetidas, depois, a um princípio organizativo, a uma *ars combinatoria* que visa, afinal, a criação de um texto autónomo (cf. Marinho 1982, 30-33). Tanto podem provir da «Ode marítima» (o «pacote» que, por um processo de simplificação irónica, se transforma no «vapor [...] para o Barreiro», despojado de qual-

quer aura mítica ou metafísica, trazido, antes, para o quotidiano citadino; as frases em inglês) como da «Ode triunfal» (as «correias»), ou da «Tabacaria» (o cigarro), ou ainda do «Poema em linha recta» (a «porrada»). O diálogo transtextual não se limita, no entanto, a Álvaro de Campos; antes vem a incluir Cesário, mestre de Campos e Caeiro (a «varina [que] infectou a perna esquerda nos lixos da Ribeira») — esclareça-se que era principalmente a conjugação de Cesário e Campos no intertexto que levara Ramos Rosa a falar de reabilitação do real quotidiano a propósito do *Louvor* —, e Mário de Sá-Carneiro, cujas *Poesias* são lançadas pela Ática, recorde-se, precisamente em 1946. Curiosamente, se o autor *louvado* nunca é invocado ou interpelado como interlocutor, ao longo do fragmento, já o mesmo não acontece relativamente a Sá-Carneiro, que, numa das passagens mais significativas do *Louvor*, se define explicitamente como destinatário do texto. Sá-Carneiro, como destinatário intratextual, é *saudado*, *louvado* pelo eu lírico, pela decisão de a «isto», a vida abjecta, sem fulgor, realidade impossível de reabilitar, ter preferido a «morte». O autor de *Dispersão*, aliás, é evocado mais como um paradigma, um modelo, caro à poética surrealista — o do *poeta maldito* —, do que em termos de um claro diálogo intertextual, só praticamente perceptível no penúltimo verso da estrofe: «Com certa espécie de solidariedade/ lembro-me de ti, Mário de Sá-Carneiro,/ poeta-gato-branco à janela de muitos prédios altos/Lembro-me de ti, ora pois, para saudar-te,/ para dizer bravo e bravo, isso mesmo, tal qual!/ Fizeste bem, viva Mário!, antes a morte que isto,/ viva Mário a lançar um golpe de asa e a estatelar-se todo cá em baixo/ (viva, principalmente, o que não chegaste a saber, mas isso é já outra história...)» Não é este, de resto, o único texto em que Cesariny homenageia, saúda Sá-Carneiro pela sua rejeição do real insusceptível de reabilitação. Num poema do volume

paradoxalmente intitulado *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (Cesariny s.d., 111-112) a realidade recusada é, por momentos, identificada com o «pátrio mijo», e Sá-Carneiro ora é apontado como vítima do sistema, da ordem moral, que lhe não deu passaporte, que o forçou a um estatuto de clandestinidade, ora exaltado como «herói», «herói à sua maneira», herói da rejeição de todo o sistema, seja o pátrio ou o que arquetipicamente o transcenda, herói por excelência da inadaptação, «Sem Jeito para o Negócio» que as regras do sistema impõem.

Numa outra figura de relevo do grupo surrealista dissidente, António Maria Lisboa, é notório que, relativamente ao paralelo Pessoa/Sá-Carneiro, que, desde pelo menos os tempos da *presença*, se tem mantido vivo e actuante nas disputas literárias portuguesas, as suas preferências vão para o autor de *Dispersão*. Pessoa chega mesmo a ser apodado de «literato», forma maior de insulto na pena de um surrealista, que tende, como tal, a repudiar tudo o que lhe soe simplesmente a «arte artística», a uma arte que se esgote no «estético». Mas ouçamos o que diz António Maria Lisboa, na sua «Carta aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro», de 1950: «[...] porquê Fernando Pessoa a figura central? Por assiduidade ao café? pelo seu inglês clássico? ou pelas respostas às charadas que enviava para Londres? Houve centro? e a havê-lo não seria esse Magnífico Sá-Carneiro de que todos se serviram e perante o qual Pessoa perde todas as *peçoas* porque Sá-Carneiro é o seu assassino? A que distância um do outro: Pessoa, o capacho-confesso, Sá Carneiro... um Esfinge-Gorda, exacto! Um, um *literato*, fazendo um esforço de QUATRO para não recuperar o meio — fracassando; o outro, *excesso do meio!*» (Cesariny 1966, 169). A ter de optar por um «centro», como vemos, A.M. Lisboa opta claramente por Sá-Carneiro, e não será difícil

entender porquê. O que em Pessoa há de *literato*, de *cerebral*, de *artificial*, de fracasso no esforço de destruir o dogma da personalidade desagradada a A.M. Lisboa, que em Sá-Carneiro reconhece um *excesso*, uma *entrega*, uma *aventura*, a que o desprezo por «isto», a opção pelo suicídio conferem indelével *autenticidade*. Por outro lado, vê-se que a opção de Lisboa não é apenas fruto do gosto pelo paradoxo, pela *bou-tade*, pela afirmação polémica, de choque, antes se alicerça num conhecimento da vida e da obra de um e outro poeta. Na narrativa *O Senhor Cágado e o Menino*, A.M. Lisboa estabelece de novo o paralelo Fernando Pessoa/Mário de Sá-Carneiro, acrescentando-lhes, desta feita, Almada, com vista a uma tentativa de «explicação do *Orpheu*». Da passagem, ainda que um tanto confusa e comportando variantes, não deixa, todavia, de poder depreender-se que é a Sá-Carneiro que se reserva no «Carro eléctrico» do *Orpheu* o lugar mais importante, o de guarda-freio (cf. Lisboa 1977, 206). Por outro lado, tem também o seu significado a circunstância de Mário de Sá-Carneiro «participar» num dos *cadavres exquis* feitos pelos surrealistas portugueses, de o seu «espírito» ser invocado/convocado «à mesa pé de galo». O texto, de 1950, intitulado «Comunicação» e considerado um «cadáver esquisito extraordinariamente ortodoxo», contou, para além da «contribuição» de Mário de Sá-Carneiro, particularmente sensível na primeira estrofe, com as colaborações de Alexandre O'Neill, A.M. Lisboa, M. Cesariny e Pedro Oom: «Nesta ilusão iludi-me/ A hora da vida já/ Soltou uma gargalhada/ E saiu pela janela./ [...] O automóvel verde/ Vestido de lilás./ [...] Fiz da vida ida./ Fiz da morte volta/ Gága, gága, gága./ Fiz de pedra tudo» (Cesariny 1961, 71). Fernando Pessoa, por seu lado, não deixa de estar presente, mas de forma indirecta, no *corpus* estabelecido por Mário Cesariny para a sua *Antologia Surrealista do Cadáver*

Esquisito, através do título atribuído a uma das secções em que ela se divide: «O cadáver esquisito que procria.» A transformação, o *misreading/miswriting*, o *tresler/descrever* que o diálogo intertextual implica, exerce-se aqui sobre um dos mais conhecidos versos da *Mensagem* e que, já com um verdadeiro estatuto de *tópos* no discurso da cultura nacional, tem sido usado como legenda para finalidades geralmente depreciativas, ofensivas: o verso final do poema «D. Sebastião, Rei de Portugal» — «Cadáver adiado que procria» (Pessoa 1977, 75-76).

Ainda em relação a António Maria Lisboa, um outro aspecto o aproxima de Sá-Carneiro e faz deste seu precursor: o fascínio que também sobre ele exerceu Paris, onde esteve por duas vezes, em 1949 e 1951. Tanto a carta a Casais Monteiro como a passagem de *O Senhor Cágado* e o *Menino* mostram, no entanto, que António Maria Lisboa conhecia bem a obra de Fernando Pessoa e o seu significado e que o juízo emitido não deixa de estar em conformidade com os pressupostos da poética surrealista. Numa carta de 1952 a Mário Cesariny, a comparação que estabelece entre Arpad Szenes e Alberto Caeiro, caracterizando o pintor húngaro como um «bom pintor (tipo Alberto Caeiro sem metafísica e com *métier*)» (Lisboa 1977, 305), evidencia mais uma vez como a obra poética de Pessoa lhe era familiar. Mas, curiosamente, o interesse pelo ocultismo que o poderia ter aproximado de F. Pessoa não tem quaisquer efeitos a nível de diálogo intertextual. É, afinal, Mário Cesariny, o Cesariny Poeta-Pintor, quem vem a homenagear o Pessoa ocultista num quadro de 1957.¹ Na «Nota Prévia» à edição da *Poesia de António Maria Lisboa* por si organizada, Cesariny não deixa de esboçar um paralelo entre Pessoa e Lisboa, e por via de um metaforismo iniciático e esotérico. O paralelo

¹ O volume da S.E.C. dedicado a Mário Cesariny reproduz «Homenagem a Fernando Pessoa Ocultista», p. 11.

estabelecido acaba, todavia, por pôr em evidência o que, na aparente comunhão, os separa. Transcrevo a primeira referência: «‘Neófito, não há morte’, escrevera Fernando Pessoa. Mas, com António Maria Lisboa, no seu segundo termo da Vida Extrema, a prova será esta: viver-incitar-deslocar com o próprio corpo as fronteiras sempre hipoteticamente variáveis da vigília e do sono, do passado e do futuro, da vida e da morte» (Cesariny 1977, 7). E a segunda: «poetas [F.P. e A.M.L., o qual Cesariny considera, imediatamente antes do passado transcrito, o ‘mais importante poeta nosso depois de Fernando Pessoa!’] na morte, eles ambos, é certo, poetas de subterrâneo e de pirâmide [...]: da morte, não da alma, mas na alma, em Pessoa; na destruição-criação da ‘redução à pedra’, em António Maria Lisboa» (id., 8-9). Interessante é também que, num texto de 1958, quando procura perceber e dar a perceber até onde for possível a «violenta sinceridade da obra de António Maria Lisboa», Cesariny recorre, e a propósito do Oriente, que seria «o continente espiritual» do seu companheiro de aventura, a Campos, ao Campos da famosa ode «Vem, Noite, antiquíssima e idêntica»: «Nunca o continente de António Maria Lisboa será, como já o aventou uma crítica brincalhona, o resultado de ter havido Rimbaud, ou Lautréamont, ou os Ingleses, mas sim — já que de geografia se trata — o facto de existirem misteriosas (para nós), eternas, hieráticas e massivas (para todos), uma Índia, uma China, um, esse, oriente do oriente que desde o século passado é uma febre interior à consciência europeia e já serviu de expressão ao versilibrismo ocidental de Álvaro de Campos — esse oriente do oriente ‘excessivo, fanático, bramânico, budista, sintoísta, onde Cristo talvez ainda hoje viva, onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo!’» (id., 320).¹

¹ Sobre o entendimento que Cesariny faz do conceito de Ocidente, *vide* nota no fim do volume, p. 408.

Em «Carta ao Egito» (Egito Gonçalves), de 1949, de Pedro Oom, companheiro de Cesariny e A.M. Lisboa no grupo «dissidente», vamos encontrar outra referência a Pessoa. O texto, que figura na *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, é apresentado como «anti-cadáver-esquisito» e reflectindo «com notável felicidade, e economia de termos, a preocupação dominante em 1949 com relação a certas tendências gregárias (mais de um, mais de dois e mais de três)» (Cesariny 1961, 47). Ele é, sobretudo, na sua concisão, um dos melhores textos teóricos que o Surrealismo português — melhor dizendo, uma outra sua vertente, o Abjeccionismo, o qual, segundo o próprio Oom, teria nascido das preocupações sentidas por ele e por A.M. Lisboa, nesse ano, face a «certa pureza» surrealista bretoniana, que se permitiu a «excomunhão» de personalidades como Matta e Brauner, por exemplo, baseada em motivos de ordem puramente «conventual» (Cesariny 1966, 292) — nos deu. Abjeccionismo que, na defesa de um estatuto, para o poeta, de «insubmissão permanente ante os conceitos, regras e princípios estabelecidos», rejeita o que no Surrealismo seja escola, possa resultar em academismo, em ortodoxia que imponha limites à liberdade criadora e excomunhões. Vejamos então alguns passos da «Carta» de Pedro Oom, e retenhamos dela, no que concerne a Pessoa, o aviso que a 36 anos de distância, no nosso fervor comemorativo, não pode nem deve deixar de nos inquietar, de modo que as homenagens agora prestadas sirvam para tudo menos para tranquilizar a nossa má consciência, sempre à procura de pretextos para isso: «A poesia é um meio de conhecimento e acção de cujos frutos, bons ou maus, só o poeta aproveita (facto, este, de que muito poucos se dão conta) e daí a inutilidade dos esforços para ligá-la a qualquer filosofia, política ou teologia, inutilidade que se não desmente no caso

de ser o próprio poeta a tentar essa aproximação [...] o poeta é rebelde sem premeditação, demolidor de tudo e de si próprio, esforçadamente anti-caridade-encontrada-às-esquinas-de-pistola-em-punho ou caneta-na-mão-lágrima-de-jacaré.// Daí que resultem contraditórios os termos de poeta católico, marxista, surrealista, existencialista, anarquista ou socialista, quando não se desconhece que só ao poeta é dado compreender o poeta. Daí que resultem ridículas as homenagens colarinho-alto ou selecta-de-infância com que é costume, aqui e lá fora, enfaixar o cadáver daqueles que como Fernando Pessoa, Rimbaud ou Gomes Leal foram em vida o mais esforçado testemunho contra o bom-senso-não-deites-a-língua-de-fora» (Oom 1961, 95-96). Anote-se que, já em 1949, os próprios surrealistas se encarregavam de incluir o nome de Pessoa no rol dos mártires da poesia, no martirologio a que, a propósito do culto fernandino então em maré alta, Cesariny ironicamente se referia na «Nota do Autor» a *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, vindo, como se sabe, a lume em 1953.

Alexandre O'Neill, que fez parte do Grupo Surrealista de Lisboa e cujo livro de estreia, o «poema gráfico» *A Ampola Miraculosa*, inaugura, em 1948, os *Cadernos Surrealistas*, reconhecerá, trinta anos depois, em testemunho publicado no número que os *Quaderni Portoghesi* dedicaram ao nosso Surrealismo, que este «funcionou para [ele] mais como detonador de uma libertação e criação colectiva do que como projecto individual de escrita» (O'Neill 1978, 46) para perguntar a seguir que traços permanecem do Surrealismo na sua poesia, e concluir que, vistas bem as coisas, sempre preferiu «o falar ao imaginar» (id., 47). Com efeito, assim é: a poesia de O'Neill é, essencialmente, uma poesia que se não desprende, que se não liberta do real quotidiano para as zonas do surreal onde se busca a anulação das contradições,

de «isto» aqui em baixo; antes se detém a observar criticamente o real, a sujeitá-lo, em tom de fala, próxima, viva, a uma visão ora ternamente irónica ora virulentamente sarcástica de modo a dar-nos, na radiografia dos nossos pequenos ridículos e mediocridades, o retrato certo do país que somos. Dos livros publicados por O'Neill até à data, *Feira Cabisbaixa*, de 1965, é aquele em que podemos reconhecer sinais mais visíveis de um diálogo intertextual com Pessoa. O exemplo mais óbvio será «Autocrítica» (O'Neill 1984, 262-265), em que o nome de Pessoa surge integrado numa série de autores que teriam, segundo a crítica, *influenciado* o poeta. Neste rol, que inclui Nicolau Tolentino de Almeida, o Abade de Jazente, Cesário, Nobre, Junqueiro e Pessoa, de dois o poeta se confessa devedor (os casos de Tolentino e do Abade), de outro assevera que lhe «diz [...] muito» (Cesário), de outro que «não [lhe] diz lá grande coisa» (Junqueiro); quanto a Nobre, e aqui a nota irónica é fortemente acentuada, mais nada pode dizer que «[gosta] dele», apesar de ser «muito em inho». E Pessoa? Que lugar é o seu numa série em que alguns dos nomes convocados fazem efectivamente um certo sentido para um entendimento perfeito da poética de O'Neill, como são os casos de Tolentino, do Abade de Jazente, relativamente ao relevo do veio satírico que alimenta a poesia do autor de *No Reino da Dinamarca*, e o de Cesário, relativamente ao gosto de observação do real? Bem, Pessoa não pode disputar a nenhum desses autores o lugar de primazia no horizonte intertextual de Alexandre O'Neill. Mas vejamos a passagem referente ao criador do «drama em gente», a quem o sujeito poético endereça «um bilhete-postal» através da interlocutora que toma como auditora da sua *confissão*, da sua «autocrítica»: «(E em conclusão do megalómano discurso,/ ó prima, um bilhete-postal para o Pessoa,/ a quem devemos todos tanto, a prima inclusive!)// Muito querido Pessoa, saberias

agora/ que não basta ser lúcido, merda, que não basta/ a gente coser-se com as paredes/ e cercar de grandes muros quem se sonha,/ que não basta dizer *basta de provincianos!*» O intertexto pessoano é facilmente detectável: o final do poema de Álvaro de Campos «Cruzou por mim...», «Já disse: sou lúcido./ Nada de estéticas com coração: sou lúcido./ Merda! Sou lúcido»; o artigo sobre o provincianismo português e o verso inaugural do poema «Conselho» do ortónimo, aquele que começa «Cerca de grandes muros quem te sonhas». Em «O Tejo corre no Tejo», do mesmo livro (251), é com o famoso poema xx de *O Guardador de Rebanhos* («O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia») que a relação transtextual se estabelece, mas uma relação muito ténue, que, a bem dizer, se fica apenas pelo título. Já em «Três carneiros do Tejo» (id., 230-231), também inserto em *Feira Cabisbaixa*, a presença de Pessoa, por via do mesmo poema de *O Guardador de Rebanhos*, se torna mais sensível, sobretudo nos dois primeiros versos (compare-se «O Tejo desce de Espanha/ E o Tejo entra no mar em Portugal» com os versos de O'Neill «Nasce na Serra de Albarracim, em Espanha,/ entra-nos em casa pelo Ródão»). O que não deixa de ser curioso é a ausência de qualquer alusão, no texto de O'Neill, ao heterónimo de Pessoa, quando se mencionam outros autores de alguma forma associados ao Tejo: Armindo Rodrigues, Pereira Gomes e Redol. No volume publicado a seguir a *Feira Cabisbaixa*, *De Ombro na Ombreira*, 1969, vem incluído um texto dedicado a Manuel Bandeira, na passagem do seu octogésimo aniversário, e no qual se propõe «um pulo à casa onde nasceu o Pessoa», no Largo de São Carlos, no âmbito de uma visita imaginária do poeta brasileiro a Lisboa. No livro de 1981 *As Horas já de Números Vestidas*, pela primeira vez publicado em *Poesias Completas (1951-1981)*, o texto pessoano — desta feita, «O Mostrengo» da *Mensagem*, por via do «homem do leme» —, que, com Camões

e Raul Brandão, configura o intertexto, insere-se numa estratégia discursiva destinada a trazer, ironicamente, para o plano do trivial, do «cigarrinho» apaziguador, da «alpargata» perdida, do «pão» mordido, do «corpo» bebido, a dignidade hierática e profética do Velho do Restelo de Camões, o recorte trágico dos pescadores de R. Brandão e a determinação, a heróica e louca ousadia com que o «homem do leme» enfrenta «o Mostrengo que está no fim do mar»: «Um velho no Restelo» «Irado, e meio de recusa, olha as gaiotas.// É o Homem do Leme?/ Não o creio.// Dá tudo por tabaco. Um cigarrinho/ apazigua o velho. A sua queixa/ (histórica?) é, afinal, conforme.// Vem para terra o velho. Perde uma alpargata/ e apostrofa o mar, que não tem culpa/ do alcatrão fervente.// O velho morde um pão/ e deixa nele o dente.// O velho bebe um copo./ Não deixa nele a sede.// O mar é o ladrão./ De pais a filhos o mar é o ladrão.// O sal das sobranceiras alveja em seu olhar./ Está por tudo o velho, menos pelo mar» (id., 434).

Natália Correia, cuja poesia, no entender de David Mourão-Ferreira (1980, 551-552), persegue «objectivos análogos» aos do Surrealismo — «anexação do universo mágico pelo universo da poesia, recuperação dos poderes alquímicos da linguagem, incessante apelo às potências obscuras do inconsciente individual e colectivo» —, embora ultrapassando «os quadros da violência surrealista», pela utilização de «um instrumento verbal [...] mais maleável, simultaneamente mais amplo e mais dominado, muito mais regido pela lei da metáfora libérrima [...] do que sujeito, como no caso do surrealismo ortodoxo, aos hábitos da associação automática e da enumeração caótica», entra em diálogo com Fernando Pessoa em *Cântico do País Emerso* — celebração do assalto ao paquete *Santa Maria*, pelo capitão Henrique Galvão, nos princípios de 1961, e um dos poucos poemas «políticos» verdadeiramente grandes que regista a moderna poesia

portuguesa. O diálogo com Pessoa é, de imediato, indiciado pela epígrafe, dois versos da «Ode marítima» de Álvaro de Campos: «Ah o grande cais donde partimos em Navios-Nações!/ O Grande Cais Anterior, eterno e divino!» Mas a relação trans-textual de *Cântico do País Emerso* com a ode de Campos não se processa apenas através da metáfora do «Navio-Nação», apontando para a exaltante confiança na construção de uma verdadeira nação que o «Navio», lugar em que já se deu um primeiro passo para a libertação, exemplarmente consubstancia. Ela adquire um autêntico estatuto de arquiteculturalidade, uma vez que é também, e sobretudo, a nível do género, que se situa o influxo do texto modelo. Para além disso, o poema de Natália Correia vem a acolher no seu fluxo generoso e torrencial o nome de Fernando Pessoa, por um lado como criador, sob a máscara de Álvaro de Campos, da metáfora matricial do texto («Navio-Nação»), e, por outro, como vítima, sob a máscara quotidiana de «escriturário» e «manga de alpaca», ofertada em expiação da mesquinhez e espírito «agiota» de um povo submisso, sem o fulgor altivo da rebeldia: «Enquanto que o Navio-Nação partia/ Do Cais Anterior Cais Poesia/ Rosa de místico continente/ Aberta em tua geografia,/ Fernando Pessoa, cais evanescente/ Praça pública onde batia/ O coração de toda a gente/ Celtas fenícios árabes, e godos/ Romanos cartagineses gregos e todos/ Que vieram passar aqui o Verão/ E como o clima é excelente/ Tomaram a britânica decisão/ De passar o resto da velhice/ Nesta praia do Ocidente/ O que demonstra que a conspiração/ Não foi em Caracas como se disse/ Mas neste modo de ser florido/ Que a velha Europa tem em Lisboa/ E muito antes de ter nascido/ O próprio poeta Fernando Pessoa/ Que foi apenas o escriturário/ A primeira ovelha exposta no calvário/ De um povo agiota que faz pé-de-meia/ O manga de alpaca que os deuses mandaram/

Fazer a escrita da nova Odisseia/ Que foi apenas a primeira vítima/ De celtas fenícios árabes e godos/ Romanos cartagineses gregos e todos/ os velhos piratas que se reformaram/ E feitos cristãos, cristãos apagaram/ na sua memória a nódoa marítima» (Correia s.d., 12-13). Natália Correia é ainda responsável por uma antologia, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, 1973, organizada de acordo com uma concepção meta-histórica do Surrealismo, abrangendo, assim, nomes de autores de todas as épocas, desde a poesia trovadoresca aos novíssimos, nos quais mais sensível seria a presença do Surrealismo como uma «constante» (Silva 1982, 419) da cultura portuguesa. Fernando Pessoa, desde sempre considerado pelos surrealistas, a par dos outros grandes indisciplinadores órficos, Sá-Carneiro e Almada, como um dos seus precursores vem naturalmente incluído no florilégio e os poemas que o representam são os seguintes: «Hora absurda»; «Chuva oblíqua» (o primeiro e o sexto poemas da sequência); «Passos da cruz» (sonetos VI e XIII) e «No túmulo de Christian Rosencreutz», todos, como é sabido, atribuídos ao ortónimo, o que não deixa de ser curioso, e aparecendo distribuídos por várias das secções temáticas ou alusivas a técnicas ou obsessões da poética surrealista em que o volume se divide. Em 1985, Natália Correia trouxe mais uma acheга para o processo de desmitificação de Pessoa em que figuras associadas ao Surrealismo se têm mostrado particularmente empenhadas. Segundo uma reportagem referente ao II Festival de Poesia de Vila Nova de Foz Côa publicada no *JL* de 30 de Abril, a autora de *As Maçãs de Orestes* teria afirmado que o «desencanto, o fragmentário que Maria da Glória Padrão repontava a Pessoa Já vinha de Pascoaes, e que Pessoa a irritava pelo cerebralismo e misoginismo» (Pedrosa 1985). Esta posição de Natália Correia não deve constituir surpresa para

nós e é mais um sinal da ambivalência dos surrealistas ou dos que deles se aproximam relativamente a Pessoa, e à qual aludimos no princípio. Ainda há meses, Cesariny, que tem insistido constantemente na necessidade de não deixar que a sombra de Pessoa ofusque ou oculte um poeta da estatura de Pascoaes, declarava em entrevista a Francisco Belard: «Evidentemente que ele [o Pessoa] é muito grande. A única coisa que me irrita é terem posto o Pascoaes de margem, como provinciano, e haver esta loucura do Pessoa. Um está no café, em Lisboa, o outro está na montanha. O Pascoaes tem uma grandeza, uma respiração... Mas o Pessoa tinha um jeito para a expressão literária a que o outro não ligava. O Pascoaes anda com a montanha toda, com a caca e com o céu, e não se separam. O Pessoa é um filtrador — escreve tão bem, que a gente tem de aderir... Mas o mais importante do exercício poético dele é talvez a destruição da personalidade, tal com ela vigora no Ocidente, e a criação de um vazio. É capaz de vir a ser considerado o precursor do Zen, aqui...» (Cesariny 1985).¹

Depois de abordados os poetas que estiveram ligados ao Grupo Surrealista de Lisboa e ao grupo «dissidente», para além da «independente» Natália Correia, que, segundo Claude Roy, seria a «violência surrealista feita mulher» (*apud* Mourão-Ferreira e Seixo 1980, 551), vejamos que reflexos de Pessoa se podem encontrar em autores da segunda geração surrealista, a qual se define em fins da década de 50 e, na maior parte dos casos, com passagem obrigatória pelo Grupo do Café Gelo.

Poderíamos, para o efeito, começar por Herberto Helder, que se estreia em volume, com *O Amor em Visita*, em 1958,

1 Quanto à possibilidade de Pessoa vir a ser encarado como «precursor do Zen, aqui», esclareça-se que, pelo menos, já foi considerada a relação entre o Zen e a poesia de Caetano por Armando Martins Janeira, em 1977, no n.º 1 dos *Quaderni Portoghesi* — «Zen nella Poesia di Pessoa».

precisamente através da Contraponto, um «projecto» editorial que muito fez pela difusão dos autores surrealistas. Poeta profundamente marcado pelo Surrealismo, mas que não é possível limitar aos ditames de uma escola, ao que em qualquer poética se afigure mais rigidamente impositivo, não são muito visíveis, na sua obra, indícios de um diálogo intertextual com Pessoa. De uma coisa, no entanto, não é difícil apercebermo-nos: é que a sua poesia continua, como noutra lugar já tivemos ocasião de assinalar (cf. Martinho 1983, 152), a nível da dicção, do tom, de um certo andamento do verso, a «linhagem» das «grandes odes de Álvaro de Campos» (Sena 1984, 305), especialmente dos «Dois Excertos de Odes». A este respeito, não deixa de ser significativo que, relativamente aos textos de Pessoa seleccionados para a «antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa» *Edoi Lelia Doura*, que há pouco organizou, os únicos a representar a produção heteronímica sejam precisamente os dois excertos, vivo e fecundo veio de onde, em grande medida, se alimenta a solenidade, o hieratismo, a elevação da sua maneira, sobretudo nos primeiros livros. Uma referência explícita a Pessoa ou ecos da sua leitura, vamos encontrá-los no texto «Galinholas» de *Photomaton & Vox*, de 1979: «Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernando Pessoa, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades» e, quase no fim do texto, «E afastem daqui o surrealismo. Afastem a metafísica, a política, as ideiazinhas de merda» (128). Para além da rejeição que, aqui, se proclama da «metafísica», da «política», da «filosofia», a que o Surrealismo e Fernando Pessoa são associados — e uma rejeição proclamada em nome da experiência do «transe do silêncio», do «transe», do «êxtase» de que o «corpo precisa», e que é, para o sujeito,

a «única significação» —, assinale-se a presença palimpsésica de Pessoa sob as duas últimas frases. Há nelas, como pode verificar-se um eco evidente do Campos de «Lisbon revisited 1923» («Não me tragam estéticas!/ Não me falem em moral!// Tirem-me daqui a metafísica!»).

Em António José Forte, um dos poetas mais assumidamente abjeccionistas do Grupo do Café Gelo e cujo livro de estreia, *Quarenta Noites de Insónia...*, ostentava na capa a legenda a que o abjeccionismo se procurou constituir como resposta («O que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres objectos?»), são relativamente ténues os contactos com Pessoa: a bem dizer, apenas detectáveis em dois textos de *Uma Faca nos Dentes*, «Lisboa revisitada» e «Exposição Dada». No primeiro (1983, 34), a presença de Pessoa resume-se ao título, que ecoa dois famosos poemas de Campos, «Lisbon revisited 1923» e «Lisbon revisited 1926». No segundo (id., 61-62), ainda Campos, o Campos de «Dobrada à moda do Porto» serve apenas, entre outros exemplos, para que se afirme a impossibilidade de consagrar, de expor Dada — a impossibilidade de recuperar Dada («a pintura Dada nunca foi pintura, a escultura Dada nunca foi escultura, a poesia Dada nunca foi poesia, e por aí fora até ao infinito»), de submeter Dada aos rituais culturalistas das consagrações, das homenagens. Trata-se de um texto, mais propriamente um artigo crítico que um texto poético, originariamente publicado no *Diário de Lisboa*, e a propósito de uma exposição realizada em Lisboa, em 1972. A citação do texto de Campos vem no começo do artigo e não respeita os protocolos citacionais, *cliché* que, afinal, já era em Pessoa e continuou sendo: «Quando em 1922 Dada foi atirado vivo e nu ao Sena, não era para que fosse pescado. Também não era para ser servido como dobrada à moda do Porto fria.»

Ernesto Sampaio, igualmente do Grupo do Gelo e cujas «reflexões» ou «poemas-meditações», como lhes chama Herberto Helder, são, na opinião deste seu companheiro de geração, «dos textos mais agudos e corajosos que entre nós se escreveram, na modernidade, dentro e sobre a ‘experiência poética’» (1985, 265), cita em nota de rodapé, no seu livro de estreia *Luz Central*, 1958, três versos da primeira estrofe do «Ulysses» da *Mensagem*, «O mito é o nada que é tudo.// O corpo morto de Deus/ Vivo e desnudo.», com o objectivo de esclarecer em que sentido utiliza a palavra «mito» no seguinte passo das suas reflexões: «[...] afirma-se a existência de um ponto de onde tudo — matéria e espírito (para não nos perdermos de vista) — emana. Este ponto central querem muitas metafísicas que seja Deus, já que se trata de um mito que extrema a existência. Ora, todos nós sabemos que os mitos que extremam a existência têm vindo a ser objecto de uma deprimente especulação religiosa» (Helder 1985, 270-271). Antes, Ernesto Sampaio estabeleceu uma distinção entre o «Sagrado» e «as suas formas sociais, normalmente religiosas», dentro, aliás, dos pressupostos da poética surrealista: «Para mim, o ‘Sagrado’ representa elementarmente uma energia. Não estou a considerar as suas formas sociais, normalmente religiosas e servindo de estrutura à boa ordem da sociedade, mas as suas formas imediatas, individuais, psicológicas por assim dizer. O sagrado [...] representa a energia polarizada e, aos olhos do *profano*, ambígua, onde vibra a essência da Vida» (id., 267).

António Barahona da Fonseca, que se aproxima do Surrealismo por aquilo a que David Mourão-Ferreira chama «anexação do universo mágico pelo universo da poesia», colaborador do volume antológico *Grifo*, de 1970, onde faz anteceder os seus poemas de um texto de «Homenagem ao surrealismo», e que

ultimamente tem derivado para uma via mística na perseguição do conhecimento poético, é autor de um texto «à memória de Fernando Pessoa», «Poema unívoco», publicado no n.º 40 da *Colóquio/Letras*, respeitante a Novembro de 1977. O texto em questão — um poema longo que oscila entre a obediência aos princípios da construção (busca de uma certa regularidade métrica) e da desconstrução (amplo recurso à tmesse na mudança de verso, abandono à errância, à deriva discursiva) — pouco tem a ver com Pessoa, a não ser quando no início de uma das estrofes se sublinha o título de um conhecido poema de Raul de Carvalho, «Serenidade és minha», também ele, como se sabe, dedicado à memória de Fernando Pessoa. Quanto ao resto, trata-se de «fixar» um percurso pessoal, em que o amor, a «experiência» do amor e a poesia ou a sua projecção na figura mítica do «poeta» são as linhas de força essenciais, que acabam por dar um sentido à plurívoca errância discursiva.

De diversos modos referência inevitável dos surrealistas, seu confessado precursor, o Pessoa plural, como temos de o aceitar, sondador também ele das zonas rarefeitas e abissais, mas por via da divisão e da multiplicação, não podia deixar de constituir um desafio para os seguidores portugueses de Breton, na sua aspiração à unidade tendo de defrontar-se com um «escândalo», com um «monstro», ao mesmo tempo motivo de fascínio e de edipiana rejeição — figura tutelar que, afinal, terá ajudado a abrir, quiçá com um esfíngico sorriso do Além-túmulo, os caminhos da convulsiva aventura surrealista entre nós.

Originalmente publicado em Maria Vitalina Leal de Matos et al. 1986. *Fernando Pessoa, o Supra-Camões, e Outros Ensaios Pessoaanos*, 65-69. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- Cesariny, Mário. s.d. *Poesia (1944-1955)*. Lisboa: Delfos.
- Cesariny, Mário, org. 1961. *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Cesariny, Mário, org. 1966. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia.
- Cesariny, Mário. 1977. «Nota Prévia» [e notas ao texto]. In *Poesia de António Maria Lisboa*, texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, 7-15. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário, org. 1981. «Chronologie du surrealisme portugais». In *Três Poetas do Surrealismo*, 178-179. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros — Secretaria de Estado da Cultura.
- Cesariny, Mário. 1982. Entrevista por Fernando Vale. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 38 (3 de Agosto): 2-4.
- Cesariny, Mário. 1984. *Vieira da Silva/Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 1985. Entrevista por Francisco Belard. *Expresso*, 12 de Janeiro.
- Cruz, Gastão. 1973. «Mário Cesariny de Vasconcelos, Poeta Realista». In
- A Poesia Portuguesa Hoje*, 117-119. Lisboa: Plátano.
- Correia, Natália. s.d. *Cântico do País Emerso*. Lisboa: Contraponto.
- Cuadrado Fernández, Perfecto E. 1984. «Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa (2). Surrealismo, movimiento surrealista y poesía surrealista en Portugal». *Caligrama*, vol. 1, n.º 1-2, tomo 1: 91-135.
- Forte, António José. 1983. *Uma Faca nos Dentes*. Lisboa: & etc.
- Guimarães, Fernando. 1982. «António Pedro, Poeta». In *António Pedro: Desenhos e Manuscritos*, 15-19. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Helder, Herberto. 1963. «Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt». Pref. a *Poemas de Edmundo Bettencourt (1930-1962)*, de Edmundo Bettencourt, XI-XXXII. Lisboa: Portugália Editora.
- Helder, Herberto. 1979. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto, org. 1985. *Edoi Lelia Doura*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Jenny, Laurent. 1979. «A Estratégia da Forma». In *Intertextualidades*, Laurent Jenny et al., 19-45. Coimbra: Almedina.
- Leal, Raul, Natália Correia e Lima de Freitas. 1977. *Mário Cesariny*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Lisboa, António Maria. 1977. *Poesia de António Maria Lisboa*. Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Marinho, Maria de Fátima. 1982. «Cesariny Leitor de Álvaro de Campos». *Persona* 7 (Agosto): 30-33.
- Martinho, Fernando J.B. 1983. *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa.
- Mourão-Ferreira, David, e Maria Alzira Seixo, compilação. 1980. *Portugal — A Terra e o Homem: Antologia de Textos de Escritores do Século XX*. II vol., 2.ª série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- O'Neill, Alexandre. 1978. «Il Marchio del Surrealismo». *Quaderni Portoghesi* 3: 41-47.
- O'Neill, Alexandre. 1984. *Poesias Completas (1951-1983)*. Lisboa: INCM.
- Pedrosa, Inês. 1985. «Vila Nova de Foz Côa: O Milagre da Poesia». *Jornal de Letras Artes e Ideias* (30 de Abril a 6 de Maio): 7.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1984. «História Literária e Julgamento de Valor». *Colóquio/Letras* 77 (Janeiro): 5-18.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.ª ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sena, Jorge de. 1977. *Poesia I*. 2.ª ed. Lisboa: Moraes Editores.
- Sena, Jorge de. 1978. «Note sul Surrealismo in Portogallo». *Quaderni Portoghesi* 3: 17-39.
- Sena, Jorge de, org. 1984. *Líricas Portuguesas I*. 3.ª ed. Lisboa: Edições 70.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e. 1982. *Teoria da Literatura*. 4.ª ed. Coimbra: Almedina.
- Tabucchi, Antonio. 1971. *La Parola Interdetta*. Torino: Einaudi.

É conhecida a presença tutelar de Fernando Pessoa na moderna poesia portuguesa. A tal ponto que o poeta angolano Antero de Abreu pôde já dizer, não sem algum exagero, saliente-se, que Pessoa era «o pai de toda a poesia moderna portuguesa» (1979).

Na parte introdutória de um estudo que dedicámos a essa presença na poesia da década de 50, chamámos a atenção para a «acção catalisadora exercida por Pessoa junto dos próprios companheiros do *Orpheu* e subsequentes iniciativas de vanguarda», para o «eco que a voz de Pessoa ele mesmo encontra, na revista coimbrã [*presença*], em Carlos Queiroz, e as de Caeiro e Campos, em Adolfo Casais Monteiro», para o muito que a poesia neo-realista «deveu ao versilibrismo dos heterónimos mais indisciplinadores, Caeiro e Campos» e para «o entendimento por dentro das fecundas propostas de modernidade contidas na poesia pessoana, realizado por aqueles que melhor corporizaram o espírito dos *Cadernos de Poesia*» (Martinho 1979, 261-278). E quando nos referíamos ao «entendimento por dentro das propostas de modernidade [...] na poesia pessoana», um dos poetas que tínhamos de modo especial em mente era Sophia de Mello Breyner Andresen. Apontávamos, aliás, um pouco à frente, a propósito de poemas que tomavam Pessoa como assunto, «Fernando Pessoa», de *Livro Sexto*, e «Cíclades», o texto inaugural de *O Nome das Coisas*.

No prefácio à quarta edição da *Antologia* de Sophia, dizia Eduardo Lourenço que «da avassaladora presença de Pessoa nos anos quarenta e cinquenta» não se vislumbrava, na autora de *Dia do Mar* e de *Coral*, «aparentemente um sinal de convivência» e que só «nas últimas obras de Sophia, a presença de Pessoa» surgia «com uma insistência enigmática» (Lourenço 1978, iv-v). Discordaríamos de Eduardo Lourenço a este respeito; não nos parece que só a partir da inclusão do «retrato» de Pessoa no livro de 1962 (cf. Andresen 1962, 46) possa falar-se da *presença* do criador dos heterónimos em Sophia. A Jorge de Sena, companheiro de geração da autora de *Geografia*, também ele tocado pela *sombra* de Pessoa, não escapou, já em 1958, quando organizou a 3.^a série das *Líricas Portuguesas*, que a «nobreza de dicção», tão marcante na poesia de Sophia, era «irmã da majestade subtil de Pascoaes e das grandes odes de Álvaro de Campos, cuja linhagem» (1958, 253) continuava (Jorge de Sena, ao aproximar a «dicção» nobre da poesia de Sophia das «grandes odes de Álvaro de Campos», estaria certamente a pensar nos «Dois Excertos de Odes», exemplos maiores de solenidade e hieratismo de «dicção»). Com efeito, embora não explicitamente — antes de forma difusa, e mais ao nível da «dicção» e do tom —, era já visível em Sophia, antes de *Livro Sexto*, a leitura «por dentro» de Pessoa.

É nossa intenção, no presente trabalho, acompanhar, por um lado, a leitura que Sophia de Mello Breyner Andresen faz de Pessoa em dois poemas em que o lembra, respectivamente «Em Hydra, evocando Fernando Pessoa» (1972, 56-58) e «Cíclades» (1977, 9-12) e, por outro lado, pôr em destaque os mecanismos de produção textual, através das relações que esses textos entre si ou com outros da autora estabelecem¹.

1 Nomeadamente a sequência «Homenagem a Ricardo Reis» (1972, 29-35); «Arte Poética IV» (id., 77-80) e o poema «Persona» (1980, 48).

Ambos os poemas são, como se apontou, evocações de Pessoa e evocações feitas na Grécia, uma na ilha de Hydra, em 1970, a outra, dois anos depois, no arquipélago das Cíclades. Nos dois textos, é pelo «nome» do poeta que se inicia a evocação. Uma evocação que, em ambos os casos, se transmuta em invocação; em apelo a um olhar limpo, preciso e meticuloso como o de Pessoa para a celebração da «claridade» que a Grécia e o real absoluto, «o rosto do real» que ela consubstancia, pedem e exigem.

No texto de *Dual*, é a «meticulosa limpidez [da] manhã» que suscita a invocação do «ambíguo nome» do poeta. «Ambíguo» pela «lei de máscara» que o define Persona/Pessoa. No jogo evocativo/invocativo a que Sophia, perante a revelação de uma Grécia real «mais [precisa] e mais [nova] do que [a imaginada]», se entrega, a breve trecho Pessoa se confunde com Odysseus, herói do Homero em que, desde cedo, reconheceu o «esplendor da presença das ‘coisas’» (Andresen 1978, 233). O que não surpreende se tivermos em conta o sentido da «busca», da «procura» — de uma «Ítaca», onde um pudesse encontrar a paz familiar e o outro a impossível unidade depois da «viuvez» da «dispersão» — que os aproxima.

Curiosamente, o epíteto «meticulosa» está também presente no segundo poema («com meticulosa exactidão desenhaste os mapas»), e, como teremos ocasião de observar, não é a única palavra que comparece em ambos os textos, resposta afinal a uma mesma interrogação que o binómio Pessoa/Grécia põe ao sujeito poético. A meticulosidade, a precisão, a visão, cuidada, minuciosa, uma visão que, de tão exacta, se torna «impessoal», olhar puro como que desligado de um sujeito, têm sobretudo a ver com Alberto Caeiro. Não é, assim, por acaso que na terceira estrofe de «Em Hydra, evocando Fernando Pessoa» podemos

perceber um eco do poema xxiv de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa 1977, 217-218), talvez aquele em que a obsessão «visual» de Caeiro mais insistentemente se afirma. Mas não é apenas a «sombra» de Caeiro que é evocada/invocada — uma outra figura da «ausência» pessoana «emerge» junto do sujeito, a de Campos, primeiro através de um epíteto também («solene»), subjacente à dicção hierática, nobre, que Sophia teria aprendido nos «Dois excertos de odes» (id., 311-314), depois por um verso em que ressoa a imaginária aventura marítima do engenheiro («esguia mastreação de veleiro»). Um outro adjetivo, «impessoal», se repete nos dois textos, num caso conotando a ambiguidade do nome da poeta, «segundo a lei de máscara» que é a sua, no outro ligando-se à «ausência», à irreabilidade a que, por fragmentação e divisão, Pessoa se condenou. Há um momento no primeiro poema em que, depois da aproximação Odysseus/Persona, o eu poético deixa de dirigir-se a Pessoa e lhe permite que recue para o relativo distanciamento de uma terceira pessoa, esfumada e, no entanto, presente no «rosto [...] belo e gasto como o rosto de uma estátua rolda pelo mar». Mas logo a narração muda para a primeira pessoa, como se fosse desta vez a voz de Ulisses que se ouvisse, um Odysseus que nada quer trocar pelos fundamentos acolhedores de sua «casa». Se Ulisses se dirige a todas as figuras que possam



SOPHIA DE MELLO BREYNER
ANDRESEN. *DUAL*. LISBOA:
MORAES EDITORES, 1972

ter sido tentação, obstáculo, resistência, no seu itinerário, de novo o sujeito retoma a condução do discurso e lhe fixa como destinatário a ausência/presença do poeta, mais uma vez convocado pela «nitidez» do olhar de Caeiro, olhar capaz, pela sua «disponibilidade», de alcançar a coincidência perfeita, total, com o «real», ele próprio identificado com o «divino». A avidez de visão que percorre todo o poema, a insistência no verbo ver, o atento debruçar-se «sobre o rosto do real» são uma homenagem a Caeiro. Mas na estrofe em que se dá a mudança da segunda para a terceira pessoa e em que Odysseus (a Grécia real e mítica)/Persona (a Grécia irreal e ideal), nas sucessivas metamorfoses do imaginário, se dirige ao eu poético, a «sombra» que emerge por detrás do verso («Disse-me que tinha conhecido todos os deuses») é não já a da «concisão visual» de Caeiro, mas, entre as «ruínas», a da desencantada sabedoria de Álvaro de Campos (cf. «[Noite] que te sentaste/ à cabeça dos deuses [...]») (Pessoa 1977, 313).

Em «Cíclades», o que «impõe» a «presença» de Pessoa não anda longe da «meticulosa limpidez [da] manhã» que propiciaria a evocação do poeta no texto de *Dual*. O «lugar» que o sujeito poético tem diante de si exige também um olhar limpo e preciso como o de Caeiro. O ponto de partida é o mesmo — o «esplendor [...] das coisas», a face inteira do «real», sem divisões, na sua «limpidez» absoluta ou na sua «claridade frontal» impõem ao sujeito a evocação e a «presença» de Pessoa. No poema de *O Nome das Coisas*, porém, as contradições de Pessoa, a sua ambiguidade, a «lei de máscara» que regeu o seu «nome» e a sua vida, emergem com mais força e nitidez. O próprio lugar, pela poderosa «claridade» com que se afirma, parece exigir do «negativo», da «ausência» que Pessoa foi, a definição de uma «presença», de uma revelação. No início da segunda estrofe, está implícita uma condenação de Pessoa — acusado pelo

sujeito poético de se divorciar da vida, de si próprio. O verso «Viúvo de ti próprio» é como que o eco do segundo hemistíquio de um verso do poema integrado em *Livro Sexto*, «avesso», do «inverso», o ser da e para a viuvez de si próprio, evocado, tem muito do Pessoa ortónimo, o que mais se aproximaria (?) da pessoa civil no pacato «cenário» de uma «vida» sem sobressaltos de maior, discreta, repartida entre um emprego sem obrigações excessivas ou horários rígidos e a frequência «irónica» e cortesmente distante das tertúlias literárias nos «cafés da Baixa». Face à «claridade frontal» das Cíclades, Sophia tem presentes as suas leituras de Pessoa ou dos que sobre ele escreveram. A informação que dá no verso «E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria» sobretudo denota conhecimento da biografia do poeta escrita por João Gaspar Simões (cf. Simões 1980, 328), assim como não será despropositado ler no verso final dessa mesma estrofe («O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo») uma reminiscência da «Ode ao Tejo e à memória de Álvaro de Campos», de Adolfo Casais Monteiro (1973, 138-140), em que o cenário da «evocação» de Pessoa é precisamente um «café virado para o Tejo» frequentado pelo poeta — o Martinho da Arcada.

Na estrofe seguinte, entre parênteses, o sujeito integra-se na voz plural dos que buscam um sinal da passagem enigmática do poeta distante e feito de «ausência» inapreensível, no «mármore [...] frio» das mesas dos cafés.

Na poética empenhada de Sophia, Pessoa é interpelado acusatoriamente como um ser dividido em contradição consigo próprio e «à margem dos outros e da vida», entregue a um drama imaginário, a uma ficção, «às fúrias do não-vivido», que não só o privam de viver a sua própria vida, como também o distanciam irremediavelmente dos outros homens e o fecham na ordem, na

disciplina estéreis da desumana paixão da escrita. «Ilha», «des-terro» definem o exílio em que o poeta, na destruidora vocação da negação, se quis. O isolamento aqui traçado não deixa, no entanto, de lembrar o «corajoso ousar não ser ninguém» louvado em «Fernando Pessoa», de *Livro Sexto*. A aproximação é tanto mais pertinente quanto algumas palavras/imagens se repetem («navegação»/«navegações»; «bússola»/«bússolas»), dentro de uma mesma sugestão de atmosfera marítima.

Pessoa é o que nasceu, o que veio «depois»; o exilado no lugar e no tempo, a não-coincidência, o que chegou excessivamente tarde, quando a «verdade» já estava «gasta» e sem uso e tudo já tinha sido «descoberto». De repente é Álvaro de Campos que se insinua no espírito de Sophia: «O caminho da Índia já fora descoberto.» É conhecida a *blague* de Campos que está na origem daquele verso: «Pertença a um género de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho» («Opiário», Pessoa 1977, 304). Mas um poeta quando cita os outros é a si próprio, às suas obsessões, ao sentido da sua busca que, muitas vezes, afinal, cita. E é com a mesma mágoa de outros momentos do seu itinerário poético que Sophia constata o «crepúsculo», o apagamento dos «deuses»: «Dos deuses só restava/ O incerto perpassar/ No murmúrio e no cheiro das paisagens.» Ela própria que, no princípio, conhecera a harmonia/o esplendor, e neles se reconhecera e extasiara como os deuses da sua Grécia ideal na sua própria «imagem» se extasiavam (cf. «Os deuses», Andresen 1978, 46); vem a experimentar a cisão, a ter o conhecimento da dor e da desarmonia: «E agora ó Deuses que vos direi e mim?/ [...] Esqueci-me de vós e sem memória/ Caminho nos caminhos onde o tempo/ Como um monstro a si próprio se devora» («No tempo dividido», id., 139). Frequentemente o texto, em Sophia, se organiza como «montagem» de

múltiplos fragmentos, estilhaços, em que só aparentemente é a desordem, a desarrumação que preside aos avanços, repetições ou regressos do jogo associativo (cf. «Arte poética IV», Andresen 1972, 78-79). Depois da breve aparição de Campos e do «incerto perpassar» dos «deuses», lembrança inexistente ou ténue para destinador e destinatário, é ao «drama em gente» que se regressa («E tinhas muitos rostos/ Para que não sendo ninguém dissesses tudo») por via de nova aproximação ao poema «Fernando Pessoa» («E és semelhante a um deus de quatro rostos/ E és semelhante a um deus de muitos nomes»).

O reencontro com a Grécia traz a Sophia a nostalgia da inteireza, da limpidez, da harmonia celebradas na primeira fase da sua obra, e, em confronto com a divisão, a fragmentação de Pessoa, ao pedir para ele o milagre da unidade («o instante que [o] unisse»), é como se pedisse aos deuses, que também para ela «se apagaram», que regressem e ponham termo ao «vazio que [a] separa das coisas» («Crepúsculo dos deuses», Andresen 1978, 216-217). «Ausência» no nome, na vida e «ausência» real no momento em que o poema é escrito, Pessoa acode, responde à invocação do sujeito poético, materializa-se e chega «às ilhas onde jamais» fora, à Grécia que só conhecera nas congeminações do seu paganismo ideal. A situação não é muito diferente da que o poema de *Dual* regista, ao chegar à Grécia, ao lugar dos deuses dos dias inteiros e puros (cf. «Apolo Musageta», id., 15), Sophia projecta a sua experiência da cisão, do apagamento do «sol» que os «antigos deuses» punham no «interior das coisas» («Crepúsculo dos deuses», id., 216-217), na divisão, no vazio, na vivez de Pessoa, e, ao imaginá-lo presente numa Grécia que ele amou idealmente mas que não chegou a conhecer, é como se quisesse repartir com ele a epifania do reencontro com o «instante» da unidade, «da festa», ofertado por um lugar onde

«ser e estar» parecem coincidir, se fazem «um». Ao mesmo tempo, porém, Sophia não deixa de acentuar o que a separa de Pessoa — em ambos o «sol» dos «antigos deuses» se apagou, mas em Pessoa há uma recusa da «alegria» (a «alegria/ que [...] não [...] quiseste») e uma procura deliberada da distância, da incoincidência («quiseste a distância que sofreste»). Por outro lado, nas «ruínas», nos «pedaços», nas «colunas divididas», nas ânforas quebradas, o poeta invocador lê metáforas da divisão pessoana, para a qual procura a impossível unidade. «Da ânfora resta o espalhamento de cacos», os «deuses» como que se tornaram «estrangeiros» e o que neles falava «calou-se» (ibid.). No «espalhamento de cacos» da ânfora há, obviamente, uma reminiscência de «Apontamento», de Álvaro de Campos («A minha alma partiu-se como um vaso vazio/ [...] / Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir»; Pessoa 1977, 378). Mas em «Cíclades» não encontramos apenas, como já tivemos ocasião de observar, citações, ecos de Pessoa, nas suas várias máscaras, *personae*. Dominado por um número relativamente restrito de temas, fiel ao seu universo e à linguagem (e às imagens e metáforas) com que o habita, inevitavelmente o poeta repete-se, cita-se, leitor obsessivo que também é de si mesmo. Veja-se, por exemplo, o seguinte verso: «estes são os rápidos golfinhos da tua alegria». Trata-se de uma variante de uma imagem que já aparecera em «Crepúsculo dos deuses» («Como golfinhos a alegria rápida/ Rodeava os navios» — Andresen 1978, 216-217) e no poema «Em Hydra, evocando Fernando Pessoa» («Atento à rápida alegria dos golfinhos»). Avançamos umas estrofes e deparamos com outra repetição — o verso «Que te quiseste distante como quem ante o quadro p'ra melhor ver recua», na sua extensão inusitada, não corresponde senão a três versos do sexto poema da sequência «Homenagem

a Ricardo Reis» incluída em *Dual* («Distante me desejo/ Como quem ante o quadro/ p'ra melhor ver recua»). Destes três versos, os dois últimos, como vemos, são repetidos integralmente em «Cíclades». O neoclássico Ricardo Reis, que, nos já referidos poemas de *Dual*, fora homenageado em jeito de apócrifos ou composições de um pseudo-Reis, responde, assim, ao chamamento de Sophia e também ele chega, fechado na sua «distância», à Grécia.

Todo o texto se desenvolve como se a homologia Pessoa/Odisseus, fundamental no poema de 1970, estivesse ausente de «Cíclades», mas, ao atingirmos a estrofe final, concluímos que se trata da mesma viagem, da mesma busca, e que se a graça do «um» tocar Pessoa e a coincidência com Odisseus for total, não só nas tribulações do percurso, mas também na «festa» da chegada, haverá para ele o porto acolhedor e seguro de uma «Penélope», que, pacientemente, o liberte do «luto» e da viuvez, das suas contradições («Como se o teu navio te esperasse em Thasos/ Como se Penélope/ Nos seus altos quartos/ Entre seus cabelos te fiasse»). Mas, como Eduardo Lourenço lembra, Pessoa «não viveu esta festa» nem «conheceu» a «Unidade [...] senão como infinita nostalgia dela» (1978, VII)¹.

Adenda. Para além dos dois poemas aqui analisados, do também referido «Fernando Pessoa», de *Livro Sexto*, e da sequência «Homenagem a Ricardo Reis», vamos ainda encontrar sinais do diálogo de Sophia com Pessoa na «Arte poética IV»² e no texto «Poesia e revolução», que fecha *O Nome das Coisas*. Logo

1 Cf., a propósito da poesia de Sophia e das teses de Eduardo Lourenço sobre ela, Coelho 1980.

2 Cf. o meu artigo «As Artes Poéticas de Sophia» (1972).

na abertura do primeiro texto, por exemplo, pela citação de uma frase de Pessoa («Aconteceu-me um poema»¹), em que lê uma semelhança, uma proximidade, nas concepções sobre a criação poética. Depois, na explicação que dá para a gênese do poema «Fernando Pessoa», o qual teria sido composto no seguimento da redacção de uma «conferência» sobre o poeta. O poema «apareceu repentinamente» (cf. o poema x de «Passos da Cruz» e a carta a Casais Monteiro sobre a gênese dos heterónimos, Pessoa 1976, 96), como resultado, afinal, de um contacto íntimo e prolongado com a obra do poeta, que a elaboração da conferência necessariamente pedia. No segundo texto, uma citação de «Apontamento», de Álvaro de Campos («Sou um espalhamento de cacós sobre um capacho por sacudir», presente também, como vimos, em «Cíclades») vem em apoio da leitura que Sophia faria da «arte da nossa época» como uma «arte fragmentária».

O poema publicado na *Colóquio/Letras* (Andresen 1980, 48) também se reporta, evidentemente, a Pessoa, melhor, ao enigma Pessoa, ao «hieróglifo indecifrável» que se oculta sob a lógica impecável do seu «lógico discurso»; só que os referentes culturais, desta vez, se deslocam da Grécia para o «Egipto» e a comparação Pessoa/«falcão» apontará para o «deus que [...] nele esteve», para a simbologia daquela ave entre os egípcios como «emblema da alma» (Cirlot 1962, 134).

A finalizar, mencionem-se as leituras que Sophia efectuou de Pessoa, ao traduzi-lo para francês (*Quatre poètes portugais: Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa*, 1979).

Originalmente publicado na revista *Persona*, 1986, 7: 26-29.

1 Cf. o poema x de «Passos da Cruz» (Pessoa 1977, 127) e a carta a Casais Monteiro sobre a gênese dos heterónimos (Pessoa 1976, 96).

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Antero de. 1979. «Recordações de Neto». *Lavra & Oficina*. Gazeta da UEA 11/12: 12-13.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1962. *Livro Sexto*. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1972. *Dual*. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1977. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1978. *Antologia*. 4.^a ed. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1980. «Persona». *Colóquio/Letras* 56 (Julho): 48.
- Cirlot, J.E. 1962. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Coelho, Eduardo do Prado. 1980. «Sophia: A Lírica e a Lógica». *Colóquio/Letras* 57 (Setembro): 20-35.
- Lourenço, Eduardo. 1978. «Para Um Retrato de Sophia». Prefácio a *Antologia*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, I-VII. Lisboa: Moraes Editores.
- Martinho, Fernando J.B. 1972. «As Artes Poéticas de Sophia». Supl. *Cultura e Arte de O Comércio do Porto* (26 de Setembro).
- Martinho, Fernando J.B. 1979. «A Presença de Fernando Pessoa em Alguma Poesia dos Anos 50». In *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora/Centro de Estudos Pessoaanos, 261-278.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1973. *Ode ao Tejo e à Memória de Fernando Pessoa*. Selecção de poemas por João Rui de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 1976. *Obras em Prosa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.^a ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sena, Jorge de. 1958. *Líricas Portuguesas*, 3.^a série. Lisboa: Portugália Editora.
- Simões, João Gaspar. 1980. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. 4.^a ed. Lisboa: Livraria Bertrand.

É sabido que os surrealistas portugueses, de cujo primeiro grupo construído — o Grupo Surrealista de Lisboa — Alexandre O'Neill fez parte, agiram, em larga medida, sob o influxo dos seus camaradas franceses, que, no pós-guerra, aliás, intentam reanimar as propostas que desde os anos 20 vinham avançando. Mas não é também menos conhecido o estímulo que para eles representou, no contexto nacional, o Primeiro Modernismo, cujo estilo de intervenção — sessões públicas, manifestos, polémicas, exposições — não podia deixar de os fascinar, para além dos exemplos óbvios de ruptura, de libertação, ou de recusa do «pátrio mijo» que os mais vanguardistas dos poetas do *Orpheu*, nomeadamente Pessoa, Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros, tinham para lhes oferecer. Do primeiro, Pessoa, tinham eles, no ano em que se verifica a sua emergência organizada na vida literária portuguesa, 1947, possibilidade de ter lido não apenas uma parte relevante da produção poética ortónima como também a poesia de Campos, Caeiro e Reis, através dos volumes entretanto lançados pelas Edições Ática, dentro do plano de publicação das *Obras Completas* iniciado em 1942, para além de alguns textos críticos ou de intervenção mais significativos, recolhidos, em 1946, sob o título de *Páginas de Doutrina Estética*, por Jorge de Sena.

Como leram Pessoa os surrealistas portugueses? Em que medida a sua leitura do criador do «drama em gente» diverge

da efectuada por gerações anteriores? A *presença*, como tem sido salientado, consagra-o, dá-lhe o estatuto de mestre, e inclui nas suas fileiras alguns dos seus primeiros discípulos; os neo-realistas adoptam em relação a Pessoa uma atitude ambivalente — criticam-lhe o perfil ideológico, apontam-no como «poeta de classe» ou «poeta da hora absurda», mas não deixam de lhe aproveitar a lição, designadamente em relação a certas áreas temáticas (de modo muito especial, as de incidência marítima ou, mais restritamente, portuária) e, no plano da expressão, a ampla utilização do verso livre, tendo às vezes como mediadores alguns dos presencistas; os poetas ligados aos *Cadernos de Poesia*, particularmente José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti e Jorge de Sena, retomam, cada um a seu modo e com maior ou menor empenhamento, ao procurarem desviar o curso da poesia nacional da polémica estéril em que neo-realistas e presencistas ameaçavam encerrá-la, a linha de ruptura instaurada por Pessoa e por alguns dos seus companheiros do *Orpheu* relativamente, por exemplo, ao «lirismo de raiz emocional» ou à expressão de «uma sentimentalidade imediata», como, a propósito de Jorge de Sena, refere Fernando Guimarães (1980, 71-72).

De quem, a este respeito, mais se aproximam os surrealistas nacionais é dos neo-realistas, embora as suas motivações não se apresentem, como seria de esperar, coincidentes. Seja como for, verifica-se também neles uma ambivalência. Por um lado, não poderia deixar de lhes desagradar a faceta hiper-racionalista de Pessoa e aquilo que, na fragmentação heteronímica, implicaria o afastamento irreversível de um dos princípios fundamentais do Surrealismo, nas palavras de Cesariny: o da busca incessante da «unidade do ser e de uma mais profunda ligação do ser aos que lhe são exteriores» (1985). Ora, o que os poderia atrair em Pessoa e nos outros seus precursores do Primeiro Modernismo,

um Mário de Sá-Carneiro, um Raul Leal, era a «destruição da personalidade» e não a sua «divisão» ou «dispersão» (ibid.), ou, ainda menos, em Pessoa, por exemplo, a sua costela de «literato», que, na perspectiva de António Maria Lisboa, o faz claramente perder no confronto com Sá-Carneiro (cf. Lisboa 1966, 169).

Por outro lado, e apesar das proporções alarmantes que o culto fernandino começa a tomar mais ou menos na altura em que surgem os surrealistas e a que estes irão tentando opor uma barreira, propondo modelos alternativos — para além do próprio Sá-Carneiro, celebrado pelo que nele haveria de desregramento, excesso e maldição ou de abjeccionista rejeição do sistema (é o Sá-Carneiro de Cesariny, «Sem jeito para o negócio»), Pascoaes, insistentemente lembrado em tempos mais recentes como vítima da «ocultação» para que a «força de escândalo cosmopolita do *Orpheu* o teria relegado» (Cesariny 1984, 45) —, dificilmente poderiam os discípulos portugueses de Breton permanecer insensíveis a essa «força de escândalo» do Primeiro Modernismo, ao papel que o Pessoa mais decididamente vanguardista, pela intervenção poética e crítica, aí desempenhara. Pessoa era, assim, um exemplo que não podia recusar-se, um precursor inevitável.

Perante a «chateza» do Neo-Realismo, o Surrealismo surgia aos olhos de alguns, dos que se iniciavam nas letras na segunda metade dos anos 40, como algo de «exaltante e libertador». Quem fala em «chateza» do Neo-Realismo e na «exaltação» e na «libertação» que o Surrealismo tinha para oferecer é Alexandre O'Neill, em entrevista ao *Expresso*, em Setembro de 1985. Que o Surrealismo aparecia a O'Neill como qualquer coisa de «exaltante e libertador» não custa aceitar, se tivermos em conta o seu percurso literário. Com efeito, é ele que inaugura, em 1948, os

Cadernos Surrealistas, com o «poema gráfico» «A Ampola Miraculosa», participando ainda em exercícios de «criação colectiva», como o «cadáver esquisito extremamente ortodoxo» intitulado «Comunicação», a que dá o seu contributo em 1950, já depois de se ter consumado a dissidência de Cesariny relativamente ao Grupo Surrealista de Lisboa — dissidência em que o não acompanha —, ao mesmo tempo que, ao longo de toda a sua obra, apesar de em 1951 ter rompido oficialmente com o Surrealismo, se mantém, no essencial, fiel a um certo número de «técnicas» e de «eleitos literários», de inequívoca proveniência surrealista, conforme salienta Clara Rocha (1984, 15) no prefácio que escreveu para as *Poesias Completas 1951-1983*.¹ Não obstante a permanência dessas «técnicas» e desses «efeitos», o Surrealismo, como movimento literário, só por si não é suficiente para explicar a poesia de O'Neill, que há que inscrever igualmente noutras tradições, como, aliás, aponta Clara Rocha e como o próprio poeta não deixa de reconhecer em testemunho incluído no número dedicado pelos *Quaderni Portoghesi*, em 1978, ao Surrealismo português. No final desse texto, que intitulou «Il Marchio del Surrealismo», O'Neill assevera que o Surrealismo «funcionou para [ele] mais como detonador de uma libertação e criação colectiva do que como projecto individual de escrita», interrogando-se, depois, sobre o que desse movimento terá permanecido na sua poesia, para vir a concluir que, afinal, sempre preferiu «o falar ao imaginar» (cf. O'Neill 1978, 46-47). O que, entre outras coisas, significará que a poesia de O'Neill não procuraria tanto elevar-se às alturas do surreal onde as contradições seriam anuladas, como situar-se criticamente

1 Refira-se também a tradução que, sob o título de *Razão Ardente (Do Romantismo ao Surrealismo)*, fez para os *Cadernos Surrealistas* da conferência que Nora Mitrani pronunciou em 12 de Janeiro de 1950, no Jardim Universitário de Belas-Artes. Veja-se ainda os «Seis poemas confiados à memória de Nora Mitrani» (1984, 184-188).

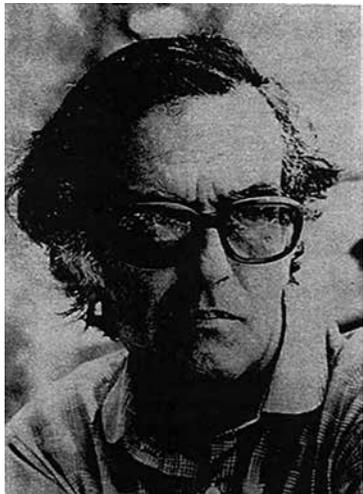
perante o real, «isto» aqui em baixo, mais adequado, decerto ao «falar» que ao «imaginar», sem que isso, obviamente, implique admitir-se a redução da capacidade transfiguradora do real de que inevitavelmente se alimenta toda a visão lírica, por mais objectivista que se pretenda. Precisamente a tradição nacional em que a poesia de O'Neill entronca, a tradição satírica que vem dos Cancioneiros medievais e passa por Tolentino e pelo Abade de Jazente, por um lado, e o realismo «prosaico» de Cesário, por outro, confirma essa preferência pelo «falar» indissociavelmente ligado a uma estética que «incita a ver [o real] mais de perto/ com mais atenção e vagar», como se diz na saudação ao brasileiro João Cabral de Melo Neto (cf. O'Neill 1984, 163-165), também ele devedor, como se sabe, da visão exacta e rigorosa de mestre Cesário.

Temos, aqui, um ponto de possível aproximação com Pessoa, que igualmente reconhecia no autor do «Sentimento de um ocidental» um antepassado literário, celebrado pelos pagãos Caeiro e Campos. Já a outra linha, a da tradição satírica nacional, se revela, em termos de aproximação de um e outro poeta, menos produtiva. Fernando Pessoa nada tem a ver com ela, e o humor que pratica, em certa medida de inspiração britânica, define-se mais em termos de uma ironia superior de timbre metafísico a que alia, sobretudo nos textos em prosa, o gosto pelo paradoxo provocatório e chocante, ao arrepio das evidências e do simplismo da *doxa*. O humor de O'Neill encontra a sua concretização principalmente na sátira e no ludismo, ao qual, embora orientando-se por outros vectores, mais transcendentais, digamos assim, acima do comezinho da humana circunstância aqui em baixo, Pessoa não é alheio, como o demonstra toda a prodigiosa efabulação à volta dos heterónimos. Seja como for, a poesia de Alexandre O'Neill está indelevelmente presa à cir-

cunstância nacional, e assume-se, em grande parte, como visão crítica, ou radiografia, da sociedade portuguesa, surpreendida nos seus pequenos ridículos, provincianismos, mediocridades e pachequismos. Tal circunstancialismo não autoriza, no entanto, que se reduza o autor de *Feira Cabisbaixa* — sem dúvida, um dos mais importantes poetas portugueses da segunda metade deste século — a um *blagueur*, um *tipo com graça*, que se limitaria a contar em verso meia dúzia de piadas mais ou menos contundentes. É que, «se graça existe», como lembra o próprio O'Neill, «ela é um bocado amarga» (O'Neill 1985), o que significará que há que procurar a poesia do autor de *Tempo de Fantasmas* para lá dos estereótipos a que têm tentado, em vão, acorrentá-la.

Pessoa está longe de ser uma das referências capitais na poesia de O'Neill, apesar de em «Autocrítica», de *Feira Cabisbaixa*, 1965, se reconhecer ironicamente, já se vê, a sua dívida para com o criador dos heterónimos. O impacto de Pessoa é, seguramente, muito mais forte em outros seus companheiros de geração, como Cesariny ou Raul de Carvalho. O'Neill dificilmente seria capaz do louvor que um dedicou a Campos, ou da identificação que o outro proclamou relativamente ao universo poético do autor da «Tabacaria». As suas saudações¹ têm outros destinatários, João Cabral de Melo Neto e Walt Whitman, por exemplo, embora, ao saudar o poeta brasileiro e o mestre proclamado de dois dos heterónimos de Pessoa, inclua explicitamente Caeiro na celebração do primeiro, e a presença de Campos possa ser facilmente assinalada no subtexto da celebração do segundo. Outro destinatário será, como é natural, Cesário, pelo seu «verso habilmente proseado» (cf. «Autocrítica», O'Neill 1984, 262-266) e por preferir a «beleza», às «plumas» (cf. «Saudação a

1 Veja-se por exemplo «Para Walt Whitman nos tempos do Maccarthysmo» (O'Neill 1984, 196-197).



ALEXANDRE O'NEILL

alguns dos seus textos mais significativos, e pode mesmo contribuir decisivamente, segundo pensamos, para a iluminar. De qualquer forma, assinala-se que o diálogo intertextual com Pessoa quase nunca o considera de modo isolado. Assim acontece em «Saudação a João Cabral de Melo Neto», embora a sua singularidade seja devidamente ressaltada («outro prosaico, mas desiludido...»), num paradigma de autores que os do «estilo doutor», os «cabeleireiros da palavra», os «pirotécnicos do estupor», os «bacharéis» da poesia e da crítica considerarão prosaicos: o poeta saudado, evidentemente, Cesário Verde, e Berceo, citado por Melo Neto. O texto de O'Neill é uma reabilitação do «prosaico», que implica, obviamente, a rejeição da enxúndia retórica do «bonito», das «plumas», das «sumaúmas», e a defesa do «não enfático», do canto «*a palo seco*» de uma visão mais próxima, e «com mais atenção e vagar». Aí, no *prosaico*, que o sujeito poético ironicamente reconhece ainda não ter atingido, cabe Caeiro,

João Cabral de Melo Neto», id., 163-165), ao «bonito», ao ornato, o «bom e expressivo» (id., 268), a exactidão, a «perfeita/adequação» (id., 262-266) ao *real*. Mas ainda aqui, como se vê, Pessoa não fica excluído, porque também ele se reclamou da família de Cesário.

Para além da sua inclusão directa ou indirecta na «família» que a poesia de O'Neill permite reconstruir, Pessoa perpassa nela, em

o Caeiro duplamente prosaico, ao nível da «prosa dos [seus] versos», que lhe chega para ficar «contente», uma «prosa» de que inclusive o «ritmo» estaria ausente, e ao nível da novidade radical da sua visão, feita também ela de proximidade e objectivismo, de «atenção e vagar».

Registe-se igualmente a presença de Neruda no paradigma, mas uma presença pela negativa, uma vez que serve ao sujeito enunciador para, por contraste, precisar o sentido de «prosaico». O poeta chileno seria, assim, na perspectiva do locutor, um exemplo da aceção negativa de prosaico, com o peso que a «literatura», o «discursivo», têm na sua obra e o que nela frequentemente releva da «mistura de panfleto, notícia, ladainha». Um outro poema em que não é Pessoa a definir exclusivamente o intertexto é o já citado «Autocrítica». Também aqui Pessoa se integra num paradigma, desta feita, porém, o paradigma dos poetas com os quais, segundo a «crítica impressionista», O'Neill teria relações de «parentesco», ou seja, a «família» poética em que a referida crítica o teria arrumado «apressadamente»: Junqueiro, Tolentino, o Abade de Jazente, Cesário e Nobre.

A atitude do poeta com esses seus supostos antepassados literários não é uniforme, indo da rejeição pura e simples a uma aceitação que não tem a ambiguidade o mínimo sinal de ironia, como se verifica relativamente a Cesário, que lhe «diz [...] muito» e que, como ele, gostava de se situar perante o real aparelhado de «ferramental honesto» e eficaz. A passagem dos mestres que, por excessivamente perceptíveis no intertexto, privariam O'Neill de originalidade, é encarada como um autêntico «desfile» de modelos, a propósito dos quais o locutor-poeta vai enunciando a sua posição, enquanto pisam a *passerelle* sob o comando eficiente da interlocutora imaginária diante de quem se

expõe em punitivo exercício de confissão, de autocrítica. Pessoa, dos poetas convocados, é o único a quem o enunciador se dirige directamente, destinatário seu de um bilhete-postal, em que, mais do que da dívida óbvia que todos os literatos — e não só, também a gente comum que a prima interlocutora sinodoquicamente representa — para com ele teriam, se trata de pôr em evidência a insuficiência, o falhanço de um projecto que apenas se escorava na lucidez, no evitar a devassa da intimidade pelos outros e na denúncia do provincianismo: «Muito querido Pessoa, saberias agora/ que não basta ser lúcido, merda, que não basta/ a gente coser-se com as paredes/ e cercar de grandes muros quem se sonha,/ que não basta dizer *basta de provincianos!*» O bilhete-postal é, como se vê, assumidamente uma montagem, uma hábil e inteligente manta de retalhos cerzida a partir de textos do próprio Pessoa, facilmente identificáveis: o final do famoso poema de Álvaro de Campos, «Cruzou por mim...» (Pessoa 1977, 413-415); o verso inicial do poema «Conselho» do ortónimo («Cerca de grandes muros quem te sonhas» [id., 188]) e o artigo sobre o provincianismo português (Pessoa 1976, 336-342).

Em «Alô, Vôvô» (*De Ombro na Ombreira*, 1969 [O'Neill 1984, 291-292]), homenagem a um poeta que O'Neill muito prezava — Manuel Bandeira (cf. O'Neill, 1985) —, por ocasião do seu octogésimo aniversário, é uma espécie de epístola em que o emissor manifesta o desapontamento que para ele terá constituído a não-vinda do destinatário a Lisboa, e, depois, em termos de compensação, se compraz no relato de uma visita imaginária do poeta brasileiro à capital portuguesa, Pessoa, o Pessoa da biografia, e que nasceu no Largo de São Carlos, não é mais do que um simples comparsa, um ponto de passagem do roteiro turístico cuidadosamente preparado pelo anfitrião frustrado nas suas expectativas.

«Três carneiros do Tejo», de *Feira Cabisbaixa* (O'Neill 1984, 230-231), distingue-se dos poemas até aqui abordados pelo facto de nele não ser expressamente mencionado o nome de Pessoa. Duas das mais importantes personagens do «drama em gente», no entanto, o Caeiro do poema xx de *O Guardador de Rebanhos*, o que começa «O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia» (Pessoa 1977, 215-216), e o Campos da «Ode marítima» (id., 314-335) e de «Lisboa revisited», 1923 e 1926 (id., 356-360), insinuam-se na série de autores associados por circunstâncias biográficas ao Tejo, ou que o trataram literariamente: Armindo Rodrigues, Pereira Gomes e Redol, os dois últimos figurando metonimicamente, num texto que, de algum modo, parodia a cantilena dos rios que, há umas dezenas de anos, se praticava na Escola Primária portuguesa, lugares por onde aquele curso de água passa. Dos textos de Pessoa, aquele cuja memória mais nitidamente molda o de O'Neill é, sem dúvida, o de Caeiro, palimpsesticamente reconhecível nos dois versos inaugurais: «Nasce na serra de Albarracín, em Espanha,/ entra-nos em casa pelo Ródão.»

Deste poema se poderia aproximar «O Tejo corre no Tejo» (O'Neill 1984, 25) também incluído em *Feira Cabisbaixa*, só que, desta vez, o diálogo transtextual com Pessoa não tem a acompanhá-lo referências explícitas a outros autores, e se, no intertexto, implícito, a fantasmática voz pessoana se confronta com outras vozes, será apenas com o coro indistinto dos que, desde Heraclito, glosaram o *tópos* do passar das águas/passar do tempo. Embora diluído, esfumado, o intertexto pessoano não deixa de ocupar um lugar relevante na memória literária que o poema de O'Neill absorve. No título («O Tejo corre no Tejo») ecoa, com alguma nitidez, o Caeiro do já citado poema xx de *O Guardador de Rebanhos*, sendo ainda a visão clara, objectivista, do mesmo

heterónimo que, de alguma forma, subjaz à recusa do sujeito em admitir a «batota» no seu relacionamento com o real («Um voo desferido é uma gaivota,/ não é o voo da imaginação;/ gritos não são agoiros, são a lota.../Vá, não faças batota,/ deixa ficar as coisas onde estão...») ou o seu desejo de não «perder» «as águas vivas da realidade»; já a angústia experimentada perante o fluir do tempo, dentro do *tópos* da matriz heraclitiana, teria mais propriamente a ver com o ortónimo ou com Álvaro de Campos.

Referências explícitas a nomes de autores também as não há em «Um velho no Restelo» (id., 434) incluído em *As Horas já de Números Vestidas*, de 1981, tornando-se, no entanto, relativamente fácil identificar personagens, provenientes de autores diversos, que confluem aqui para definir o drama banalizado de um velho, que poderá simbolizar a apagada e vil tristeza do país queixoso, lamuriento ou presa da imprecação impotente, já incapaz de audácia, de aventura, regressado definitivamente a terra e entregue a pequenas e triviais consolações apaziguadoras como as que o «cigarrinho» traz: «Írado, e meio de recusa, olha as gaivotas.// É o Homem do Leme?/ Não o creio.// Dá tudo por tabaco. Um cigarrinho/ apazigua o velho./ A sua queixa/ (histórica?) é, afinal, conforme.// Vem para terra o velho. Perde uma alpargata/ e apostrofa o mar que não tem culpa/do alcatrão fervente.// O velho morde um pão/ e deixa nele o dente.// O velho bebe um copo./Não deixa nele a sede.// O mar é o ladrão./De pais a filhos o mar é o ladrão.// O sal das sobranceiras alveja em seu olhar./ Está por tudo o velho, menos pelo mar.»

Uma das mais respeitáveis figuras do panteão literário português, o Velho do Restelo de Camões, é aqui despojado de todo o hieratismo, da sua dignidade profética e reduzido à estatura decrépita, sórdida e andrajosa de um pobre-diabo, meio louco,

que apostrofa pateticamente o mar e esquece a fome com o recurso a pequenos vícios (o tabaco e o vinho). A possibilidade de nele ver o «Homem do Leme» que, na *Mensagem* de Pessoa, faz frente ao «mostrengo que está no fim do mar», com a determinação e a iluminada loucura de uma ousadia sobre-humana, é, de imediato, arredada pelo narrador. E o penúltimo dístico («O mar é o ladrão./ De pais a filhos o mar é o ladrão.») não tem atrás de si o incitamento irrecusável que poderia ser o da velha da Foz do Douro, em *Os Pescadores* de Raul Brandão (1967, 101-102), mas apenas a triste e desalentada desistência de quem já está por tudo, menos pelo mar, menos pela esperança do recomeço, da renovação, da aventura.

Membro de uma geração — a de 50 — que, como nenhuma outra, leu e releu Pessoa e abundantemente o glosou, Alexandre O'Neill não será, certamente, dos que mais devem ao criador dos heterónimos. Vimos que a outros mestres obedeceu ele, não importa se mais altos, e que as tradições onde colheu o que lhe aprouve e foi buscar forças e energia para dinamizar a sua escrita (cf. Perrone-Moisés 1984, 5-18) lateral ou subsidiariamente passam por Pessoa. Ainda assim, a Esfinge que, inamovível, guarda o átrio da poesia portuguesa deste século lhe pôs algumas questões de irrecusável resposta. E as poucas vezes que lhe respondeu não foi, poderíamos dizer, pelo simples gosto de aceitar desafios, mas pela necessidade de encontrar luzes, abertas, clareiras que o ajudassem a melhor definir o seu próprio caminho. Ou o seu próprio texto. Um espaço vivo e tenso, afinal, em cuja malha intertextual se reconhece, perfeitamente audível, a polifonia pessoana.

Originalmente publicado na revista
Colóquio/Letras, 1987, 97 (Maio): 48-56.

BIBLIOGRAFIA

- Brandão, Raul. 1967. *Os Pescadores*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Cesariny, Mário. 1984. *Vieira da Silva/Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 1985. «Para Uma Cronologia do Surrealismo em Português». In *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, 261-282. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Guimarães, Fernando. 1980. Recensão crítica a *40 Anos de Servidão*, de Jorge de Sena. *Colóquio/Letras* 56 (Julho): 71-72.
- Lisboa, António Maria. 1966. «Carta aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro». In *A Intervenção Surrealista*, org. de Mário Cesariny, 169. Lisboa: Editora Ulisseia.
- O'Neill, Alexandre. 1978. «Il Marchio del Surrealismo». *Quaderni Portoghesi* 3: 46-47.
- O'Neill, Alexandre. 1984. *Poesias Completas 1954-1983*. 2.ª ed., revista e aumentada. Lisboa: INCM.
- O'Neill, Alexandre. 1985. Entrevista por Clara Ferreira Alves. *Expresso*, 21 de Setembro de 1985.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1984. «História Literária e Julgamento de Valor». *Colóquio/Letras* 77 (Janeiro): 5-18.
- Pessoa, Fernando. 1976. *Obras em Prosa*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.ª ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Rocha, Clara. 1984. Prefácio a *Poesias Completas 1951-1983*, de Alexandre O'Neill, 9-29. Lisboa: INCM.

«O MENINO DA SUA MÃE»,
POEMA FIGURATIVO

É conhecida a passagem da palestra de Carlos Queiroz lida aos microfones da então Emissora Nacional, poucos dias depois da morte de Fernando Pessoa, em que se refere a «O menino da sua mãe»: «O poemeto que passo a ler, foi inspirado, segundo [o] próprio [poeta] me contou, numa litografia que viu numa pensão, onde, uma vez, jantou com um amigo. Está publicado no n.º 1 da 3.ª série da revista *Contemporânea*, com o título 'O menino da sua mãe', e é uma obra-prima de visualidade poética e de impressionante poder dramático» (Queiroz 1936, 16-17).

O intertexto do famoso poema vindo pela primeira vez a público nas páginas da *Contemporânea*, em 1926, seria, assim, não um texto verbal¹, mas uma simples litografia semelhante a muitas outras que era costume, na época, decorarem as paredes de pensões, restaurantes e casas de pasto. O texto de Pessoa (1977, 146) será considerado, na nossa abordagem, como um poema figurativo, de acordo com a definição dada por Käte Hamburger em *Die Logik der Dichtung*, poema que descreve uma

1 Não considerámos a hipótese de haver ou não, no texto de Pessoa, reminiscências de uma leitura de «Le Dormeur du Val», de Rimbaud. Georges Güntert, quando alude a «O menino da sua mãe», diz que o texto de Pessoa «recorda por momentos» o poema de Rimbaud, para, logo a seguir, aliás, apontar o que os separa (cf. Güntert 1982, 52-53). O Prof. José G. Herculano de Carvalho, por sua vez, em comunicação («Pessoa leitor de Rimbaud») que gentilmente nos concedeu no IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, onde a apresentou, defende que «foi inspirado [em 'Le Dormeur du Val'] que [Pessoa] escreveu a sua obra-prima 'O menino da sua mãe'».

pintura ou uma escultura¹ (1986, 260). Quanto à litografia que foi seu ponto de partida, teremos de nos contentar com o *quadro* que Pessoa dela nos deu, em «O menino da sua mãe», uma vez que nunca a tivemos diante dos olhos, nem alguma vez a vimos reproduzida em livro, revista ou jornal.

De resto, o que, verdadeiramente, nos interessa é o resultado, o texto de chegada, digamos, e não tanto o texto de partida. Aliás, mesmo que o conhecêssemos, o posicionamento por nós adoptado seria mais ou menos inevitável, porquanto se não trata de um objecto investido de dignidade museológica, como o são habitualmente os objectos estéticos com os quais os textos literários entram em diálogo intertextual. É certo que, seja qual for o sistema de signos com que estejamos a lidar, o que sempre importa, em termos de avaliação, são os resultados obtidos nesse mesmo sistema e não a importância, o prestígio, a dignidade que a instituição cultural tenha eventualmente conferido ao objecto que se tomou como ponto de partida. Veja-se o caso do cinema, em que a transposição de grandes obras literárias frequentemente tem redundado em fracasso e em que, por outro lado, obras consideradas menores têm dado origem a filmes de excepcional qualidade. Cada sistema de signos tem a sua linguagem, a sua gramática, as suas exigências específicas, e é em função delas que os resultados atingidos devem ser avaliados.

Relativamente ao texto literário que tem como intertexto um texto não verbal, por exemplo, um texto pictórico, não se pode dizer que estejamos perante uma simples «transmutação de signos», que o escritor se limite a verter uma obra de arte nos moldes de outra arte (cf. Guillén 1985, 126-127). O que,

1 O *Bildgedicht* (poema figurativo, ou imagético, como se diz na tradução portuguesa feita no Brasil) pode também, naturalmente, contemplar a descrição de uma litografia ou de qualquer outro tipo de imagem.

O MENINO DA SUA MÃE

*No plaino abandonado
Que a morna brisa aquece,
De balas traspassado—
Duas, de lado a lado—,
Jaz morto, e arrefece.*

*Raia-lhe a farda o sangue.
De braços estendidos,
Alovo, louro, exangue,
Fita com olhar languê
E cego os céus perdidos.*

*Tam jovem! que jovem era!
(Agora que idade tem?)
Filho unico, a mãe lhe dera
Um nome e o mantivera:
«O menino da sua mãe.»*

*Cahiu-lhe da algibeira
A cigareira breve.
Dera-lh'a a mãe. Está inteira
E boa a cigareira.
Elle é que já não serve.*

*De outra algibeira, alada
Ponta a roçar o solo,
A brancura embainhada
De um lenço... Deu-lh'o a creada
Velha que o trouxe ao collo.*

*Lá longe, em casa, ha a prece:
«Que volte cedo, e bem!»
(Malhas que o Imperio tece!)
Jaz morto, e apodrece,
O menino da sua mãe.*

FERNANDO PESSOA

no fundo, está em causa é a «comunicação de uma experiência vital, um juízo ou um exercício de gosto» (id., 127). O poeta não se apaga, não se anula, não deixa de ser poeta perante um objecto pertencente a outro sistema de signos. Continua a ser poeta; se possível, ainda mais. Também na intertextualidade exoliterária, e, dentro desta, nos casos em que o intertexto é um texto não verbal, se mostra válida a posição de Laurent Jenny quando sustenta que o «texto centralizador», no «trabalho de transformação e assimilação de vários textos», nunca perde, afinal, o «comando do sentido» (1979, 14).

Aceitemos, então, que a litografia observada por Fernando Pessoa terá estado na base de um dos seus mais belos e sortilégos poemas. Nada pode, no entanto, impedir-nos de pensar que o poeta tivesse, em vez disso, imaginado um *quadro* semelhante e o tivesse descrito com igual minúcia e idêntico rigor. A manifesta iconicidade do texto só por si não é suficiente para concluirmos que o poema em questão, como signo icónico, reenvia, com base numa semelhança (cf. Hoek 1986, 9), para um objecto real, e não imaginado. Por outro lado, também não há razões plausíveis para não tomar a sério a informação veiculada por Carlos Queiroz: Pessoa não levaria tão longe o seu gosto pelo fingimento, pelas ficções... Seja como for, não vamos supor, muito embora a leitura nos dê essa impressão, que Pessoa terá escrito o poema na posição de observador real, postado, atentamente, diante da estampa esquecida nas paredes da pensão. A estratégia escolhida obriga-o a *presentificar* o objecto, a criar no leitor a ilusão de que descreve, para nós, a litografia como se a tivesse de facto diante dos olhos. E, todavia, num plano estritamente psicológico, a relação do poeta com o objecto, no momento da produção do texto, não se terá processado através da *percepção* (que é representação de um objecto presente) mas sim através da

imagem, como consciência de um objecto ausente. A estampa contemplada ou vislumbrada na pensão foi interiorizada e é uma sua *imagem* que Pessoa tem diante dos olhos da mente quando escreve, quando a descreve. A *ausência* da litografia vai, de resto, favorecer a intrusão de outros elementos que não deixarão de exercer um poderoso fascínio sobre os defensores das leituras biografistas. E, a este respeito, revelar-se-á especialmente aliciante a circunstância de o poema ter sido composto não muito tempo depois da morte da mãe de Pessoa (cf. Simões 1980, 46-53).

O poeta, em consonância, aliás, com os princípios de uma figura de estilo bem conhecida dos velhos tratados de retórica, a hipotipose, descreve o quadro como se o tivesse diante dos olhos. Dá a ver a estampa ao leitor. Da própria descrição faz um *quadro* (cf. Fontanier 1977, 390). Detém-se em pormenores impressionantes, a farda raiada de sangue do jovem soldado morto, o olhar sem vida, a cigareira tombada, o lenço branco roçando ao de leve o solo. E o leitor, perante a «cópia» que o texto é, tem a impressão de estar perante o «original» (id., 266), isto é, a litografia. Simplesmente acontece que, neste caso, o «original» é, também ele, uma «cópia», a representação de uma cena real ou imaginada. Estamos, assim, perante um efeito especular, uma multiplicação de representações, de quadros, de imagens, que podem, inclusivamente, ser objecto de novas representações, se nos lembrarmos de que o poema de Pessoa motivou, por exemplo, um conhecido desenho de Almada Negreiros gravado na fachada da Faculdade de Letras de Lisboa. Mas o que, de momento, importa salientar é que o *quadro* que a descrição nos dá a ver tem atrás de si, não uma cena real ou imaginada, como vemos, mas um quadro. Trata-se, assim, de um efeito de duplicação, ou seja do «quadro de um quadro» (Vouilloux 1986, 9).

Como é que o poeta «descritor» nos dá a ver a litografia? Em certo sentido, mostra-no-la, descreve-nos a cena aí representada, através de diversos enquadramentos, como se o seu olhar fosse uma câmara cinematográfica. Primeiro, faz incidir a «objectiva» sobre o lugar da «acção» — um lugar de abandono e desolação, longe da amenidade maternal do país de origem do jovem soldado morto, de cujo corpo, em irremediável processo de arrefecimento e decomposição, em seguida nos aproximamos, até podermos distinguir, em grande plano, os buracos feitos pelas duas balas que o trespassaram «de lado a lado», dando-lhe a morte. Depois, a câmara, dentro de um procedimento estilístico típico da linguagem filmica, que faz, como se sabe, amplo recurso da metonímia, detém-se no sangue que mancha a farda do jovem combatente, ao mesmo tempo que, focando os seus braços estendidos, reforça no leitor-espectador a ideia da morte que, inexoravelmente, atingiu o que foi defender o «Império» em longes terras. Com a chamada de atenção para a brancura da pele do soldado e para a cor do seu cabelo, através do grande plano, envolvido de novo no jogo metonímico, marca-se impressivamente a distância que, no lugar onde encontrou a morte, habitado por homens de diferente complexão, o separa da terra natal. Depois, a objectiva fixa o olhar do ser de ausência que o soldado morto, agora, é. Um ser ao mesmo tempo votado ao mais radical abandono, que não teve sequer junto de si o gesto compassivo de alguém que lhe cerrasse os olhos sem vida. A hipálage, no verso final da segunda estrofe («os céus perdidos»), de modo semelhante ao que se verifica no *incipit* («plano abandonado»), remete para a interdependência de meio e personagem, para a relação metonímica que entre ambos se estabelece. No verso inicial, «abandonado» remete não apenas para a desolação, para o abandono do lugar onde

a morte surpreendeu o «menino da sua mãe», mas também e sobretudo para o abandono extremo em que ele se encontra, o abandono da morte. Por sua vez, «perdidos» reenvia não só para a distância infinita a que os céus, indiferentes, estão, mas também para a perdição que atingiu o soldado e, mortalmente, lhe tolda o «olhar». Do «olhar langue» que «fita» os céus infinitamente distantes, a câmara desce até se deter na cigarreira tombada junto de uma das algibeiras, para, depois, passar para a outra algibeira, donde emerge, ténue e esvoaçadamente, o lenço branco. Tanto a cigarreira, oferecida pela mãe, muito provavelmente para celebrar a sua entrada na vida adulta, como o lenço dado pela segunda mãe, a velha criada que foi sua ama dedicada, são objectos pessoais, íntimos, com uma poderosa carga afectiva, qualquer deles profundamente ligado à história que o poema não deixa de narrar. A hipálage («A cigarreira breve») volta a estar presente, deslocando desta vez a atenção do leitor para a relação entre o possuidor dos objectos e os próprios objectos. «Breve» não é tanto a cigarreira, que, aliás, como os versos seguintes se encarregam de sublinhar, sobrevive ao soldado entrado pouco antes na idade adulta, mas a vida deste tão precocemente interrompida pela morte.

Na litografia vista por Pessoa na pensão lisboeta, à semelhança do que acontece em muitas estampas ou pinturas figurativas, já se contava uma *história*. A gravura fixava o desfecho dessa história. A «acção» chegara ao seu termo; a catástrofe abatera-se sobre o jovem soldado; o herói está morto. O que o quadro não podia incluir — a história pretérita do «menino da sua mãe», e o que se passa no lar materno, enquanto o corpo se interna irreversivelmente pelas gélidas profundezas da morte —, dá-o o poeta, num magnífico exercício de imaginação criadora realizado a partir de modestíssimos

materiais, de uma estampa, tudo leva a crer que de reduzida qualidade estética.

Em *flash-back*, a câmara poderia dar-nos, em rápido relance, a infância descuidada, feliz, do herói, «filho único», menino mimado, objecto de excessivos desvelos por parte de uma mãe absorvente e possessiva. E ao lado dessa presença dominadora, permanentemente vigilante, não deixaria de focar uma outra presença, protectora, a da velha ama que o viu nascer, o trouxe ao colo, o envolveu de ternura, o viu crescer e para quem também permaneceu sempre o «menino». O menino da sua ama.

Depois, é a solução encontrada na estrofe final de, através de uma vertiginosa mudança de espaço, sermos conduzidos até à metrópole onde, inscientes do que aconteceu nas distantes paragens do Império, a mãe e a velha criada rezam pelo regresso rápido do seu «menino».

Descrição poética de um quadro, mas, saliente-se, de um quadro narrativo, onde, portanto, já se contava uma história, o poemeto de Pessoa parece passar ao lado da tradicional distinção entre descrição e narração. A descrição está muito longe de ocupar um lugar subalterno na narrativa que o poema constrói. Seríamos, antes, tentados a inverter os termos da frase de Marmontel quando diz que, «ao contar é natural que o poeta descreva» (*apud* Hamon 1981, 13), se não se verificasse no texto, como na realidade se verifica, um equilíbrio perfeito entre o descritivo e o narrativo. Aparentemente, o primeiro móbil da escrita seria a simples descrição da litografia, que, aliás, não deixa de incluir, no seu desenvolvimento, algumas das modalidades consagradas pela tradição retórica: a topografia, a descrição do lugar onde se encontra o corpo do herói; a prosopografia, a descrição da aparência exterior da personagem, o retrato físico do herói; e a hipotipose, em resultado

da qual o leitor colhe impressão de ter diante dos olhos uma imagem, um quadro, que o poeta lhe dá (cf. Du Marsais, *apud* Vouilloux 1986, 6). Mas, por um lado, a descrição é narrativizada e, por outro, a preocupação que é a do poeta narrador de trazer para o primeiro plano o drama do jovem soldado apanhado nas «malhas que o Império tece», impede o poema de se transformar numa «obra puramente plástica» (cf. A. Baron, *apud* Hamon 1981, 21) como não deixou, penetrantemente, de observar Carlos Queiroz ao apresentar «O menino da sua mãe» como «uma obra-prima de visualidade poética e de impressionante poder dramático» (1936, 16). O próprio tempo dominante no enunciado, o presente, que Du Marsais dizia ser a marca da hipotipose (*apud* Vouilloux 1986, 16), e que, no caso vertente, encontra plena justificação na circunstância de se tratar de uma descrição de um quadro cujo centro é ocupado por um herói morto, já fora do tempo, portanto, e imerso na atemporalidade, na eternidade, é quebrado pelo pretérito, a lembrar as exigências da narração.

Não se mostra isento de ambiguidades o estatuto do poema figurativo como forma mista que é (cf. Hamburger 1986, 259-266). Apresenta ele várias gradações, no que concerne ao afastamento ou aproximação do pólo-sujeito em relação ao pólo-objecto. Por um lado, o texto de Pessoa parece obedecer ao figurino proposto por Käte Hamburger para o poema figurativo — o sujeito é, efectivamente, um sujeito que *vê* e *descreve*, mas, por outro lado, não deixa de ser também, e com igual intensidade, um sujeito que exprime «afectos ou sentimentos» (1986, 259). O sujeito observador e «descriptor» trai, desde logo, por exemplo, a sua emotividade nas frases exclamativas do enunciado. Mas poderíamos, naturalmente, levar mais longe o relevo concedido ao pólo-sujeito no texto de Pessoa e, seguindo por tal

caminho, dificilmente deixaríamos de privilegiar uma leitura que nele reconhecesse um *requiem* pelo menino morto, ele próprio¹. Neste caso, o estado de alma do poeta não se expressaria directamente, mas por intermédio de um objecto, que representaria o equivalente da emoção (cf. Marchese e Forradellas 1986, 81-82). Para utilizarmos a conhecida expressão de Eliot, a estampa funcionaria como «correlativo objectivo» do estado de alma do sujeito lírico. O *objectivo* seria, assim, o espelho do *subjectivo* (cf. id., 82), e Pessoa, num momento em que ainda se encontraria sob o peso do choque sentido pela morte recente da mãe (cf. Simões 1980, 46) estaria a projectar-se no jovem arrancado ao aconchego materno do lar e à vida nos longínquos e inóspitos plainos do Império, e a chorar sobre si mesmo, sobre o menino que jaz morto e, sem remédio, para sempre. Também aqui, porém, a força do texto reside no difícil equilíbrio que se consegue estabelecer entre os dois pólos, como já se verificara relativamente à disputa entre descrição e narração. Desejável é que aí o deixemos, ao poema, nessa tensão jamais resolvida para um lado ou para outro. Não são, afinal, a ambivalência e a irresolução o que mais convém a um poeta que sumamente as prezava e que, como mestre insubstituível do Enigma, continua a interrogar-nos neste fim de século do nosso desconforto?

Originalmente publicado na *Nova Renascença*,
1988, 30-31 (Abril-Setembro): 139-144.

BIBLIOGRAFIA

- Carvalho, José G. Herculano. 1988. «Pessoa Leitor de Rimbaud». Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. São Paulo.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.
- Guillén, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Güntert, Georges. 1982. *Fernando Pessoa: o eu estranho*. Lisboa: Dom Quixote.
- Hamburger, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- Hamon, Philippe. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- Hoek, Leo H. 1986. «Sémiotique et littérature: interférences». *Revue des sciences humaines* LXXII: 201.
- Jenny, Laurent. 1979. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina.
- Marchese, Angelo, e Joaquín Forradellas 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Pavia, Cristovam. 1955. *35 Poemas*. Lisboa: Moraes Editores.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.ª ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Queiroz, Carlos. 1936. *Homenagem a Fernando Pessoa*. Coimbra: Edições Presença.
- Simões, João Gaspar. 1980. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*. 4.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Vouilloux, Bernard. 1986. «Le tableau: description et peinture». *Poétique* 65 (février): 3-18.

¹ Pedimos, aqui, a expressão de empréstimo a um conhecido poema de Cristovam Pavia (1959, 18-19).

REGRESSO AO ABISMO: LEITURAS POÉTICAS DE PESSOA NOS ANOS 90

Se a leitura é, como queria Barthes, «reescrever o texto da obra dentro do texto das nossas vidas» (Scholes 1989, 1) mais ainda o é para o escritor enquanto leitor de textos alheios. De modo mais intenso do que o que se verifica com os outros leitores, o texto alheio passa a viver no seu texto e nos seus pensamentos, tornando-se, assim, «parte integrante do universo que [pensa] como [‘seu’]» (id., 10). Por vias idênticas, se não mesmo mais radicais, andava Pessoa, quando, pela pena de Bernardo Soares, abria um dos fragmentos do *Livro do Desassossego* em que tematiza a questão da leitura com as seguintes palavras: «Não conheço prazer como o dos livros, e pouco leio. Os livros são apresentações aos sonhos, e não precisa de apresentações quem, com a facilidade da vida, entra em conversa com eles. Nunca pude ler um livro com entrega a ele; sempre, a cada passo, o comentário da inteligência ou da imaginação me estorvou a sequência da própria narrativa. No fim de minutos, quem escrevia era eu, e o que estava escrito não estava em parte alguma» (Pessoa 1982, 20).

Não estava naquele momento escrito «em parte alguma», a não ser, naturalmente, dentro dele, já como «parte integrante do [seu] universo», da sua memória. Um momento, porém, poderia chegar em que a escrita se havia de concretizar, e, nesse caso, em inevitável ligação com a rede intertextual de múltiplas e intrincadas direcções que é a memória literá-

ria. De resto, se a leitura deve encarar-se como «o estabelecimento de conexões entre um texto e outros textos» (Scholes 1989, 48-49), ou seja, como «actividade intertextual» (id., 49), mais claramente deve ser assim encarada em relação aos escritores, que laboram num processo ininterrupto de activação da memória cultural, em permanente diálogo com a tradição, afinal.

Veja-se, por exemplo — e, desta forma, ensaiamos já os primeiros passos na abordagem do nosso tema —, o que se passa com um recente poema de Pedro Tamen em que fica bem patente o que há essencialmente de «actividade intertextual» na leitura. O referido texto, «Um só livro», integra-se num livro intitulado *Depois de Ver* (1995), constituído todo ele por poemas efrásticos, isto é, poemas que tomam como ponto de partida obras de arte visual, pinturas, esculturas, desenhos, fotografias. O poema entra em diálogo com um texto pictórico, um quadro de Emília Nadal alusivo ao Apocalipse, «Os Cavaleiros», e Tamen, em consonância com o sentido etimológico da *ekphrasis*, não deixa, apesar da liberdade de que se reclama relativamente às obras de arte visual de que parte¹, de proceder à sua descrição, com referência, por sua vez, ao texto que esteve na origem da pintura de Emília Nadal, mas, ao mesmo tempo, a presença na sua memória do segundo texto da sequência «Chuva oblíqua» de Pessoa (1977, 113-117), aquele em que tudo se centra na intersecção das «luzes da igreja» e da «chuva», faz com que, através dos mecanismos associativos de que se tece todo o acto criativo, a referência, na parte inicial do poema, às «igrejas», entre alguns dos signos mais marcantes do texto do Evangelista, desencadeie a emergência do título da sequência pessoana, ademais sugerida

1 Cf. nota do Autor na contracapa do volume.

pelas próprias linhas oblíquas de luz que, no óleo, os cavalos atravessam: «O que o espírito diz às igrejas, iluminado por sete lâmpadas./ anunciado por sete trombetas./ guardado por sete selos./ é, entre outras coisas, a chuva/ oblíqua atravessada por cavalos/ de patas incompatíveis/ e armas indiciadoras de mais metas:/ o esverdeado da pestilenta pele./ a balança que pesa o que não há./ a espada do sangue derramado/ e o arco largando para algures./ para a nova brancura de vitórias./ Correm, que são o fim; fim/ tão fabuloso como a dama, e o bicho/ fabuloso, e o encontro igual./ final./ com o Amado que espreita pela janela./ É tudo um só livrinho: come» (Tamen 1995, 42).

Um outro poema da mesma colectânea, «Nobre revisited» (id., 54), nos permite reforçar a ideia da leitura, e, no caso particular que, aqui, nos interessa, da leitura dos poetas, como uma «actividade» eminentemente «intertextual». Com efeito, neste texto, que é desencadeado por um «Retrato de António Nobre», de Mónica Baldaque, convergem, como resultado da configuração necessariamente intertextual da memória literária do poeta, «criatura textual» (Scholes 1989, 27) por excelência, Nobre, o autor evocado no poema e o seu universo literário, a imagem, ternamente irónica, que dele nos deu, pela sua leitura, um outro poeta, Alexandre O'Neill (cf. O'Neill 1984, 264), e Pessoa, ainda e sempre com lugar de destaque no cânone pessoal de muitos poetas portugueses, deixando a Pedro Tamen, para o título do seu poema, a sugestão dos que, pela mão de Campos, publicou na *Contemporânea* em 1923 (cf. Pessoa 1977, 356-357) e 1926 (cf. Id., 359-360): «Tão dlim, tão dlão, tão coração./ tão rim./ (Ó meu poeta prejudicado/ pela saudade do portuguesismo, pela saudade antes do saudosismo./ pelo sexo de só crucificado./ meu cor-de-terra quando foge/ onde não há verdades verdes que despontem./ ó meu poeta que ainda tosses hoje/ tendo nos olhos as olheiras de ontem!).»

Os poemas de Tamen encontram-se, no *corpus* que definimos para este trabalho, entre os de mais recente publicação. E o lugar relevante que, como vimos, Pessoa ocupa na rede intertextual de que se compõe a sua memória literária, como a de muitos outros poetas portugueses contemporâneos, vem apenas confirmar que ainda não findou a era pessoana da cultura portuguesa que, num conhecido artigo, Vital Moreira deu como iniciada nos princípios dos anos 80 (cf. 1982, 169-170), mas que, para a poesia, pelo menos, há que fazer recuar de algumas décadas. A crescente irradiação internacional da sua obra e da sua figura não deixará, aliás, de contribuir para o prolongamento de uma «era» a que os últimos anos foram emprestando firmes alicerces, tanto mais firmes quanto mais, contraditoriamente, se foi agigantando o estatuto mítico do poeta. Um dos episódios dessa consagração internacional, e que pode ser decisivo, por se verificar num espaço cultural, o de língua inglesa, onde sempre se revelou ser difícil a sua penetração, foi, como é sabido, a sua inclusão entre os vinte e seis autores que serviram a Harold Bloom (1994), numa obra polémica mas estimulante, para assinalar os pontos de maior relevo do que propôs como seu mapa do cânone literário ocidental. E os efeitos fizeram-se sentir, como o prova um artigo de outra figura de proa da crítica internacional, George Steiner, publicado nos começos de 1996 na prestigiosa revista *The New Yorker*, a pretexto da saída de uma utilíssima e criteriosa antologia da obra de Pessoa, com adequado enquadramento crítico, *A Centenary Pessoa*, que muito pode contribuir para um mais amplo e profundo conhecimento do *poeta plural* no mundo de que ele também foi culturalmente parte, o mundo anglo-saxónico.

Desde a conferência que fiz na Fundação Gulbenkian, nos primeiros dias de 1985, «Pessoa em Abismo nos Anos 80» e de

que esta — em parte, mas só em parte, porque, para já, não visa ser tão exaustiva no tratamento das *leituras* poéticas de Pessoa — se pretende a réplica relativamente aos anos decorridos da presente década, desde o início de 1985 que muito aconteceu para cimentar o lugar central do poeta no cânone literário nacional, que, diga-se de passagem, incessantemente vai disputando a Camões, ao mesmo tempo que, como vimos, garante uma posição de cada vez maior destaque no cânone literário internacional, com o impressionante alargamento dos espaços culturais a que vão chegando as traduções das suas obras. Registem-se, muito rapidamente, alguns dos eventos que marcaram os últimos dez anos: as comemorações do cinquentenário da morte, em 1985, e do centenário do nascimento, em 1988, e os congressos, as exposições, as publicações a que, em Portugal e no estrangeiro, deram azo; o começo da publicação da edição crítica, em 1990, as controvérsias que a rodearam, o aparecimento de edições críticas fora do âmbito do Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e da Edição Crítica de Fernando Pessoa, a revelação de textos inéditos e, em lugar de destaque, a criação, em fins de 1993, da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, no edifício que, em parte, serviu de residência ao poeta nos últimos anos da sua vida, e que, não enfeitando o que lhe compete também de preservação e incentivo da memória pessoana, se tem, dinamicamente, afirmado sobretudo como espaço de cultura viva dedicado à Poesia, não apenas a portuguesa mas também a que se faz noutros lugares, num entendimento do literário que, como lembrava Óscar Lopes¹, não pode compadecer-se com fronteiras nacionais.

1 Na entrevista a Luís Miguel Queirós, diz, a certo passo, Óscar Lopes: «Por mim, penso que a história da literatura portuguesa tem de ser considerada, daqui para a frente, de um modo inteiramente diverso. É que nós já somos europeus. Legalmente, e pela primeira vez desde Afonso III, não temos fronteiras, o que não aconteceu sequer no tempo dos Filipes [...]. [S]e somos europeus, e se existem razões históricas objectivas que sustentem esse facto,

Para os mais novos dos autores aqui considerados, um ou outro já revelado na presente década, bem identificados com o espírito de um tempo que tende a olhar com profundo cepticismo o entendimento que as vanguardas fizeram da originalidade como «um começo do nada», como uma espécie de «nascimento» (Krauss 1995, 1060), natural seria que, em face da relação descomplexada que mantêm com a tradição e, conseqüentemente, da concepção que é a sua da intertextualidade como constitutiva da textualidade, entrassem em diálogo com Pessoa, sem, aliás, lhe concederem privilégios especiais, a não ser os que resultam do seu lugar central no cânone, e a par de outros, com os quais traçam o mapa da sua tradição pessoal. Já praticamente desde os anos 60, depois da década obsessivamente pessoana que foi a de 50, e por razões que não é difícil de entender, que não é possível, exceptuando os casos epigonais que as grandes figuras sempre suscitam para além da razoabilidade de certos limites temporais, falar propriamente de uma *influência* de Fernando Pessoa na poesia portuguesa. E mesmo a «ansiedade da influência» (Bloom 1973) de que, em relação a ele, deram mostras ainda alguns dos «poetas fortes» (id.) posteriores àquele período tem vindo a esbater-se, em consonância, de resto, com o mais tranquilo relacionamento dos poetas com o passado, de um passado carregado de tradição, depois que, nos começos da década de 70, se tornaram sensíveis os primeiros sinais da crise da modernidade.

Um dos poetas de mais recente revelação em que se torna notório esse relacionamento tranquilo com a tradição, e com Pessoa como figura central na memória do sistema literário nacional, é Fernando Pinto do Amaral, que não hesita em incluir

então temos de considerar que somos herdeiros de Shakespeare, Goethe, Tolstoi. Internamente, isto tem grandes conseqüências, pois implica que teremos de desprezar muitos autores de segunda e terceira ordem, que não poderemos impor aos franceses e aos ingleses.»

na sua segunda recolha poética, *A Escada de Jacob*, um texto intitulado «Apócrifo pessoano». Em face de tal poema, é como se estivéssemos, parafraseando o que David Mourão-Ferreira fez relativamente a Camões, diante de uma «fala apócrifa» de Pessoa (cf. Mourão-Ferreira 1988, 397). O que, de imediato, significa que se não trata, naturalmente, de um poema da autoria de Pessoa, mas que, pelas suas características no plano da forma do conteúdo e da forma de expressão, pelo universo poético em que nos projecta, poderia ser tomado, não fossem as indicações paratextuais ou extratextuais de que dispomos, como um genuíno poema de Pessoa, mais um, em suma, saído do inesgotável espólio. O que, para o caso, permite a Fernando Pinto do Amaral, e com pleno sucesso, recorrer, não sem ironia, diga-se de passagem, ao conceito de apocrifia é a agudeza, o engenho com que se entrega ao jogo subtil de conjugar, entre o esperado e o inesperado, alguns dos temas maiores da poética pessoana, como a dialéctica do sentir e do pensar, a indistinção entre o *real* e o *irreal*, e o *labirinto* da mente onde o eu se perde. Como, de resto, convém a um texto que podia passar por um texto do autor assim homenageado, o diálogo que o poeta com ele realiza é um diálogo difuso que tem como resultado a *imitação* de temas e estilemas seus, e ainda metros e esquemas estróficos, tudo, esclareça-se, apontando para o ortónimo, e não o diálogo com um texto particular, embora seja perceptível, no *explicit*, um eco, ou antes, uma resposta, pela via do desalento, à irritação que o verso final do famoso «Isto» não consegue esconder — «Sentir? Sinta quem lê!» (Pessoa 1977, 165): «O eu sentir quando penso/ e pensar enquanto sinto/ origina um labirinto/ onde me perco e convênço/ de que tudo é indistinto.// de que o mundo se organiza/ desorganizadamente/ nos recônditos da mente/ como uma ideia imprecisa/ que quando se pensa, sente// e quando se

sente, pensa,/ numa confusão total,/ num processo irracional/ em que se esfuma a diferença/ entre o que é ou não real.// Dos meandros disso tudo/ nasce apenas um desejo:/ distinguir o que não vejo/ e é talvez o conteúdo/ deste infinito bocejo// a caminho não sei de onde,/ à espera não sei de quê.// Quem me ouve? Quem me vê?/ A vida não me responde/ e, afinal, ninguém me lê» (Amaral 1993, 83).

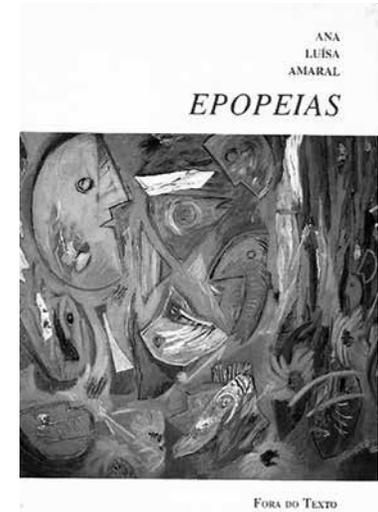
Seria, a este respeito, interessante, não estivesse o livro de Cesariny *O Virgem Negra*, publicado em 1989, já fora do nosso âmbito cronológico, comparar o que, como vimos, há de eco, e de desencantado e irónico eco, no fecho do poema de Pinto do Amaral, de «Isto» de Pessoa, com a glosa, de claros propósitos paródicos, que Mário Cesariny faz do mesmo poema no referido livro (cf. 61-62).

Ana Luísa Amaral segue igualmente, em «Fingimentos Poéticos», do livro *Epopéias*, de 1994, a via da paródia relativamente ao poema que é hábito ler em conjugação com «Isto», a nunca por demais comentada «Autopsicografia» (Pessoa 1977, 164). Se, no caso de Pinto do Amaral era o título («Apócrifo pessoano») que, de imediato, remetia para Pessoa, aqui são o título, ainda que insuficientemente, pela ligação a um dos núcleos mais visíveis da poética pessoana, o que tem a ver com a poética do fingimento poético, e a epígrafe sobretudo, o segundo verso de «Autopsicografia», «finge tão completamente», que apontam para a presença do texto de Pessoa no horizonte intertextual do poema de Ana Luísa Amaral. Mas a paródia de «Autopsicografia», a bem dizer, só se faz de forma mais explícita na estrofe final do poema; o que vem antes é da ordem dos «fingimentos poéticos» a que o título se refere, e tem mais a ver com a «tristeza» do que com a «dor» que serve de base aos jogos conceptuais de Pessoa nas duas primeiras estrofes do seu texto. Mas, mesmo aí, não deixa

de estar presente o que será um dos traços da paródia enquanto «repetição com diferença», já que a «tristeza» *repete* a «dor» pessoana não por semelhança mas sim por «diferença» (Hutcheon 1989, 48). O sujeito ensaia várias vias para encontrar a «tristeza» que lhe «faz [...] falta», mas, desde o princípio, e logo por sugestão do título, que o leitor sabe que se trata de «fingimentos», para o caso de um exercício entre divertido e impiedoso de auto-ironia, a ironia que vai contribuir para assinalar a distância crítica entre o texto parodiado e o texto que o incorpora, de modo mais explícito, como se disse, na estrofe final: «Faz-me falta a tristeza/ para o verso:/ falta feroz de amante./ ausência provocando dor maior.// Tristeza genuína, original./ a rebentar entranhas e navios/ sem mar./ Tristeza redundando em mais/ tristeza, desaguando em métrica/ de cor// Recorro-me a jornal, mas é/ em vão. A livros russos (largos/ e sombrios).// Em provocado rio de depressão./ nem zepellin: balão/ a ervas rente.// Um arrastão sonhando-se/ navio.// Só se for o que diz o que/ deveras sente./ A sério: o Zepellin./ Mas coração:/ comboio cuja corda/ se partiu» (Amaral 1993, 34).

Luís Filipe de Castro Mendes, um poeta que inicia o seu percurso nos anos 80, mas que só na nossa década vem a ganhar verdadeira visibilidade e por uma cada vez mais nítida identificação com o espírito do momento presente, recorre, em alguns dos poemas da sua colectânea de mais recente publicação, *O Jogo de Fazer Versos*, de 1994, a um aproveitamento paródico de alguns textos *sacralizados* pela tradição. Nos dois exemplos mais em evidência, faz, em «Os Idos de Marx» (25-29) — em vez de «Os Idos de Março» —, a paródia do celeberrimo discurso de Marco António do *Júlio César* de Shakespeare, para assinalar o enterro do marxismo e procede, em «Elegia» (id., 30-31), ao uso paródico da «Elegia do Amor» de Pascoaes, com vista a uma evocação ternamente irónica do Verão

Quente de 75. Em qualquer dos casos, fica bem claro que a paródia, em que se tem visto um traço tipicamente pós-modernista, é, nas mãos de Castro Mendes, e de acordo com Linda Hutcheon, «na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença, [estando] implícita uma distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que o incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia» (1989, 48). Mas em Castro Mendes há ainda, dentro da tendência citacionista do pós-modernismo, o amplo recurso à citação, à alusão, aliás devidamente referenciadas em notas de rodapé, para além de toda uma insistente prática da intertextualidade num diálogo que não escolhe épocas, desde os autores mais recuados, como Camões, aos contemporâneos do poeta, de recente publicação, como J.M. Magalhães, Nuno Júdice, J.M.F. Jorge, Fernando Guimarães, Franco Alexandre. Ora é dentro desta recorrente prática intertextual que se insere um poema «à memória de Bernardo Soares» cujo título, «O modo funcionário de viver» (Mendes 1994, 19), a lembrar, conforme assinalámos no princípio, o funcionamento da memória literária dos poetas como uma rede intertextual de múltiplas e imprevistas direcções, é um verso de Alexandre O’Neill (1984, 63-64). Um verso que caracteriza perfeitamente o «mundo dos pequenos



ANA LUÍSA AMARAL. *EPOPEIAS: POEMAS*. COIMBRA: FORA DE TEXTO, 1994

funcionários» que é o do semi-heterónimo pessoano homenageado pelo poema, e que é também, por extensão, em sintonia, de resto, com o sentido para que aponta o verso de O'Neill, o nosso, como o uso do pronome pessoal da primeira pessoa do plural ao longo de todo o soneto não deixa de sugerir. Olhar tranquilamente irónico sobre o modo português de viver, o poema dá ainda azo a que o poeta reserve um pouco da sua ironia para o «novo», posto igualmente em questão, num livro inserido numa época já afastada da modernidade como «a época da redução do ser ao novo» (Compagnon 1990, 16), em outros textos em que se fala, com desenfadada distância, da «convulsa vanguarda» (Mendes 1994, 22) ou da famosa proclamação poundiana do «Make it new» (id., 37): «O mundo dos pequenos funcionários/ lembra-nos no fervor o patrão Vasques/ e traz aos nossos actos mais diários/ a poesia do mundo sem disfarces.// Quando longe do jogo das intrigas// (deram aos nossos dias emoção),// lembramos em agendas mais antigas/ o que ficou aquém da ilusão.// Este mundo é perfeito como um ovo// de si suficiente e não merece/ poder ser corrompido pelo novo.// Aqui em bom rigor nada acontece./ E vemos flutuar à nossa volta/ um rumor sem um eco de revolta» (id., 19).

A leitura/escrita enquanto «actividade intertextual» que pode observar-se num poema de António Manuel Couto Viana de *Café de Subúrbio* (1991, 228) orienta-se num sentido idêntico ao que assinalámos relativamente ao texto de Castro Mendes, ou seja, para um cruzamento ou intersecção de textos no intertexto. *Café de Subúrbio* é um conjunto de 24 poemas composto no curto espaço de um mês entre 26 de Outubro e 26 de Novembro de 1985, e vindo pela primeira vez a lume no n.º 4 da revista *As Escadas Não Têm Degraus*, correspondente a Janeiro de 1991. Colocado sob uma epígrafe de Mário de Sá-Carneiro, retirada do poema «Cinco horas» de *Indícios de Oiro* («Nos cafés espero

a vida [...]// — Cafés da minha preguiça/ Sois hoje — que galarão! —/ Todo o meu campo de acção/ E toda a minha cobiça»; 1992, 88-89), e que o poeta torna «parte integrante do [seu] universo» ao mesmo tempo que vai, a epígrafe, definir a atmosfera dentro da qual se processa a relação do poeta com o seu «café de subúrbio» e o mundo que aí ganha contornos. O conjunto, ou livro, é, dentro da obra poética de Couto Viana, um dos mais expressivos exemplos do que nela, desde cedo, fez do quotidiano e da banalidade que lhe é tradicionalmente associável duas das suas traves mestras, juntamente com a céptica e desencantada ironia do olhar que no-los dá a ver. O café é, no conjunto, por um mecanismo sinedóquico, em consonância, de resto, com o entendimento que alguns têm do tropo central da retórica (cf. Dubois et al. 1974, 151-59), uma metáfora do mundo e da vida que aí se agita ou se vai esvaindo. No caso vertente também, e num período do desenvolvimento da cidade em que os cafés, do centro e dos subúrbios, enquanto lugar onde ainda era possível esperar «a vida» e *preguiçar*, desaparecem para dar provavelmente lugar, como se diz no poema de fecho do conjunto e que é o que aqui nos importa, a uma «sucursal de banco», ou a um «supermercado», ou ainda, dentro do mesmo ramo de actividade, a espaços mais lucrativos, do tipo *snack-bar*, onde se come em pé, o café funciona como um espelho do próprio processo de envelhecimento do sujeito, que assiste, impotente, à derrocada à sua volta de tudo o que foi o seu mundo. Ora, é por aqui que se dá a entrada de Pessoa, ou antes, de uma das suas máscaras, Campos, através do epicédio escrito na morte do «dono da tabacaria», «Cruz na porta da tabacaria!» (Pessoa 1977, 383-384), e mais explicitamente através da transformação a que, em conformidade com o novo contexto em que é integrado, se submete o verso que fecha, como uma espécie de

refrão, cada uma das estrofes do poema do engenheiro («Desde ontem a cidade mudou»). Por outro lado, e como uma última homenagem ao poeta sob cujo signo foi colocado o conjunto, e, para, afinal, fechar o círculo aberto pela epígrafe, cruzam o poema duas alusões a textos de Sá-Carneiro, o que já fora utilizado para a própria epígrafe e um dos *lugares* mais visitados ou revisitados da poesia do autor de *Dispersão*, o poema «Quase»: «Ao chegar hoje à esquina das manhãs do olhar,/ Vejo o café fechado,/ Sem uma cruz piedosa a anunciar/ Que morreu traspassado./ Renasce em *snack-bar*?/ Em sucursal de banco? Ou em supermercado?// Onde esgotar, agora, as preguiças do dia?/ Onde achar nova asa a expandir-se no voo?/ Onde dar de beber à poesia/ Mais decifrável do que sou?/ O Álvaro de Campos certamente diria:/ — Desde hoje o subúrbio mudou!» (Viana 1991, 42-43). É também em ligação com Mário de Sá-Carneiro que se verifica a irrupção de Fernando Pessoa em alguns poemas de *A Sombra do Rei-Lua*, de José Jorge Letria. Mas aqui por uma via diferente: como alocutário de falas atribuídas ao seu amigo. Letria, à semelhança do que faz em outras recolhas poéticas suas, relativamente a Cesário ou a Camões, recorre ao poema monodramático, ou seja, como esclarece, em nota, o tradutor francês de *Die Logik der Dichtung* de Käthe Hamburger, «o monólogo, na primeira pessoa, de uma personagem histórica ou fictícia» (1986, 265). São, pois, os poemas de *A Sombra do Rei-Lua*, em que o poeta toma a fala de Sá-Carneiro e veste, por assim dizer, a sua pele, como que «falas apócrifas» do autor de *Dispersão*, para nos socorrermos da expressão que, como oportunamente assinalámos, David Mourão-Ferreira usou em relação a Camões (Mourão-Ferreira 1988, 397). Corresponde este género, com respeitáveis tradições (cf. Hamburger 1986, 265-74), e sobre o qual Pessoa não deixou de reflectir como um dos

passos fundamentais no que tinha como uma das suas maiores preocupações — o percurso até ao último grau da «escala da despersonalização» (Pessoa 1973, 67-69) — ao monólogo dramático cultivado por Robert Browning, um dos modelos de Pessoa, como é sabido, na realização desse mesmo percurso. O que foi o intenso e dramático diálogo epistolar (diálogo *in absentia*, por tal motivo) de Sá-Carneiro com Pessoa é como que transposto para os poemas que têm no criador do «drama em gente» o destinatário de uma fala de cujas respostas, afinal, trágicas circunstâncias nos privaram. Enquanto interlocutor *ausente*, Pessoa serve a Sá-Carneiro para, aparentemente, lhe atenuar a solidão, de que o monólogo dramático acaba por ser a mais acabada expressão. Ao mesmo tempo, e isso é bem visível no poema que começa «Diga-me você, Fernando, se é possível», põe-se a si próprio Sá-Carneiro — num confronto que não pode evitar com o seu companheiro de aventura modernista e que a moderna tradição crítica portuguesa erigiu em *tópos* — algumas questões que Pessoa ajudou a clarificar, na formulação que lhes deu, e que resolveu, e que, nele, Sá-Carneiro, tiveram como resultado a «auto-destruição» e a «morte». Ao pôr na sua boca, em termos muito semelhantes aos que Pessoa lhes deu em «Autopsicografia» e «Isto», princípios da poética do fingimento, Letria não faz mais do que sublinhar a condição *discipular* que é a de Mário de Sá-Carneiro diante de um Pessoa cuja capacidade «de ser outros», sem, na sua óptica, se autodestruir, ele dificilmente poderia deixar de invejar: «Diga-me você, Fernando, se é possível/ conciliar sinceridade com modernidade./ Eu, quanto mais finjo mais verdadeiro/ sou, quanto mais minto mais me exponho./ Como eu invejo o seu génio de ser outros./ sem trair a verdade primordial do que é./ Fico acororado a um canto/ dos meus mais apavorantes estados de alma/ e não sei

se pode ser esse o destino do escritor./ Como posso segregar o veneno que me/ aniquila? Como posso fazer da escrita/ um acto supremo de auto-destruição?/ É aterrador saber que este caminho/ me conduz à claridade oculta/ e, ao mesmo tempo, à treva absoluta./ Sincero? Claro que o sou. Mas quando?/ Quando lhe escrevo, nunca quando me/ descrevo./ Eu sei que é novo o meu modo/ de dizer, mas também sei demandar a morte ao cumprimento» (Letria 1993, 194).

Uma perspectiva mais decididamente crítica é a que adopta, relativamente a questões como a «modernidade» ou o estilhaçar do «eu», em Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, o poeta, e, também, crítico e professor de Literatura, João Camilo. Afastando-se da via da despersonalização escolhida por Letria, não isenta de riscos, diga-se de passagem, por se aplicar a *vozes* tão diversas como as de Camões, Cesário ou Sá-Carneiro, Camilo põe a *persona* do seu poema «Como uma borboleta» (1996, 74) a reflectir, sem interpostas personagens, sobre os grandes problemas da «modernidade», que, ao fim de tantos anos de reflexão, continuam por «estudar» e «entender», ao mesmo tempo que a implica, à *persona*, directamente na impossibilidade ou inutilidade da busca de uma «verdade», para a qual, postos de parte o desejo de correr riscos, desnecessários, a «força», que, aliás, se não possui, e a aspiração a um «destino trágico», que seria «ridícula», só a lição de Mestre Caeiro, consubstanciada numa recusa do «aprofundar» das grandes questões e num ficar-se pela «superfície das coisas», numa adesão à normalidade e ao «quotidiano», poderá constituir alternativa. À ironia em que o poeta acaba por envolver a problemática da «modernidade», de que Sá-Carneiro e Pessoa são dois dos maiores expoentes, ao cansaço suscitado pelas intermináveis discussões à sua volta, as quais, afinal, não con-

duziram ao seu verdadeiro estudo nem ao seu entendimento, não é alheio todo o debate em redor da pós-modernidade que tem marcado os últimos anos: «A modernidade está por estudar./ O eu estilhaçando-se em Paris/ ou em Lisboa: Mário de Sá-Carneiro/ e Fernando Pessoa. Eles quiseram/ aprofundar o mistério e depois/ não o quiseram contemplar. Eu/ compreendo: a modernidade está/ por entender. Mas não vou/ arriscar-me a partir o vaso do espírito/ no chão inútil do caminho que leva/ à verdade. Para tanto não tenho/ a força. E não aspiro,/ antes pelo contrário, a ter um/ destino trágico (coisa ridícula/ e inútil, ter um destino trágico)./ Por isso comecei a recuar,/ depois de me ter aproximado de mais/ do fogo. Por isso começo a recusar/ ao meu espírito a necessidade/ que ele tem de aprofundar./ Que te baste a superfície das coisas,/ digo-lhe eu, aprende a ser normal/ e quotidiano, vai para os campos/ cheirar as giestas ou à praia tomar sol./ Para a semana vou, já fiz planos minuciosos./ E depois hei-de seguir por esse caminho/ até ser de novo intensamente feliz/ e tranquilo como uma borboleta/ que voa por cima de tudo e raramente/ se detém muito tempo seja onde for.»

Mas ainda teremos ocasião de voltar a João Camilo, autor em cuja poesia, como já se salientou, «a referência pessoana [...] tem uma presença muito marcada» (Guerreiro 1996). Tal como se observava no texto de António Manuel Couto Viana acima analisado, também no poema de Manuel Alegre intitulado «Fernando Pessoa», e incluído em *Sonetos do Obscuro Quê*, de 1993, estamos perante um intertexto múltiplo. O soneto, que faz parte de um livro, colocado à sombra tutelar de Dante, mas que se situa numa secção em que são homenageados «alguns poetas», Rilke, Pound, Lorca e Melo Neto, abre com uma alusão a Nobre, ao começo da segunda e terceira secções de «Lusitânia

no Bairro Latino», e, ao convite que o sujeito faz a um interlocutor não nomeado para «ver» o seu «país» segue-se uma rápida caracterização do país em função dos seus poetas, com uma referência a Camões irremediavelmente substituído por Pessoa, num tempo em que este domina a cena cultural, sem deixar espaço para mais nada ou mais ninguém. As alusões começam logo no primeiro quarteto do soneto, por intermédio das «Índias» do «Opiário» de Campos (Pessoa 1977, 301-305), quando há que situar o país no período pós-imperial, e prosseguem a partir do segundo quarteto, quando todo o poema, depois da efémera passagem de Nobre e Camões, vai concentrar-se no poeta objecto da homenagem. E podem incluir, para além de temas centrais na sua obra, como a «viagem», a viagem interior, e a loucura, que pode ser a enaltecida na *Mensagem* ou a tematizada, de diferentes modos, em outros lugares, a alusão a um texto em prosa que se destinaria a servir de prefácio a uma projectada edição das suas obras, ou mais precisamente aquele passo em que pergunta: «Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?» (Pessoa 1966, 98), ou mesmo ao título de um conhecido estudo crítico de Mário Sacramento, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, para fechar com uma citação do poema inaugural da *Mensagem*: «Vem ver agora o meu país que já/ não tem Camões nem Índias para achar/ só tem Pessoa e o império que não há/ sentado à mesa como em alto mar.// A viagem que faz é só por dentro/ e escrever-se a única aventura./ No pensamento é que lhe dá o vento/ ele é sozinho uma literatura.// Eis a vida vidinha cega e surda/ ditadura do não do só do pouco./ Ser homem (diz Pessoa) é ser-se louco.// Heterónimo de si na hora absurda/ viajando no sentir escreve sentado.// E é Pessoa: 'futuro do passado'» (Alegre 1995, 659).

Num outro livro de sonetos, *Sonetos de Cogitação e Êxtase*, de João Rui de Sousa, publicado em 1994, e em que é dominante o diálogo com Camões, paradigma daquela forma fixa na poesia portuguesa, vamos encontrar um poema com uma epígrafe da *Mensagem*, mais concretamente um dos seus mais conhecidos versos, o *incipit* de «Ulysses»: «O mito é o nada que é tudo.» O poema, intitulado «O mito» (1994, 39), aparece no volume, curiosamente, face a face com um cujo título é «Adenda a um poema de Camões» (id., 38), poema que é, nem mais nem menos, que as famosas redondilhas «Sôbolos rios que vão», de que se destaca precisamente o verso inicial para epígrafe. Se é estranho fazer uma glosa das redondilhas camonianas sob a forma de soneto, não menos o é glosar, sob idêntica forma, o supracitado texto da *Mensagem*. Mas isso, como vimos, tem a ver com a unidade das formas poéticas exigida por um livro com um título como o da obra em apreço. Seja como for, o que é particularmente assinalável no soneto de João Rui de Sousa é o tratamento que se faz do oxímoro contido no verso de «Ulysses» por uma glosa que se desenvolve em dois momentos correspondentes a duas frases interrogativas que abrangem, a primeira, os dois quartetos, e a segunda, os dois tercetos, partindo sempre do primeiro termo do oxímoro para, no *explicit*, concluir pelo reforço da indissociabilidade dos dois termos. Ao mesmo tempo, insinua-se no texto, por via de um conjunto de lexemas que remetem para um cenário de bucolismo, a presença de Caeiro, de alguma forma inesperada se pensarmos que se trata de uma glosa, em forma de soneto, de um verso da *Mensagem*: «Quanto deste nada é o fermento/ de sossegar a alma — de apascentar/ rebanhos sobre plumas, nuvens de tristeza/ ou de alegria, leves ou pesadas// e de seguir em frente (ovelhas e pastor)/ até ao pôr do sol em serranias

calmas,/ em levitações de lumes e terrinas,/ em mãos que se aproximam, se entrelaçam?// Quanto deste nada — deste círculo/ de abelhas sempre lestras, encantadas/ no recolher o mel em toques de veludo —// se torna pendão e madrugada// do ser em movimento pela estrada// que o leva ao encontro do seu tudo?»

O Caeiro que, inesperadamente, se recorta no poema de João Rui de Sousa, continua, aliás, a merecer as preferências dos poetas portugueses no seu diálogo com Pessoa, sobretudo quando o que os move é um desejo de retorno à natureza ou a uma simplicidade longe dos excessos do intelectualismo ou das complicações de uma escrita obscura e enredada no novelo inextricável das suas aporias, ou ainda um desejo de encontro com as coisas sem a mediação do que quer que possa constituir um obstáculo à autenticidade, à verdade última desse encontro. É neste sentido que se orienta a «homenagem» que lhe presta Teresa Rita Lopes (especialmente conhecida no meio literário português como especialista de Pessoa) num poema de *Cicatriz*, de 1996: «Amo as flores da minha varanda// não por serem bonitas ou feias// mas por serem flores/ e minhas// e da minha família/ e estarem na minha varanda» (57). A «homenagem» passa ainda, como se pode ver, pela simulação da ausência de estilo tão cara a Caeiro, e pela identificação plena, sem necessidade de qualificativos, do sujeito poético com o que, linearmente, apresenta como o seu universo. A mais, relativamente ao heterónimo homenageado, estarão no poema de Teresa Rita Lopes o sentimento de posse que o eu lírico manifesta e a afirmação da sua integração no mundo familiar.

Se o efeito que, no poema de *Cicatriz*, se pretende criar é o de uma linguagem límpida, de um dizer directo, o mais perto possível da «prosa» que Caeiro reivindicava para os seus «ver-

sos» (Pessoa 1977, 219), já num dos textos de *Canis Dei*, de Armando Silva Carvalho, 1995, que encerra com uma referência a Caeiro, as coisas se não passam com a mesma meridiana clareza. Começa por que o texto em apreço só com muita dificuldade poderá ser objecto de uma leitura autónoma, já que se integra num livro que é apresentado como um «poema» como *unidade*, e que se não pretende, assim, uma simples colectânea de poemas avulsos. O que, de alguma forma, exigirá que, rapidamente embora, se apresente o livro de que o texto faz parte, antes de se ensaiar uma *leitura* desse mesmo texto. Trata-se de um livro onde são recorrentes as figuras, as personagens, os temas, os motivos, a reforçar o efeito de *unidade* pretendido. E que é composto de textos por onde, a nível formal, também passa o mesmo propósito de *unidade*: textos geralmente curtos, de semelhante movimento discursivo com idêntico modo de cortar o verso, evitar a dicção dita elevada, de trazer o verso para a trivialidade da fala. Um livro que, como a indicação que abre o volume lembra («Poema em rima de outono»), se coloca sob o signo do «outono». O que, entre outras coisas, quererá dizer que o retrato que aqui se traça do artista, para retomar o título de Dylan Thomas (*Retrato do Artista quando Jovem Cão*), paródia, por sua vez, como se sabe, do de Joyce (*Retrato do Artista quando Jovem*), não é já o do artista quando jovem cão, mas no outono da vida. O «outono», aliás, obsessivamente glosado nos textos do livro, alarga-se a outras valências metafóricas, e muito especialmente às que têm a ver com o tempo do poeta, um tempo que logo no texto de abertura se anuncia como um tempo de «chuvas ácidas» e de «peste» (Carvalho 1995, 9). Um tempo de Apocalipse, de outono dos tempos, como ao longo do volume se irá vendo. De resto, o «deus» de que se fala no livro de Armando Silva Carvalho, a partir do irónico jogo que os

dominicanos faziam acerca de si próprios como *Domini canes*, por mais impreciso que seja, é «o deus do fim./ Sem nome, sem mistério» (id., 73). Ao mesmo tempo que é também e sobretudo «palavra mínima que dá/ para/ tanta coisa» (id., 18). Quanto a nós, leitores, viajantes sem bússola por estes lugares de «peste» e «chuvas ácidas» (id., 9), o poeta nos recorda que «a distância/ entre a mão que escreve e o olhar que lê/ é infinita» (id., 60).

A apresentação do livro de Armando Silva Carvalho terá sido, porventura, um pouco longa, mas estamos em crer que de alguma forma, apesar da «distância [...] infinita» que separa «a mão que escreve» do «olhar que lê» (ibid.), poderá ajudar à leitura do texto em cujo fecho há a referência a Caeiro, na medida em que este, de acordo, aliás, com a estrutura unitária do livro, tenderá a reproduzir, por um efeito de *mise-en-abyme*, algumas das principais linhas de força e preocupações da obra. Que, aqui, jogam expressamente com o título, ele próprio, como é sabido, *mise-en-abyme* do livro. Aí estão a referência a «dominicano», a não deixar dúvidas sobre a proveniência do título, e a tradução em português desse mesmo título («Um cão de deus»), disfarce metafórico a que o poeta ironicamente recorre para a si próprio se representar, com a ajuda da «corda frágil/ das palavras» — a única de que, afinal, dispõe. Nos versos finais do texto, vemos esse «cão», que figura a aceitação da existência, a *obediência* às leis elementares que a regem, metamorfosear-se noutra ficção, a de cão pastor do «guardador de rebanhos» que Caeiro era na suprema ficção da heteronímia. Caeiro acaba por não ser uma aparição surpreendente num universo ficcional que se constrói através do fio condutor que lhe fornece a figura por excelência de um entendimento resignado de tudo e sem *pathos* que é o «cão»: «Pela corda frágil/ das palavras/ as mãos impacientes destes versos/ descem/ com um cuidado de dominicano/ ao

entrar na missa./ O domingo da vida veio ao meu encontro./ E eu deito-me nas pedras./ obediente/ ao fogo./ Um cão. Um cão de deus./ E que não larga/ nunca/ as calças de Caeiro» (id., 13).

O Caeiro cuja lição se encontrava subjacente à parte final do poema de João Camilo «Como uma borboleta» (1996, 74), em que não deixava de haver, desde logo, por via do título, uma alusão ao poema XL de *O Guardador de Rebanhos*, o que começa «Passa uma borboleta por diante de mim» (Pessoa 1977, 224), emerge, sem rebuços, na superfície de um outro texto do autor de *Nunca Mais Se Apagam as Imagens*, «Alcançar a zona do silêncio» (1996, 259-260). O texto inicia-se exactamente por uma citação — que, todavia, pela ausência das aspas, não respeita os protocolos citacionais — de dois versos do poema V de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa 1977, 206), seguidos imediatamente da indicação de que se trata de palavras de Caeiro: «O que penso eu do mundo? Sei lá o que penso do mundo. Assim fala Alberto Caeiro.» Como o que vem logo a seguir se encarrega de sugerir («Conhecer,/ diz ele noutro passo, é como nunca ter visto/ pela primeira vez; só se ouviu contar./ Conhecer será integrar a novidade no seio/ do já conhecido? Submeter a pureza original/ da realidade à impureza da vontade de poder/ que todo o conhecimento é?»), o poema acaba por ser uma reflexão sobre o conhecimento. Sobre o pôr termo à «ambiguidade» que ele se proporia, ou o que seria o seu «objectivo»: «atingir o lugar deserto/ e luminoso da verdade através da liquidação do acessório», para concluir que tal «lugar» nada seria «sem a multiplicidade/ confusa dos caminhos que até lá nos levam.» O que, em última análise, apontará para a impossibilidade que irremediavelmente atinge a utopia epistemológica de Caeiro, alicerçada na «aprendizagem do desaprender» (Pessoa 1977, 217-218) a que se refere o poema XXIV de *O Guardador*: «Se eu pudesse

levantar-me/ todos os dias esquecido daquilo/ que aprendi na véspera. Se nós pudéssemos.» O caso é que não podemos, e o que há de unilateral no *programa* de Caeiro terá de ser complementado com a «multiplicidade» que a própria heteronímia ilustra e recomenda, ainda que toda a poesia de Pessoa acabe por ser a agónica verificação, numa glosa interminável, da impossibilidade de alcançar a «verdade». Seja como for, Caeiro não está sozinho no diálogo que João Camilo estabelece com o universo pessoano. Poderá ser também, para ele, como o foi na encenação do próprio «drama em gente», o Mestre, inclusivamente na «ambição» de uma ausência de «estilo» no exercício da escrita (Camilo 1996, 214-215). Mas, como o poeta reconhece no mesmo texto, «Um destino literário», «Não aspirar/ ao estilo talvez seja um projecto insensato, pragmaticamente falando». E a insensatez a que alude residirá, porventura, no não-reconhecimento de que a rasura de um estilo é, ela própria, como o «grau zero da escrita», de que já se falou a propósito de Caeiro (Seabra 1974, 89-107) põe em evidência, a inequívoca afirmação de um estilo. Do mesmo modo que o que identificamos como o estilo de João Camilo, apesar do que seria a aspiração do poeta a não lho atribuírem, assenta no tom de conversa, desprendida, de naturalidade, de adequação ao que seria, idealmente, a linguagem de intercâmbio quotidiano, o velho sonho, nunca realizado, de aproximar a linguagem poética da linguagem realmente falada pelos homens, tudo vertido num verso livre em cuja tradição portuguesa Caeiro, como é sabido, desempenhou um papel fundamental. Mas dizíamos nós que não é apenas por Caeiro que passa o diálogo de João Camilo com Pessoa. Na própria memória de Caeiro a que fizemos alusão a propósito do poema «Como uma borboleta» se insinua um eco, bem audível, do Campos de «Adiamento» (Pessoa 1977, 368-369):

«Para a semana vou, já fiz planos minuciosos.» Campos, que, de forma mais notória e alargada, ocupa um lugar de destaque no intertexto múltiplo de «Carta a uma mulher muito distante» (Camilo 1996, 136-39), seja por via de «Lisbon revisited 1923» (Pessoa 1977, 356-57) — «Queriam que estivesse contente com isto?/ Queriam que dissesse bem da minha situação?»; «Por favor, deixem de dar-me lições de moral e bons conselhos./.../ E não me aborreçam mais com a Cultura»; «Deixem-me em paz, já disse. Irra,/ que não compreendem» —, seja através de «Todas as cartas de amor são/ Ridículas» (id., 399-400) — «Escrevi uma carta ridícula/ à gaja que não quis passar as férias comigo» —, ou ainda por via de «Aniversário» (id., 379-380) — «É verdade que houve um tempo em que eu era feliz,/ tinha mais do que tenho agora e outras ilusões e esperanças». Tudo, aliás, conforme ao princípio enunciado no *explicit* do poema «Mudar de vida», «Poema: manta de retalhos, citações» (Camilo 1996, 199), muito dentro do que seria o gosto pós-modernista pela prática intertextual intensiva. E poderíamos igualmente, a este respeito, apontar o diálogo com Bernardo Soares, em «Que importa o sentido?»: «É que hoje, enfim, aborreceu-me um pouco/ Fernando Pessoa, o chato do Bernardo Soares,/ com o seu narcisismo doentio, a sua mania/ da originalidade *blasée* daqueles/ que nem sequer aspiram à originalidade. [...] O tédio da tua vida, a tua miséria existencial/ nada tinham de poético nem de admirável,/ o Eduardo Lourenço tem razão» (id., 275). Mais importante, porém, do que apontar as ocorrências de um diálogo manifesto com as várias máscaras de Pessoa, nos parece ser chamar a atenção para a confissão que o sujeito poético faz, em «Carta a uma mulher muito distante» (id., 136-139), de uma identificação plena com Pessoa, e em termos que já se não encontravam na poesia portuguesa desde a famosa proclamação

de Raul de Carvalho nos anos 50 — «Sabes, nunca li com vagar o Álvaro de Campos/ porque aquilo era demasiado meu para ser dele» (1993, 70-73): «Fernando Pessoa teria percebido/ imediatamente. Aliás tudo o que faço é ir lançando no papel/ uma parte do que ele não teve tempo de escrever» (Camilo 1996, 136-139).

Em 1994, Sophia de Mello Breyner Andresen encerra *Musa*, a sua última colectânea poética, com um poema em que volta ao seu diálogo de longos anos com Pessoa. O Pessoa representado neste texto, que ostenta como título o seu nome, é, dentro da ambivalência que sempre foi a de Sophia relativamente ao autor do «múltiplo poema», do «canto inumerável», o Pessoa da «renúncia», «afastado» da vida, «viúvo de si próprio» (cf. Martinho 1991, 102-107), que a autora de *Musa*, pela sua crença na positividade e na unidade, nunca deixou de *condenar*. Vemos Pessoa num dos cafés que frequentava na Baixa lisboeta, fechado em si e aos outros, entregue, «no lugar mais escuro», que ao mesmo tempo lhe propicia a necessária solidão e figura o seu isolamento da vida, à escrita de uma obra que por inteiro o absorveu e a que, por um implacável espírito de «renúncia», tudo sacrificou: «Com o sobretudo abotoado até ao queixo/ Embiocado afastado/ No lugar mais escuro do café escrevia/ O múltiplo poema/ O canto inumerável/ Arrancado ao desejo à paixão à memória/ Às lucidíssimas fúrias da renúncia» (Andresen 1994, 45). Curiosamente a caracterização que Sophia fez de Pessoa, numa conferência pronunciada na Universidade de Perugia, não anda longe do retrato que dele nos dá no poema acabado de citar: «[Pessoa] levou às últimas consequências a arte da despersonalização. Viveu no avesso da vida e foi rigorosamente um excomungado, um homem à margem, ocultado, com o chapéu caído para os olhos e o sobretudo abotoado até ao

queixo. Só não sabemos se foi a vida que o pôs entre parênteses ou se foi ele que metodicamente se excomungou a si próprio» (Andresen 1992-1993, 88). De todos os poemas que compõem o *corpus* que definimos, o de Nuno Júdice é um dos poucos em que o poeta toma Pessoa como destinatário da sua fala. Integrado num livro vindo a público em 1992, *Um Canto na Espessura do Tempo*, mas composto no ano em que se comemorava o cinquentenário da morte de Pessoa e em data próxima da data do seu nascimento — e saliente-se que, não certamente por acaso, é, na colectânea em que se inclui, o único acompanhado da data e lugar (Lisboa) de composição —, o poema tem por título o nome do poeta na sua forma mais familiar, o que é também um modo de chamar a atenção do leitor para a proximidade a que o enunciador pretende que o vejam na sua relação com o alocutário. O texto, como é frequente nas *homenagens* a um autor, joga simultaneamente com a memória dos seus textos e de passos do seu percurso biográfico, em regra, neste último caso, com o que nele se confunde com o mito. Aliás, relativamente aos textos, tratar-se-á mais de áreas ou constelações temáticas que eles definem do que propriamente de textos particularizados. Pessoa está no *lugar* que é o seu no momento da escrita, na «Eternidade», e aí o sujeito poético se encontra com ele, para entrarem no processo de interlocução que é, afinal, o de todo o diálogo entre poetas, vivos e mortos integrando-se, segundo o famoso dito de Eliot, numa «ordem simultânea» (Eliot 1962, 23), independentemente dos particularismos do *encontro* de que o poema de Nuno Júdice dá conta. O que ressalta da *imagem* que se transmite de Pessoa, num momento em que há necessidade dar uma «espessura», como direi, mais *humana* ao poeta objecto de homenagens a roçarem a beatice, é a ideia de um mestre do jogo e do riso, de alguém que se diverte com o que faz ou diz, e que,

em função do lugar onde está e do acréscimo de sabedoria que se supõe trazer, não tem razões especiais para levar seja o que for excessivamente a sério. É o retrato que com o sujeito vamos compondo tem, entre os seus traços mais salientes, e por via de uma fala que, por vezes, se compraz a mimetizar a *maneira* pessoana, no seu gosto pelos jogos conceptuais e pelos paradoxos, o interesse pelo oculto, a multiplicação heteronímica, a escrita epistolar e o fracasso de comunicação em que, inevitavelmente, se salda, o equívoco do interlúdio amoroso com Ofélia, os escritórios e os cafés onde, em parte, Pessoa, viveu as duas vidas que, pelo menos, teve: a do dia-a-dia, no seu plano mais ou menos imediato, e a que a escrita, pelo exercício da imaginação, lhe proporcionou: «E fazes um silêncio, pensando naquela a quem escreveste as cartas que nunca ninguém leu além de ti, nem ela própria, que tu olhavas, num escritório cheio de sol e de vento, pensando em barcos e em velas, enquanto ela pensava no que tu sentirias por ela, sem saber que o que tu sentias só ela o podia sentir, nesse reflexo de um tempo onde ela seria, apenas, a sombra de alguém que poderia ter sido. (E essa súbita sombra turva a tua sombra, que eu olho, e me assombra)» (Júdice 1992, 19).

De nenhum dos poetas aqui considerados, dos de mais prolongada presença na cena literária portuguesa aos de mais recente revelação¹, se pode, com propriedade, falar, como oportunamente assinalámos, de uma *influência* de Pessoa.² Nenhum

1 Para uma *arrumação* cronológica dos poetas abordados no artigo, aqui se indica o ano de nascimento de cada um deles: Sophia de Mello Breyner Andresen (1919); António Manuel Couto Viana (1923); João Rui de Sousa (1928); Pedro Tamen (1934); Manuel Alegre (1936); Teresa Rita Lopes (1937); Armando Silva Carvalho (1938); João Camilo (1943); Nuno Júdice (1949); Luís Filipe de Castro Mendes (1950); José Jorge Letria (1951); Ana Luísa Amaral (1956); Fernando Pinto do Amaral (1960).

2 Mesmo João Camilo, apesar da «presença muito marcada» na sua poesia da «referência pessoana» (cf. Guerreiro 1996), não seria propriamente uma excepção a este respeito, já que, nele, o diálogo com Pessoa se situa no âmbito de uma prática alargada da intertextualidade,

deles se insere, a bem dizer, numa tradição que tenha a sua origem primordial nas ideias e práticas de Fernando Pessoa (cf. Beach 1992, 1) ao contrário do que acontece, por exemplo, com alguns dos autores dos anos 50, situando-se, antes, de um modo geral, as suas grandes afinidades, com maior ou menor distanciamento, fora dessa tradição. É à luz do funcionamento da leitura/escrita como actividade essencialmente intertextual, e tendo em conta a centralidade da posição de Pessoa no cânone literário português — e não só, como vimos, mas também no cânone ocidental —, que há que ler o diálogo dos nossos poetas com aquele que é cada vez mais, pela presença viva e vivificante que continua a ser no sistema literário português, seu *contemporâneo*. E *nosso* também, como é natural, já que indelevelmente o interiorizámos, como se diz num romance recente de Augusto Abelaira, *Outrora Agora*, todo ele uma permanente homenagem a Pessoa, no meio de múltiplas referências e alusões, desde o título, à epígrafe, e às falas e pensamentos das personagens: «Certos pensamentos do Pessoa, nós interiorizámo-los. Sem o Pessoa seríamos outros e é essa a diferença entre um grande escritor e um escritor simplesmente bom» (244).

Originalmente publicado no *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 1996, 9 (Fall): 121-143.

concebida, conforme assinalámos, como constitutiva da textualidade (cf. supra o verso final de «Mudar de vida»: «Poema: manta de retalhos, citações»).

BIBLIOGRAFIA

- Abelaira, Augusto. 1996. *Outrora Agora*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença.
- Alegre, Manuel. 1995. *30 Anos de Poesia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa. 1994. *Epoeias*. Coimbra: Fora do Texto.
- Amaral, Fernando Pinto do. 1993. *A Escada de Jacob*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1992-1993. «Tre Poeti Portoghesi del Nostro Tempo: Scrittura e Vita». Traduzione dal portoghese e nota biobibliografica a cura di B. de Cusatis. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*: 3. *Studi Linguistici*. Vol. XXX, nuova serie xvi, 87-95. Perugia Università degli Studi di Perugia.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1994. *Musa*. Lisboa: Caminho.
- Beach, Christopher. 1992. *ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Camilo, João. 1996. *Nunca Mais Se Apagam as Imagens*. Lisboa: Fenda.
- Carvalho, Armando Silva. 1995. *Canis Dei*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Carvalho, Raul de. 1993. *Obras de Raul de Carvalho I: obra publicada em livro*. Lisboa: Caminho.
- Cesariny, Mário. 1989. *O Virgem Negra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Compagnon, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- Dubois, J., et al. 1974. *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo.
- Eliot, T.S. 1962. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Traduzidos com a colaboração de Fernando de Mello Moser, pref., selec. e notas de J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães Editores.
- Guerreiro, António. 1996. «Caminhos Secretos». *Expresso-Cartaz*, 3 de Agosto.
- Hamburger, Käte. 1986. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- Hutcheon, Linda. 1989. *Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Júdice, Nuno. 1992. *Um Canto na Espessura do Tempo*. Lisboa: Quetzal.
- Krauss, Rosalind. 1995. «The Originality of the Avant-Garde (Excerpts)». In *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford: Blackwell.
- Letria, José Jorge. 1993. *O Fantasma da Obra: antologia poética 1973-1993*. Porto: Limiar.
- Lisboa, Eugénio, e L.C. Taylor, eds. 1995. *A Centenary Pessoa*. Manchester: Carcanet.
- Lopes, Teresa Rita. 1996. *Cicatriz*. Lisboa: Presença.
- Martinho, Fernando J.B. 1985. «Pessoa em Abismo nos Anos 80». *Colóquio/Letras* 88 (Novembro): 111-124.
- Martinho, Fernando J.B. 1991. *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» a 1960*. 2.ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Mendes, Luís Filipe de Castro. 1994. *O Jogo de Fazer Versos*. Lisboa: Quetzal.
- Moreira, Vital. 1982. «Sobre Fernando Pessoa». *Vértice* 447 (Março-Abril): 169-186.
- Mourão-Ferreira, David. 1988. *Obra Poética: 1948-1988*. Lisboa: Presença.
- O'Neill, Alexandre. 1984. *Poesias Completas: 1951-1983*. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. s.d. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.ª ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando. 1982. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, pref. e org. por Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Sá-Carneiro, Mário de. 1992. *Poesie*. Edizione critica a cura di Fernanda Toriello. Bari: Adriatica Editrice.
- Scholes, Robert. 1989. *Protocols of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Seabra, José Augusto. 1974. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva.

- Sousa, João Rui de. 1994. *Sonetos de Cogitação e Êxtase*. Lisboa: Átrio.
- Steiner, George. 1996. «Foursome: The Art of Fernando Pessoa». *New Yorker* (January 8): 76-80.
- Tamen, Pedro. 1995. *Depois de Ver*. Lisboa: Quetzal.
- Viana, António Manuel Couto. 1991. «Café de subúrbio». *As Escadas Não Têm Degraus* 4: 201-51.

RUY BELO E FERNANDO PESSOA¹

Em 1989 publiquei no n.º 3 da revista *Espacio/Espaço Escrito*, de Badajoz, um breve texto de introdução à poesia de Ruy Belo (Martinho 1989, 33-34). Aí integrava o autor de *Aquele Grande Rio Eufrates* na linhagem de Pessoa, salientando, ao mesmo tempo, que essa integração se realizava especialmente por via de Álvaro de Campos. Tratava-se de uma rápida síntese sobre o itinerário poético de Ruy Belo, escrita pouco tempo depois da morte do poeta, a pedido de Jacinto do Prado Coelho, e destinada a uma reedição então prevista do seu *Dicionário de Literatura*. Jacinto Prado Coelho morreu entretanto e só em 2003 foi o primeiro volume de actualização do *Dicionário*. Gostaria de voltar, com outro desenvolvimento, à questão das relações de Ruy Belo com Pessoa, que não pude senão aflorar muito ao de leve no texto que enviei, nos fins dos anos 80, ao director de *Espacio/Espaço Escrito*, Angel Campos Pámpano, em resposta a um seu pedido de colaboração.

O *Magazine littéraire* de Novembro de 1998 inclui um extracto de uma conferência feita por Gilles Deleuze em 1977, «Spinoza et nous», em que o filósofo francês, referindo-se a alguns escritores ingleses e americanos, Lawrence, Virginia Woolf, Whitman, Kerouac, defende a ideia de que eles se tornaram espinosistas sem o saberem (cf. Deleuze 1977, 50). Creio que outro tanto se

¹ Texto da intervenção no Colóquio «Ruy Belo — Transporte no Tempo», que se realizou em 3 de Dezembro de 1998, no Palácio da Vila, em Sintra.

não poderá dizer de Ruy Belo enquanto pessoano, a não ser no sentido em que, como é de uso nestas coisas, algo o predispu- nha para se abrir ao exemplo do criador do «drama em gente». Ao contrário do que se teria verificado com aqueles autores relativamente a Espinosa, desde cedo Ruy Belo se deu conta de que a referência de Pessoa lhe era essencial, em termos de identificação e de definição da sua própria tradição. Baste, por ora, lembrar o conhecido verso do poema «Da poesia que posso», de *Homem de Palavra[s]*: «Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais» (Belo 1981a, 175). Ou recordar, num outro plano, o que o poeta contou numa entrevista a Maria Teresa Horta em 1968: a primeira coisa que fez, quando chegou a Lisboa em 1954 — tinha então vinte e um anos —, «foi ir ao Largo de S. Carlos, a aldeia onde nasceu Fernando Pessoa» (Belo 1984, 30). Ora este gesto de homenagem por parte de Ruy Belo não deve constituir para nós motivo de surpresa. Estamos nos anos 50, a década pessoana por excelência, aquela em que a recepção de Pessoa vai atingir o seu ponto culminante. Com a publicação da poesia do ortónimo e dos heterónimos pela Ática a partir de 1942, esta geração tem possibilidades de efectuar uma leitura reflectida da obra de Pessoa (que, no que diz respeito à obra poética, corresponde, afinal, aos seus textos fundamentais) e de avaliar a sua verdadeira dimensão em termos de uma tradição moderna. A isto acresce que a edição, nos começos da segunda metade da década de 40, das *Páginas de Doutrina Estética* por Jorge de Sena, faculta à geração de 50 o acesso aos textos críticos, teóricos e doutrinários publicados por Pessoa em vida, e não é difícil imaginar a revelação que esses textos, para ela, terão representado, servindo, pelo menos, com certeza para confirmar a grandeza do poeta dado a conhecer pelos volumes da Ática.

A *romagem* ao lugar de nascimento do poeta admirado pressu- põe, é evidente, já um contacto íntimo com os seus textos conhe- cidos. E é mais do que provável que o jovem Ruy Belo, então com 21 anos, como vimos, esteja já em actividade como poeta. E, embora não se possa confundir, como lembrou o próprio Pes- soa, a admiração com a influência, tudo leva a crer que a leitura deslumbrada da poesia ortónima e heterónima tenha logo tido, como depois teve, o seu influxo na escrita de Ruy Belo. A este respeito, não era certamente acusação que pudesse fazer a Pessoa aquela a que se refere num artigo de 1970 sobre «As Influências em Poesia»: «a de o não ter influenciado» (Belo 1984, 246). Essa foi, seguramente, uma «decepção» que Pessoa nunca lhe deu: a de o ter lido «e não lhe ficar a dever nada» (ibid.). No mesmo sentido, aliás, vão as palavras que deixou escritas, cerca de dois anos depois, no prefácio à 2.ª edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*: «A única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indi- recta marca em tudo aquilo que escrevi» (Belo 1981a, 16). Pessoa não era, com certeza, autor em que pudesse fazer recair tal mal- dição, e pouco importa que, no mesmo texto, ele não figure a par de outros autores ou textos que leu ou estudou e deixaram marcas na sua escrita — Eliot, Saint-Exupéry, «Bíblia, missais» (ibid.). Porque as marcas, directas ou indirectas, estão lá, e não faltam também, nos textos críticos, nas entrevistas e respostas a inqué- ritos, testemunhos acerca do lugar que Pessoa ocupou, ao longo dos anos, junto daquele que, conforme revelou, não sem iro- nia, em 1968, trazia quatro versos seus na carteira «juntamente com o dinheiro» (Belo 1984, 22).

Os anos 50, que correspondem ao período de formação de Ruy Belo e em cuja segunda metade ele desenvolveu uma apre- ciável actividade crítica e ensaística e durante os quais deve ter

mesmo composto alguns dos poemas que figuraram, depois, no seu livro de estreia, são anos de sedimentação do Modernismo e em que, para os poetas, é muito nítida a consciência da existência de uma tradição moderna. É bem conhecida a importância de Fernando Pessoa para a definição dessa tradição, e Ruy Belo, que, como ele próprio dizia, «de inocente pouco» tinha (1981a, 15), estava perfeitamente consciente — poeta que nunca deixou de reflectir sobre a poesia e a sua relação com a tradição — do papel determinante que Pessoa, a esse respeito, desempenhou. Num ensaio de 1967 sobre Manuel Bandeira, assinalava nos seguintes termos a ruptura que representara a irrupção de Pessoa na poesia portuguesa: «A poesia em Portugal era uma coisa e passou a ser uma coisa diferente depois de Fernando Pessoa», não sem logo a seguir, sibilino, acrescentar: «Quem não tiver compreendido isto pouco terá compreendido de poesia» (1984, 192). Eduardo Lourenço deixou dito algo de semelhante num dos seus mais lidos textos, o ensaio «Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade», vindo pela primeira vez a público em 1971 mas composto algum tempo antes: «O grau de consciência poética que [F.P.] representa situou toda a aventura poética sua contemporânea e posterior e re-situa como sempre acontece a própria aventura passada. Não é possível escrever poesia como se a sua experiência não tivesse tido lugar» (1987, 190). Mas, não deixe de se sublinhar, a parte mais interessante na referência a Pessoa no artigo de Ruy Belo sobre Bandeira vem imediatamente antes da passagem transcrita, e mostra como o lugar primordial do criador dos heterónimos na constituição da nossa tradição lírica moderna era de tal modo ponto assente que, na segunda metade dos anos 60, os poetas se podiam dar ao luxo de o esquecer: «[...] no seu [de Manuel Bandeira] vasto caminho de poesia, muito longe andou de Fernando Pessoa. E digo

Fernando Pessoa porque a bem dizer a nós, poetas portugueses de 1967, praticamente nenhum outro nome nos foi dado, tanto que até o podemos esquecer» (Belo 1984, 192). Um ano depois, em entrevista a Maria Teresa Horta, usando de novo o plural, como se falasse em nome dos poetas seus coetâneos, declarava: «Se temos um mestre, creio que é ele» (id., 29). Ora um artigo escrito nos começos dessa década esclarece-nos em que sentido fala Ruy Belo de «mestres». No fim do texto, refere-se, dentro de uma preocupação permanentemente reiterada nos seus escritos críticos ou teóricos, à questão das influências, coisa que não se pode pedir a nenhum poeta «que não tenha», uma vez que ele «tem [...] de saber do seu ofício, e a poesia [...] também [...] se aprende». Simplesmente, como, logo a seguir, sublinha, é ao poeta que compete «recrutar os seus mestres» (id., 54). Ruy Belo, que nunca se cansou de proclamar a sua filiação na tradição do *poeta artifex*, em clara oposição à do *poeta inspirado*, e de invocar o exemplo de Horácio e Sá de Miranda, está, nesta reivindicação da iniciativa do poeta na escolha da sua tradição, muito próximo do Eliot anti-romântico, para quem a tradição não era coisa que se herdasse mas que se conquistava, se obtinha com árduo labor. E aí reside toda a diferença entre um entendimento estático e dinâmico da tradição. Também nesse ponto, no recrutamento dos seus mestres, Pessoa era apontado, no artigo que estávamos a citar, como exemplar. E isso porque, conforme explicava, «os poetas do século passado, ainda mal fixados pela crítica, que ele admirou, são os que nós ainda admiramos» (id., 54-55). E como, imediatamente depois, acentua que num poeta «a admiração por outrem é uma forma de experiência própria» (id., 55), podemos concluir que o que Ruy Belo estava a fazer era indicar os seus precursores, definir a sua própria tradição. As múltiplas referências a Pessoa, nos textos de reflexão crítica

ou teórica de Ruy Belo, ao Pessoa «exemplar», ao Pessoa em que «está tudo» (id., 36), mesmo ao que, num assomo inevitável de «angústia da influência», se tem por «perigoso» (ibid.), são, afinal, uma outra forma de sugerir que ele se encontra entre os precursores que elegeram, que faz parte da sua tradição.

Vejam, então, de que modo se manifestou, na poesia, a sua admiração por Pessoa, no entendimento que, como acabámos de ver, era o seu da admiração como uma forma de experiência própria. Antes propriamente de avançarmos, registemos, de acordo com a resposta dada a um inquérito promovido por Gastão Cruz em 1965 e subordinado ao tema «A Poesia Portuguesa Está em Crise?», que o seu caminho não era o do Cesariny de *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* nem o do Raul de Carvalho de «Serenidade és minha», apontados, não importa agora se com inteira razão, como uma espécie de prolongamentos da multiplicação heteronímica de Pessoa: «[...] levou tão longe o seu 'drama em gente' que, depois de se despersonalizar em heterónimos, ainda se multiplicou por poetas como o Mário Cesariny de *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* ou o Raul de Carvalho do poema *Serenidade és minha*» (Belo 1984, 44). E anotemos, também de passagem, que ele ainda estava longe de se encontrar entre os que, segundo o vaticínio feito um pouco à frente, viriam a pôr «o grande poeta [...] fortemente em causa» (ibid.). A não ser no sentido de afirmar, como ele fez da forma soberana que sabemos, «uma voz interior própria e irresistível». Outra coisa também é certa: a ele não lhe «estragou o negócio», como o fez a outros que, tendo-lhe sobrevivido, «são afinal anteriores a ele» (ibid.).

Logo no livro de estreia se insinua a presença de Pessoa, através de um poema cujo título reproduz um famoso verso da «Ceifeira»: «Ah, poder ser tu, sendo eu!» (Pessoa 1977, 144).

O poema, que se constitui como glosa do verso pessoano, situa-se no mesmo plano de expressão de um desejo: o de se ser, ao mesmo tempo, inconscientemente feliz, sem a dor do pensamento, e ter «a consciência disso». A ceifeira transforma-se, no poema de Ruy Belo, num anónimo vislumbrado pelo sujeito nas ruas da cidade: «Ei-lo que avança/ de costas resguardadas pela minha esperança/ Não sei quem é. Leva consigo/ além de sob o braço o jornal! a sedução de ser seja quem for/ aquele que não sou/ E vai não sei onde/ visitar não sei quem/ Sinto saudades de alguém/ lido ou sonhado por mim/ em sítios onde não estive/ Há uma parte de mim que me abandona/ e me edifica nesse vulto que/ cheio de ser visto por mim/ é o maior acontecimento/ da tarde de domingo/ Ei-lo que avança e desaparece/ E estou de novo comigo/ sobre o asfalto onde quero estar» (Belo 1981a, 51). É uma figura igual a tantas outras no anonimato que o espaço urbano propicia. É a figuração do *outro*, cuja vantagem consiste apenas em não ser o *eu*, e em que se adivinha ou sonha uma adequação à realidade e a si mesmo que se não tem. Diferentemente, porém, do que se verifica no poema de Pessoa, em que o desejo de o sujeito se libertar de si mesmo permanece,



RUY BELO. *HOMEM DE PALAVRA(S)*.
LISBOA: DOM QUIXOTE
1970. CADERNOS DE POESIA; 9

não encontra solução, no texto de Ruy Belo a visão do *outro* e a projecção nele reconduz o eu a si e reconcilia-o consigo próprio.

Em *Homem de Palavra[s]*, encontramos pelo menos três ocorrências de diálogo, de grau diverso, aliás, com a poesia de Pessoa. No primeiro caso, surpreendentemente, se nos lembrarmos da *insensibilidade social* de Pessoa, há uma alusão à «Ode marítima» (Pessoa 1977, 314-335), que só o lugar de trabalho (o cais) das figuras celebradas no poema, «Os estivadores» (Belo 1981a, 151-152), e o género em que ele se integra podem justificar: «Ode marítima é que chamo à ode/ escrita ali sobre a pedra do cais/ A natureza é certo muito pode mas um homem de pé pode bem mais.» Compatível com a celebração dos que «suam», dos que trabalham com as «mãos enormes», seria, antes, Cesário, mestre reconhecido do heterónimo a quem é atribuído o poema invocado no termo do texto de Ruy Belo, Campos, e também de Caeiro e Bernardo Soares: «Vede como alheios a tudo o resto/ comprem com o suor a claridade/ e rasgam com a decisão do gesto/ o muro oposto pela gravidade.» Não é por acaso que Ruy Belo procede à inversão da expressão da «Ode marítima» «cais de pedra», que logo se transforma em «O Grande Cais Anterior, eterno e divino» (Pessoa 1977, 316), em «pedra do cais», onde assenta a escrita do poema e sobre a qual se erguem, com os pés firmes, as figuras poderosas dos estivadores.

Menos incidental é a relação com o texto de Pessoa em «A autêntica estação» (Belo 1981a, 177). A sugestão, aqui, vem de «Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra», também de Álvaro de Campos (Pessoa 1977, 371-373). E o próprio confronto com o poema do heterónimo é nele, ironicamente, tematizado. Especifica-se uma estação, o «verão», que no texto de Campos não é indicada, é «à luz do dia» que a *viagem* do sujeito se realiza e não «ao luar», como no texto de partida se verifica. Assinala-se

palinodicamente a diferença dos carros (o do poema de Ruy Belo «não é um chevrolet»), do tempo em que decorre a *acção* («Não há luar», diz-se expressamente no texto de chegada) e dos poetas seus protagonistas (a alusão a Pessoa, modelo sempre presente da poética do fingimento, não podia ser mais clara: «nem sou um pálido poeta/ que finge fingir a sua mais profunda emoção»). Mas a relação que mais importa com o poema de Campos, e aí a convergência é total, passa pela insatisfação permanente, pela «inquietação» que domina os dois poetas, num caso a não permitir-lhe sentir-se bem em nenhum lugar («Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa»), no outro a não o deixar sentir-se bem em nenhuma estação («Quem me dera o inverno. Talvez lá faça sol/ e eu sinta aflitivas saudades do verão:/ uma estação na outra é a autêntica estação»).

Este tema da «autêntica estação», que nunca é a que realmente se vive mas a que nela se sonha, aflora também no outro poema de *Homem de Palavra[s]* em que está presente o diálogo com Pessoa, «Da poesia que posso» (Belo 1981a, 175): «Há uma certa maré nas coisas humanas/ Espero pelo verão como por outra vida/ no inverno é que o verão está verdadeiramente.» Mas a inquietação deambulante do poeta orienta-se num outro sentido e vai conduzi-lo para aquela que será a mais clara assunção da sua identificação com Pessoa («o resto vem no pessoa/ Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais»), embora, de certo modo, o que, aqui, esteja em causa seja mais a ideia eliotiana e poundiana de que o passado que permanece, que permanece «vivo», é tão ou mais contemporâneo do que aquilo que lhe é cronologicamente contemporâneo, e que, no caso vertente, abrange tanto o Pessoa de quem se cita, sem os protocolos citacionais, o primeiro verso do poema «Aqui na orla da praia mudo e contente do mar», como o *Poema de Mío Cid*

(ed. de 1951), de que se reproduz por duas vezes, também sem as marcas próprias da citação, um verso («Dios qué bueno es el gozo por aquesta mariana», verso 600, estrofe 29), como ainda o Bocage de «Auto-retrato», cujo último verso se engasta perfeitamente, por um mecanismo de lógica poética, na sequência do verso do *Cid*.

Outros exemplos se podiam apontar da presença constante do «poeta vivo que [lhe interessava] mais» no seu horizonte, de «admiração» feita «experiência própria». Bastaria, para o efeito, passarmos a *Transporte no Tempo*, e aí destacarmos dois versos do poema «Sobre um simples significante»: «Li por exemplo a biblia li pessoa e pertenci à igreja ocidental/ e tenho de reconhecer que não sei nada do natal» (Belo 1981b, 25), não esquecendo, ao mesmo tempo, que o referido significante — «natal» — foi objecto de vários, e dos mais emblemáticos, textos do ortónimo. Que leu Pessoa, não era preciso ele dizê-lo expressamente, como o disse neste poema e o repetiu em tantos dos seus escritos em prosa. Quem o não reconheceria por trás deste divertido jogo oximórico do mesmo livro, «To Helena» (id., 43-44), para lá mesmo da alusão à dialéctica mentira/verdade: «[...] O modo mais saudável de se estar doente/ de se ser verdadeiro e revelar-se que se mente/ de mentir muito verdadeiramente/ de dizer a verdade falsamente/ de se mostrar profundo superficialmente/ de ser-se o mais real sendo aparente de menos agredir agressivamente/ de ser-se singular se mais corrente/ e mais contraditório quanto mais coerente»? Ou quem não se aperceberia da sua sombra no título do poema «Madrid revisited» (id., 63-64), em que, ademais, se pode distinguir, a certo passo, um eco do texto do ortónimo «Chove? Nenhuma chuva cai...» (Pessoa 1977, 121-122): «Não é chuva afinal que cai só cai a tua ausência/ chuva bem mais real e pluvial que se chovesse»?

Em mais do que um lugar manifestou Ruy Belo apreço pelo ortónimo, o que, pela «fórmula breve», pela «expressão lapidária e concisa», porventura via como «o mais representativo Fernando Pessoa» (Belo 1984, 192), citando, a propósito, «Manhã dos outros! Ó sol que dás confiança/ Só a quem já confia» (Pessoa 1977, 142) e o seguinte passo da «Ceifeira» (Pessoa 1977, 144), que, como vimos, também glosou num poema: «Ah, poder ser tu, sendo eu/ Ter a tua alegre inconsciência,/ E a consciência disso!» Além do que, os quatro versos que trazia na carteira (cf. Belo 1984, 22) — estão lembrados? — eram também do ortónimo: «Suavemente grande avança/ Cheia de sol a onda do mar/ Pausadamente se balança/ E desce como a descansar» (Pessoa 1977, 105).

Estou, no entanto, em crer que, dentro da constelação pessoana, Álvaro de Campos é quem lhe era mais congenial. Os seus versos «digressivos» (Belo 1984, 61), deambulantes, mas permanentemente vigiados, se a alguma coisa de Pessoa se assemelham, é ao *desleixo ordenado* de Campos, aquele que, nas palavras do seu demiurgo, surgia «quando [sentia] um súbito impulso para escrever e não [sabia] o quê» (Monteiro 1985, 235). A isto acresce que Ruy Belo é bem daquela família de escritores da modernidade que fazem derivar a sua força criativa da própria negatividade e de uma agónica consciência de malogro, e, em Pessoa, quem melhor representa essa face do niilismo contemporâneo é, como sabemos, Campos, pelo menos, um certo Campos. Deixemos aqui, em homenagem final a Ruy Belo, membro de uma família ilustre em que se destaca o nome de Kafka, as lúcidas palavras com que recentemente Claudio Magris caracterizou essa família: «Eles têm a consciência de ser vencidos, mas, no entanto, não deixam de combater. Embora perdedores, são indomáveis. Kafka no-lo

ensinou, é preciso saber aceitar a derrota mas sem jamais renunciar» (1998, 101).

Originalmente publicado na revista *Românica*, 2000, 9: 229-236.

BIBLIOGRAFIA

- Belo, Ruy. 1981a. *Obra Poética* 1. Lisboa: Presença.
- Belo, Ruy. 1981b. *Obra Poética* 2. Lisboa: Presença.
- Belo, Ruy. 1984. *Obra Poética* 3. Lisboa: Presença.
- Deleuze, Gilles. 1977. «Spinoza et nous». *Magazine littéraire* 370: 50.
- Lourenço, Eduardo. 1987. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Magris, Claudio. 1998. «Je suis un écrivain de la frontière — Propos recueillis par Fabio Gambaro». *Magazine Littéraire* 370: 98-103.
- Martinho, Fernando J.B. 1989. Ruy Belo. *Espacio/ Espacio Escrito* 3: 33-34.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Org. de José Blanco. 2.^a ed. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.^a ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Poema de Mío Cid*. 1951. 6.^a ed. Éd. corregida y notas por Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe.

CASAIS MONTEIRO E A POESIA DE PESSOA

Desde muito cedo, e a vários títulos, que o nome de Casais Monteiro aparece associado ao de Pessoa. Casais dedica-lhe um poema no livro de estreia, *Confusão*, em 1929; inclui, ainda em sua vida, em *Poemas do Tempo Incerto*, de 1934, um poema em cujo corpo surgem citados, pela primeira vez na poesia portuguesa, o nome e um segmento textual de Pessoa; reflecte, em diversos passos da obra poética, a influência do ortónimo e dos heterónimos, com especial relevo para Álvaro de Campos, a quem, de resto, dedica, logo na primeira edição de *Noite Aberta aos Quatro Ventos*, de 1943, uma das mais conhecidas homenagens que lhe foram prestadas, «Ode ao Tejo e à memória de Álvaro de Campos». Mas é sobretudo enquanto *difusor da obra*, na dupla qualidade de antologista e de crítico, que o seu nome ficará ligado ao de Pessoa, pois, no âmbito da tradição crítica pessoana, os seus artigos e ensaios foram decisivos para o reconhecimento e a imposição da centralidade canónica do criador do «drama em gente». Para além da honra que também lhe cabe de ter sido, com os três pedidos que formulou em carta de 10 de Janeiro de 1935 (Monteiro 1999, 224-227), o motivador da mais completa explicação que Pessoa facultou do heteronimismo na famosa carta que lhe dirigiu em 13 de Janeiro de 1935 (id., 228-241; v. ainda as cartas de Casais e de Pessoa, 242-247), ao mesmo tempo que o fazia legatário do que eram já então as traves mestras da sua legenda futura.

A antologia em dois volumes que Casais, em 1942, organizou para a Editorial Confluência, antes da publicação do primeiro volume das chamadas *Obras Completas* pela Ática, coligindo textos dispersos em revistas e jornais do ortónimo (e também em livro, no caso da *Mensagem*, acrescentando ainda um inédito, «No túmulo de Christian Rosencreutz») e dos heterónimos, permitiu, então, que se tivesse uma primeira ideia de conjunto da poesia de Pessoa. Trata-se, como é fácil de ver, de um momento crucial em termos de recepção crítica e activa da obra e representa um avanço muito grande em relação ao período anterior, em que a dispersão por múltiplos jornais e revistas, desde a primeira metade da segunda década do século xx, em nada favorecia uma verdadeira avaliação do significado e importância da produção poética pessoana (v., relativamente à «Introdução» da Antologia, o texto «Uma Nova Dimensão da Poesia», pp. 49-58, nela baseado, bem como na «Apresentação» de *Fernando Pessoa: Poesia*, Col. Nossos Clássicos, da Livraria Agir, de 1957; e ainda «Verdade e Ficção: um poeta da impersonalidade», pp. 67-85, baseado igualmente na referida «Introdução» e num artigo publicado em 1956 em *O Estado de São Paulo*). Quanto ao trabalho crítico que Casais Monteiro dedicou a Pessoa, teve início na década de 30 e, como é bem sabido, no âmbito de um grupo, o da *presença*, que muito contribuiu, em termos de reflexão e de espaço de publicação, para a consagração daquele e de outros poetas do Primeiro Modernismo. Não deve, a propósito, esquecer-se que o que justificava os pedidos formulados por Casais na carta de 10 de Janeiro de 1935 era o projecto de escrever um estudo sobre a poesia de Pessoa (cf. p. 225). Como revela no comentário de que fez acompanhar a publicação da carta sobre a génese dos heterónimos no n.º 49 da *presença*, em 1937, e que acabou por ser verdadeiramente o

seu primeiro *estudo* sobre Pessoa, havia já alguns anos que ali tentava esse projecto, adiado não só pelas «dificuldades inerentes ao estudo» de uma figura «tão complexa», mas também pela dispersão e «publicação fragmentária», da sua obra (cf. p. 239). De registar, entre outras observações de grande argúcia, a chamada de atenção para o «carácter autobiográfico» da célebre carta e para a «cuidadosa desconfiança com que devemos abordar sempre as criações de carácter autobiográfico» (id., 240) — «O que um escritor afirma de si próprio e da sua arte, mesmo quando ditado pela preocupação da mais completa objectividade, não pode nunca ser tomado como definitivo com respeito a ela e a ele» (ibid.) —, e a substituição a que procede da fórmula *dogmática* por uma *romanesca* na explicação da construção heteronímica: «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 heteronímicas de Fernando Pessoa são como que os monólogos de personagens dum romance. O romance é ele próprio — e que admirável romance!» (ibid.). No ano seguinte ao do comentário com que fazia acompanhar a publicação da carta de 13 de Janeiro de 1935 na *presença*, voltava Casais Monteiro a Pessoa, dando a lume um trabalho de reduzida difusão, como é a que habitualmente proporcionam as separatas de revistas de índole académica, para o caso o *Bulletin des études portugaises* («Introduction à la poésie de Fernando Pessoa»). Depois de a antologia de 1942, da Editorial Confluência, ter sido retirada da circulação na sequência de um processo movido pela Ática (cf. um artigo recente de José Blanco, «A Fortuna Crítica de Alberto Caeiro», *Portuguese Literary Studies*, 3, Outono de 1999, 208), tendo conhecido, aliás, uma reedição num só volume em 1945, prossegue Casais o estudo da obra pessoana com a publicação

de um artigo sobre «Fernando Pessoa, Poeta Dramático», em Setembro de 1947, n.º *Primeiro de Janeiro*. Volvidos cinco anos, colabora com Pierre Hourcade na tradução para francês da «Tabacaria» e assina o prefácio do livro publicado pela Inquérito (*Bureau de Tabac*). Nesse mesmo ano de 1952, dá a lume aquele que será, ressaltando a importante introdução escrita para a antologia de 1942, o seu primeiro trabalho de vulto sobre o criador dos heterónimos, *Fernando Pessoa e a Crítica*, que ocupará integralmente o fascículo 10 dos *Cadernos de Poesia* e que vem a ser objecto de publicação, em separata, pela Inquérito (v., nesta edição, os seis primeiros capítulos da II Parte, precisamente sob o título de «Fernando Pessoa e a Crítica», revistos pelo Autor e a que ele acrescentou oito novos capítulos, para reedição que não chegou a ver publicada e que veio a ser feita, sob os cuidados de José Blanco, em 1985). A Inquérito ainda publicaria em 1954 o ensaio *O Insincero Verídico* (Monteiro 1999, 87-106), que o confirmaria como um dos nomes mais em evidência no âmbito da exegese pessoana então em fase de assinaláveis consolidação e alargamento.

No grupo da *presença*, antes de Casais, já Régio e Gaspar Simões — a que o autor de *Confusão* se iria juntar, a partir de 1931, na equipa directiva da revista — tinham dado, como é bem sabido, mostras de grande interesse por Fernando Pessoa. O de Régio logo se manifestara na tese de licenciatura, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, em 1925 (ainda antes, portanto, de iniciada a publicação da *presença*), aí se lhe referindo, no capítulo final, dedicado ao Modernismo, como «o mais original, o mais completo e o mais poderoso dos nossos modernistas». São, todavia, conhecidas as «restrições» desde cedo feitas a Pessoa por Régio, que indubitavelmente sempre lhe preferiu Mário de Sá-Carneiro (cf. o meu artigo

«Fernando Pessoa e José Régio», *A Cidade — Revista Cultural de Portalegre*, número especial, Outubro de 1984). O termo «restrições» é Casais Monteiro quem o usa no capítulo 3 do ensaio *Fernando Pessoa e a Crítica*, a propósito do que Régio dissera na versão reformulada da tese de licenciatura sobre «muitos dos versos livres de Álvaro de Campos ou de Alberto Caeiro»: não chegarem eles «a ser versos», não atingirem «a poesia». Ora Casais Monteiro, que, ao mesmo tempo, admirava Régio, dá-se conta de que este, no fundo, desvalorizava a «poesia heterónima», e de que o que poderia explicar as reservas por ele postas era, da sua parte, o que chamava o «complexo de defesa» do «mantenedor das formas clássicas» (1999, 147-148).

Quanto a João Gaspar Simões, de cujo interesse por Pessoa já havia sinais em livro desde 1929, ano em que pela primeira vez colige em volume textos de crítica literária (*Temas*), comparece no ensaio de Casais a pretexto essencialmente da publicação em 1950 dos dois volumes de *Vida e Obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. A dureza de que usa relativamente ao primeiro biógrafo de Pessoa levará mesmo, não sem razão, diga-se de passagem, José Blanco, na «Nota do Organizador», a falar da «injustiça» e da «animosidade» de alguns dos seus ataques (cf. id., 11). Se a Régio punha reservas, era em nome de um respeito pela *verdade* de Pessoa, na totalidade das suas expressões poéticas, rejeitando o menosprezo, na sua poesia, das «formas chamadas livres», predominantes em Campos e em Caeiro (cf. id., 146-147). As que pôs a Gaspar Simões situam-se noutra plano, fundamentalmente na condenação do biografismo e das interpretações psicologistas, à sombra de um pseudofreudismo, feita em nome da defesa da autonomia e da especificidade do fenómeno poético: «salta-nos aos olhos que, tratando-se de Pessoa ou de outros poetas, em *nenhum dos casos* o [J.G.S.] vemos

capaz de revelar o real e intrínseco sentido da poesia, de detectar e apontar aquilo que faz deles realmente poetas originais e destinados a dar novas regiões ao mapa da poesia. [...] Gaspar Simões só viu afinal em Fernando Pessoa o mistério psicológico, o ‘caso’, o ‘problema’, e que o seu interesse em ‘interpretá-lo’ estava longe de significar a capacidade de entendê-lo para lá de ‘caso’ e do ‘problema’» (id., 153). E, no termo do parágrafo que se segue, não deixa mesmo de se interrogar sobre o real alcance da *compreensão* da obra de Pessoa pela geração da *presença*, quando acentua que, a ser Simões o seu representante, essa geração «não tinha ainda a visão suficientemente larga para ‘compreender’ o poeta da ‘Ode marítima’ e para o integrar, em toda a multiplicidade da sua significação, na evolução da poesia portuguesa» (id., 154). O que na realidade Casais está a fazer é marcar as distâncias relativamente aos que na *presença* mostravam sérias dificuldades em aperceber-se do significado, em toda a sua extensão, da obra de Fernando Pessoa. Aos que vieram depois nada custou dar-lhe razão, sobretudo quando confrontados com posições como a que cita, de um artigo de Gaspar Simões publicado no n.º 40 de *Átomo* em Abril de 1951: «[...] estou absolutamente convencido de que todos nós somos vítimas de um mesmo erro, e não me excludo do número dos mistificados. Fernando Pessoa não quis ser outra coisa senão isso mesmo: um mistificador. E nós, seus críticos, negando-nos a aceitá-lo como ele queria, afinal, que o aceitássemos, prestamo-nos a um jogo perigoso. Lá, do Além de onde ele nos olha, a nossa atitude de investigadores sérios e conscienciosos do seu ‘drama em gente’ deve constituir para ele o mais estupendo motivo de chofa. Caímos na armadilha. Fomos, realmente, burlados, como foram burlados os seus amigos para quem ele preparou, de peito feito, a grande ‘palhaçada’ os seus heterónimos» (id., 164).

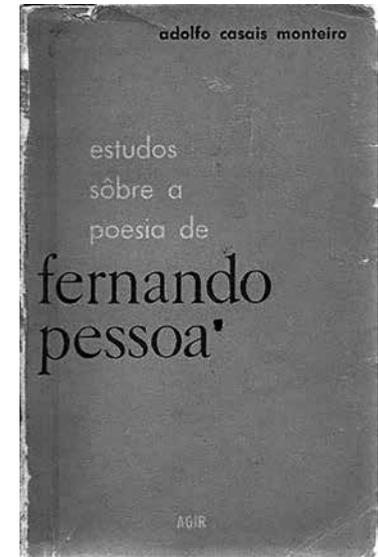
Já, no entanto, erra o alvo quando, em nome de um «purismo» que absolutiza a «valoração estética» na abordagem da poesia, reprova a Jacinto do Prado Coelho, a propósito de *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de 1949 (e não de 1944, como por lapso se indica em nota na p. 148 desta reimpressão; também o n.º 68 de *O Tempo e o Modo*, referido na p. 133, é de Fevereiro de 1969, e não de 1959), o debruçar-se, por exemplo, sobre as *ideias* de Caeiro (cf. id., 149), embora, registe-se, não deixe de considerar o ensaio «excelente» e «um raro testemunho de cuidada investigação» (id., 148). Às observações de Casais, fundamentadas, como lembra, num princípio enunciado por I.A. Richards e que se tornou um dos pontos centrais da doutrina do *new criticism* («O que importa não é nunca aquilo que um poema *diz*, mas aquilo que ele *é*»; id., 90), responderá Jacinto do Prado Coelho o seguinte, nas «Notas à Margem de Alguns Livros sobre Fernando Pessoa Posteriores ao Presente Ensaio», que, mais tarde, passou a incluir, em apêndice, no seu livro: «Casais Monteiro pretende que na poesia as palavras funcionam como objectos, não como sinais: a expressão, consequentemente, valeria pelo que é, não por aquilo a que alude. Ora isto não passa de uma falsa dicotomia: ‘expressão’ inclui necessariamente dois termos: significado e significante: logo o poema é também aquilo que *diz*; nem pode haver ‘árvores’ ou ‘filosofia’ nos versos se abstrairmos daquilo que os versos *dizem*» (Coelho 1980, 212-213). A frase de I.A. Richards é citada em *O Insincero Verdíco* (Monteiro 1999, 90), publicado em 1954 — ano em que Casais Monteiro parte definitivamente para o Brasil — e que é, seguramente, o trabalho mais importante dos que até então publicara sobre Pessoa. Aí procede a uma abordagem «global» (tanto quanto os textos então disponíveis o permitiam) da poesia de Pessoa, à luz de alguns dos princípios que orientaram a

sua prática crítica, a rejeição das «deduções biografísticas» (id., 88) e, conseqüentemente, a valorização, de inspiração eliotiana, da «emoção que vive no poema» (id., 90) em detrimento da que possa ter existido na vida do poeta, a aceitação do «inexplicável», que, todavia, não significa uma condenação «ao silêncio» (id., 88), e a decorrente convicção de que ao crítico não é possível, na sua confrontação com o «enigma da poesia» — «o segredo último que se mantém sempre inviolável» (id., 95) —, ir além das «aproximações» (ibid.) — termo caro a Charles du Bos, autor de referência para os «presencistas».

No Brasil, onde virá a público a primeira edição da obra em apreço, em 1958, sob o título *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, dará Casais Monteiro continuidade à sua actividade crítica e ensaística, predominantemente em suplementos literários da imprensa diária como o do *Jornal do Brasil* e de *O Estado de São Paulo*, onde tiveram a sua primeira publicação alguns dos artigos incluídos na presente reimpressão da segunda edição de 1985, quer os que já tinham figurado na edição *princeps*, revistos para a reedição que o Autor tinha intenção de fazer, quer os redigidos depois de 1958. Sobre a proveniência dos textos aqui incluídos dá José Blanco, o organizador da edição, sempre a necessária informação, fazendo ainda acompanhar a correspondência entre Pessoa e Casais, publicada em apêndice, de úteis e oportunos comentários, que podem contribuir para desfazer erros persistentes como é, por exemplo, o caso das circunstâncias que rodearam a atribuição de um prémio à *Mensagem* pelo Secretariado de Propaganda Nacional (cf. id., 225-227).

Alguns dos textos mais estimulantes entre os que aqui se encontram coligidos, e em que Casais foi, como em outros aspectos, de um notável pioneirismo, têm a ver com as aproximações entre Pessoa e autores de outras tradições, e põem em evidência

a vocação comparatista que é a sua, a par da de um Sena e, um pouco mais tarde, da de um Eduardo Lourenço, todos eles fiéis a um espírito cosmopolita que a experiência de *estrangeirados* não fez senão acentuar. Uma dessas aproximações é feita no texto vindo a lume no número acima citado de *O Tempo e o Modo*, e toma como ponto de partida as semelhanças das posições de Pessoa e Eliot relativamente à «teoria da impersonalidade» formulada por este último. O paralelo entre Pessoa e o autor de «Tradition and the Individual Talent» no sentido de se salientar o princípio de que, de acordo com a formulação de Eliot a «emoção da arte é impessoal» (id., 90), não é novo em Casais; vem, pelo menos dos tempos do ensaio *O Insincero Verdico*. Verdadeiramente novo é, por um lado, sublinhar o carácter anti-romântico das posições assumidas por ambos os poetas (cf. id., 135) e, por outro, chamar a atenção para aquilo que se costuma designar («paradoxalmente») de ironia romântica como «antecedente» para essas mesmas posições (cf. id., 137), fazendo entrar, ao mesmo tempo, no jogo das aproximações, por via da ironia e das máscaras, Kierkegaard, já antes convocado por Sena e Joel Serrão, mas justificadamente retomado então, em face da publicação, pouco antes verificada, na *Nouvelle revue française*, de



ADOLFO CASAIS MONTEIRO. ESTUDOS
SÔBRE A POESIA DE FERNANDO
PESSOA. RIO DE JANEIRO: AGIR, 1958

um estudo de Starobinski sobre Kierkegaard e as máscaras (cf. id., 138-140). Um outro paralelo estabelecido por Casais e digno de especial registo é o que o leva a aproximar Pound e Pessoa, logo em 1957, num artigo que é o primeiro a ocupar-se expressamente da abordagem comparativa dos dois autores (cf. id., 121-124), não por via das influências, que não houve e que a ele não lhe interessam senão quando «permitem ao influenciado» «tornar-se quem é» (id., 122), mas através da «identidade» ou «semelhança», ou seja, de «tudo o que converge no mesmo sentido» e que «ganha significação muito mais relevante do ponto de vista das tendências gerais» (ibid.). Sob o efeito da leitura de um artigo de Hayden Carruth a propósito da poesia de Pound, no último número da revista *Perspectives*, no Verão de 1956, Casais aproxima a ideia das «máscaras», das *personae*, em Pound, da dos heterónimos de Pessoa, embora não deixando de salientar que se situam «numa dimensão diversa» (id., 122), e, mais importante que isso, conclui pela possibilidade de ambos os poetas terem «sofrido a mesma influência; a de Robert Browning» (ibid.), ao mesmo tempo que vai situar esses e outros casos, «fora já das fronteiras da poesia» (id., 123), Picasso, Stravinsky, no âmbito da «substituição da expressão dramática à expressão lírica» (ibid.): «[...] desde já se pode [...] pensar que, só por si, o facto de Pessoa e Pound terem sido compelidos à despersonalização, fictícia ou não, respectivamente das *personae* e dos heterónimos, nos diz muito, sobretudo se tivermos em conta que, como já algures sugeri, um paralelo do mesmo género, fora já das fronteiras da poesia, se pode estabelecer com os Picasso, os Stravinsky, com todos aqueles que, em nossos dias, parecem identificar a criação com a própria ideia de *abstenção* do autor perante a sua afirmação pessoal» (ibid.). A vocação comparatista em Casais deu ainda azo a outros aliciantes paralelos, como o que lhe sugere-

riu um texto de Alain Robbe-Grillet publicado na *Nouvelle revue française* em Outubro de 1958 (ah!, as fidelidades presencistas de Casais...). Desta vez é a «coincidência» (id., 125) entre o que Robbe-Grillet diz a propósito das novas tendências do romance e «os ensinamentos de mestre Caeiro» (id., 127) — «Caeiro e Robbe-Grillet coincidiram por terem alcançado posições idênticas no caminho para o desnudamento da consciência, depois da falência do fetichismo romântico. Enfim, um e outro exprimem a ‘crise do sujeito’, a qual se resolve precisamente, no caso de ambos, pela instituição do ‘objecto’, pelo reconhecimento de que as coisas não são o homem» (id., 130) — que lhe desperta o impulso comparatista; mas o que, em última análise, está sempre em causa nestas aproximações é não confinar Pessoa ao seu espaço de origem, ampliar-lhe as relações, de modo a, directa ou indirectamente, realçar a sua dimensão, de autor universal.

Uma última observação: a insistência de Casais, em diversos passos da obra, na «musicalidade nova» que Pessoa traz à poesia portuguesa, onde se destacaria mesmo como «a voz mais musical que jamais nela se fizera ouvir» (id., 96). Vindo de quem vinha — de um autor que frequentemente se comprazia em abrir-se, na sua expressão poética, à «aspereza do prosaísmo» e que citava aprovadoramente no prefácio a *Versos*, de 1944, as famosas palavras de Irene Lisboa: «Ao que vos parecer verso chamai verso, ao resto chamai prosa» —, o elogio não podia deixar de ter o seu significado. Como o continuou tendo muito do que, no seu vezo incómodo e interpelante, escreveu sobre Pessoa, e que faz hoje parte do que há de mais vivo na tradição crítica que à volta da esfinge pessoana se foi construindo.

Originalmente publicado na *Colóquio/Letras*,
2000, 155/156 (Janeiro): 347-351.

BIBLIOGRAFIA

- Coelho, Jacinto do Prado. 1980. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 6.ª ed., revista e actualizada. Lisboa: Verbo.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1999. *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2.ª ed. Org. de José Blanco. Lisboa: INCM.

ANA HATHERLY E FERNANDO PESSOA

Que Pessoa foi, para a poesia portuguesa do século xx, mais um ponto de partida do que um ponto de chegada, ao contrário do que uma ou outra voz minoritária chegou a expressar, prova-o a abundância e a fundura do diálogo que, dos mais diversos modos, suscitou a muitos dos poetas que vieram depois. A razão, a esse respeito, não é difícil constatá-lo, está do lado dos que pensam, como Eduardo Lourenço, que «não é possível escrever poesia como se a sua experiência não tivesse tido lugar», ou, como Ruy Belo, que «a poesia em Portugal era uma coisa e passou a ser uma coisa diferente depois de Fernando Pessoa». Ana Hatherly é, desde muito cedo, um dos poetas, entre nós, que nele viram um ponto de viragem e tomaram o seu exemplo como uma forma de libertação, de definição criativa do seu próprio percurso. O que, em 1975, num inquérito da *Colóquio/Letras*, disse a propósito do «significado do histórico do *Orpheu*» poderia, sem esforço, aplicar-se ao que, para ela significou, aquele que foi indubitavelmente a figura central desse momento inaugural do nosso Modernismo: «[...] se fosse necessário falar da influência directa das obras que escreveram os poetas dominantes do *Orpheu*, eu diria que, quando, numa determinada zona da criatividade, se atinge com uma obra ou um grupo de obras uma realização inultrapassável dentro do seu próprio espaço, a partir daí todas as verdadeiras tentativas criadoras se voltam sempre para novos

objectivos, novos sentidos» (Hatherly 1975, 8). Essas palavras, escritas num momento de plena afirmação do *vanguardismo* da autora, ajudam-nos a compreender, como teremos ocasião de observar, os caminhos inesperados que, em alguns casos, assume o seu diálogo com Pessoa, em claro desvio do estímulo inicial, e motivado não por qualquer continuidade epigonal mas pelo anseio de definição de «novos objectivos» e de produção de «novos sentidos».

Na fase inicial de Ana Hatherly, que corresponde aos livros publicados em finais da década de 50, que é, em termos da recepção activa de Pessoa, a década pessoana por excelência, percebe-se que é o Pessoa das contradições e dos paradoxos que mais lhe interessa, vindo muito ao encontro do que é, então, uma orientação barroquizante com forte implantação junto dos poetas mais jovens. A sombra do Pessoa de «Autopsicografia» e «Isto», inexcelsível mestre de *agudezas* em volta das relações paradoxais entre *dores sentidas* e *dores fingidas*, *verdade* e *mentira*, paira em poemas de *A Dama e o Cavaleiro* («O termo que eu temo/ Em mim estremece./ Não é o que passa/ Nem aquilo que esquece/ Que o meu ser receia/ É antes/ Essa dor contínua/ Que de si mesma se torna cadeia./ Se alguma dor existe/ Que o termo não atinja./ Não existe porém termo algum/ Que a própria dor não finja./ Sentes? Mentas./ Sabes? Não vês./ Quando descobres, passaste/ Quando interpretas/ Esqueces.»; 1960, 51-52), e de *As Aparências* («Com o mesmo nome./ Com as mesmas palavras e com igual sabor./ O mesmo motivo produz efeito inverso./ Aquilo que hoje eleva/ Logo afunda./ Aquele que promete/ E logo se desmente./ Só diz que do presente/ O querer é já ausente./ E não mentira./ Apenas a verdade que não sente...»; 1959, 36). No posfácio à terceira edição da novela *O Mestre*, 1995, a própria autora escreverá, ainda dentro da mesma linha

da relação dialéctica *ficção/verdade*, interiorizada pela literatura portuguesa pós-Pessoa e que Eugénio de Andrade sintetizará na fórmula feliz da «ficção da verdade», que «a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade» (134). Por outro lado, o famoso verso inaugural de «Autopsicografia», no seu modelo frásico, será, na poesia de Ana Hatherly, como veremos, propulsor de novas formulações, respondendo a outros «objectivos», apontando a outros «sentidos»: *vide*, por exemplo, «Um calculador de improbabilidades» («O poeta é/ um calculador de improbabilidades [...]», «Poemas de *Sigma* e Contemporâneos», de 1965, em *Um Calculador de Improbabilidades*, 2001) e «O poeta é um guardador», de *O Cisne Intacto*, 1983.

Na nota crítico-bibliográfica que acompanha a apresentação dos poemas de Ana Hatherly no 11 volume das *Líricas Portuguesas*, refere-se Jorge de Sena à presença da «tradição sintáctica de Álvaro de Campos» (1983, 431) na poesia da autora de *Eros Frenético*, a partir de *Sigma*. Estando genericamente de acordo com Sena, eu estenderia, no entanto, essa tradição sintáctica a um versilibrismo mais amplo, em que, no que diz respeito aos poetas mais informados, e assumidamente cosmopolitas (veja-se, por exemplo, o gosto pela utilização da *Sprachmischung* num poema como «Litoteana», vindo a público no n.º 2 do magazine de poesia e desenho *Nova*, Outono de 1976), como é o caso de Ana Hatherly, confluem outros veios, nomeadamente os do Modernismo anglo-americano. Embora, na inevitável síntese da sua nota, Sena não mencione ocorrências de um específico diálogo intertextual com Álvaro de Campos, a convocação do heterónimo de Pessoa faz, aí, todo o sentido. Com efeito, esse diálogo é bem sensível no tríptico de *Eros Frenético*, «Noite Canto-te Noite», «Canto-te» e «Noite Noite», e a própria autora o assume no

«Roteiro» com que faz anteceder a publicação dos seus poemas experimentais no já referido *Um Calculador de Improbabilidades*. O estímulo, colheu-o Ana Hatherly naquele que será um dos poemas de Pessoa mais glosados pelos seus herdeiros, a «Ode à noite», o que fica bem patente, para não irmos mais longe, nos seguintes versos: «E tudo morre quando tu chegas/ E tudo se dilui e se transforma em ti» (cf. os versos de Campos, no final da ode: «Todos os sons soam de outra maneira/ Quando tu vens./ Quando tu entras baixam todas as vozes,/ Ninguém te vê entrar./ Ninguém sabe quando entraste,/ Senão de-repente, vendo que tudo se recolhe./ Que tudo perde as arestas e as cores»). Como noutro lugar tive oportunidade de dizer, a propósito desta série de poemas, «o segundo texto, em que o lexema ‘noite’ é rasurado, constitui [...] uma ‘variação’ do primeiro, e o terceiro recolhe o lexema suprimido no segundo, nas mesmas posições em que ocorria no primeiro» (cf. Martinho 1991). No «Roteiro» a que acima se fez referência, esclarece a autora que o tríptico «ilustra um tipo de experimentação sobre o silêncio, que tem a ver com a [sua] íntima ligação com a música, inclusive com a música de vanguarda» (Hatherly 2001, 19) falando também de uma «exploração do silêncio no texto através de uma escrita lacunar, já iniciada» na série «Noite Canto-te Noite». Escusado me parece realçar a pertinência de tal experimentação sobre o silêncio relativamente a um texto que, no plano semântico, como se sabe, o identificava com a entidade insistentemente invocada pelo sujeito na ode de Campos.

Se são nítidos, conforme observa a autora no «Roteiro», os «ecos pessoanos» num poema como «A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro» («Poemas de *Sigma* e Contemporâneos», de 1965; cf. *Um Calculador de Improbabilidades*, 51-63), pelo menos a nível do título, já o mesmo se não verifica

relativamente a um texto como «Príncipe» (id., 53-54). Neste último caso, dificilmente o leitor se daria conta da sua relação intertextual com o poema xx de *O Guardador de Rebanhos*, «O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia» (objecto, registre-se, de minuciosa análise no mais conhecido dos textos que Ana Hatherly criticamente dedicou a Pessoa, «O Cubo das Sensações e Outras Práticas Sensacionistas em Alberto Caeiro», 1979) se não dispusesse desta informação extratextual. Só a partir das pistas sugeridas o leitor se apercebe de que a estrutura dos textos é semelhante, assente na repetição com variação e no paradoxo. Quanto ao resto, o poema de Ana Hatherly, enveredando deliberadamente pelos caminhos de «um erotismo moderno, com [...] laivos de um romantismo passional» (Hatherly 2001, 15), afasta-se inequivocamente do texto que lhe teria servido de ponto de partida, muito mais interessado, esse, na expressão polémica dos pontos de vista do seu autor ficcional, obsessivamente apostado em demonstrar as vantagens do seu pequeno *mundo natural* sobre as grandezas do *outro* conformado pelo discurso da *cultura*. Já no caso de «A chuva oblíqua é um convite à inclinação do teu ombro», um poema em prosa, trata-se essencialmente de um exercício irónico de aplicação do princípio estruturante do *ismo* pessoano de menor eco na poesia sua contemporânea ou subsequente, o interseccionismo, ao *tópos* das relações entre o homem e a máquina, até ao ponto em que os papéis de um e de outra se tornam permutáveis: «Com o decorrer do tempo e pela assimilação do ruído pelo universo musical, a identidade do homem com a máquina foi-se estreitando de tal modo que um dia começou a desenvolver-se entre os dois uma função humoral muito particular que permitiu que um dia nascesse à máquina mais um braço extremamente fino e resistente e, durante uma

passagem indicada na partitura com uma designação dinâmica apropriada, o homem e a máquina se envolvessem num amoroso amplexo. Foi então que se revelou o poder criador da máquina que entrara pela cabeça dentro da máquina./ Na verdade nesse dia a máquina conseguiu emitir um somido totalmente diferente dos habituais e previstos na partitura:/ no momento em que ia pronunciar a primeira palavra, riu» (id., 57). Percebe-se também que — independentemente dos ecos mais sensíveis que haja, no texto em apreço, da sequência de poemas interseccionistas «Chuva oblíqua», nomeadamente do seu último poema, por intermédio de signos como «maestro» ou «partitura» — o que sobretudo fascina Ana Hatherly na sequência de Pessoa é o seu carácter *experimental, programático* (cf. o que se diz no prefácio a *Um Calculador de Improbabilidades* sobre a relevância do «programa» nos poemas experimentais), vindo, por aí, ao encontro das preocupações de *vanguarda* que são, então, eminentemente as da autora.

O poema «Um calculador de probabilidades», que faz parte do mesmo grupo de meados dos anos 60 e que é um dos exemplos de adopção do modelo frásico do verso inaugural de «Autopsicografia» para que oportunamente chamámos a atenção, também testemunha o «fascínio» de Ana Hatherly e dos seus companheiros na aventura experimentalista pela ciência, surgindo, no seu caso, o «maquinal» associado ao erótico, como se lembra no «Roteiro». Como também, aí, se salienta, o recurso à terminologia científica no discurso poético, e de que um dos exemplos mais notórios será, na circunstância, a utilização do termo «polímeros», obedece claramente a propósitos de subversão do «cânone lírico tradicional», numa época em que, na literatura nacional, a convocação da linguagem científica à poesia se limitava praticamente a alguns textos de António

Gedeão, respeitadores, em outros aspectos, daquele cânone, e quando ainda haveria que esperar uma meia dúzia de anos pelas experiências mais ousadas de *Limite de Idade*, de Vitorino Nemésio. Seja como for, a produtividade (e a rara felicidade) da formulação de Ana Hatherly («O poeta é um calculador de improbabilidades»), e é isso que, para o tema que estamos a tratar, a sua relação com Pessoa, essencialmente nos interessa, deriva em larga medida do entendimento que faz do verso inicial de «Autopsicografia» como portador de uma irrevogável suspeita lançada sobre uma concepção de poesia certamente verberada por Eliot como «um soltar da emoção», e de que toda uma poética da modernidade assente na *indeterminação* e, poderíamos dizer mesmo, na *improbabilidade*, fez uma das suas mais agitadas bandeiras.

O próximo exemplo de utilização do modelo frásico do verso de abertura de «Autopsicografia», um poema breve que faz parte de *O Cisne Intacto*, de 1983, situa-se claramente depois do que a autora, nas «Notas para Uma Teoria do Poema-Ensaio», incluídas no fim do volume, considera ter sido o «delírio simultaneamente negativista e dionisíaco que marcou o [seu] trabalho durante a (longa) fase experimental» (Hatherly 1983b, 82) e dos «excessos revolucionários» que a acompanharam. O volume em questão corresponderia, ainda segundo Ana Hatherly, a «um re-pensar» da poesia que então se fazia, e, naturalmente, também da sua própria poesia, que envereda pelos caminhos da «depuração». Com efeito, os poemas de *O Cisne Intacto*, embora coligidos em *Um Calculador de Probabilidades*, que, como se diz no prefácio, selecciona, dentro da sua obra e até 1989, o que «se pode incluir na categoria genericamente designada por *poemas experimentais*», representam uma mudança de rumo da radicalidade da fase anterior,

ilustrada, por exemplo, pelos dois últimos textos que analisámos. O poema a que palimpsesticamente subjaz a «Autopsicografia» e em que, de algum modo, também ecoa o título do livro de Caeiro («o poeta é um guardador// guarda a diferença/ guarda da indiferença// no incerto/ guarda a certeza da voz») é, como o texto que usa como ponto de partida, uma *arte poética*, orientada, no entanto, num outro sentido. No seu recorte extremamente depurado, a exigir a cooperação do leitor no completamento dos *blanks* a que aludem as «notas» incluídas no fim do volume, o poema, enquanto apresentação de uma poética, centra-se num dos papéis atribuídos ao poeta, como aquele cuja tarefa consiste em *preservar*, em *guardar*: a singularidade da sua voz na tradição ou tradições em que se insere, a capacidade de seduzir os que se aproximam dessa sua voz, de assegurar a partilha do que diz, e de afirmar a *permanência* da poesia no meio da *incerteza*, da *impermanência* da vida.

No sentido de uma cada vez maior limpidez se orientam os poemas de *A Idade da Escrita*, de 1998, que vamos, agora, considerar e em que se encontram discretas alusões a textos e temas de Pessoa. Integrados num livro colocado, como o título de imediato sugere, sob clave metapoética, contêm na sua memória reminiscências do plurímido texto pessoano, tantas vezes, como é sabido, propenso a acolher no seu seio a reflexão sobre o próprio acto poético. Em «A máscara da palavra» (17) há ecos de uma conhecida passagem de «Tabacaria» (compare-se este passo: «Paráiso acidental/ metódico exercício/ a máscara da palavra/ colou-se-nos ao rosto:/ agora é/ o nosso mais vital artifício» com o seguinte do poema de Pessoa: «Quando quis tirar a máscara,/ estava pegada à cara»), associando, no entanto, segundo pode ver-se, a máscara mais à palavra do que ao poeta. Em «No fundo azul», a reminiscên-

cia pessoana procede mais uma vez dos textos em que se explicita a poética do fingimento, e o equacionar das relações entre a ficção e a verdade («Na sensual tranquilidade da palavra/ o poeta tenta uma arriscada ordem/ e entre a fábula e a reportagem/ simula mentir/ para atingir/ a superior verdade»; 22) não anda longe da formulação para que chamámos a atenção no posfácio da autora à terceira edição da novela *O Mestre*. Já em «Falo do que é físico», o que ecoa nos seguintes versos («Pensando em tudo isso/ extremamente sobreposto/ como se uma grande dor não anulasse outra/ como se fosse possível/ pensar em mais de uma coisa de uma só vez/ sentindo o simultâneo impossível/ querendo abranger/ a incontável voracidade dentro de tudo»; 23) é uma das passagens do Campos de um dos fragmentos de «Passagem das horas» que os poetas portugueses melhor interiorizaram («Sentir tudo de todas as maneiras./ Viver tudo de todos os lados./ Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo./ Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos/ Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo»).

Nas *variações* que Ana Hatherly realizou sobre as elegias de Rilke, em *Rilkeana*, 1999, porventura o ponto culminante de um *programa* aplicado com rara persistência a diversos autores ao longo dos anos (Camões, Joyce, Donne), a certa altura, mais concretamente na variação inicial sobre a famosa primeira das *Elegias de Duíno*, distingue-se nitidamente um eco da «Ode à noite» de Campos, a pôr, afinal, em evidência que a memória literária só pode ser entendida como uma rede intertextual de múltiplas, intrincadas e, muitas vezes, imprevisíveis direcções: «Encostada à minha janela/ contemplo a vossa beleza/ que a todo o instante/ se faz e se desfaz/ até o chumbo da sombra avançar/ e aos poucos surgir a noite/ antiga e idêntica sempre/

lançando-me em vossos braços/ vazios/ cheios só de vozes/ inaudíveis» (31).

Naquelas que são as recolhas poéticas de Ana Hatherly de mais recente publicação, ambas de 2003, *Itinerários* e *O Pavão Negro*, se não considerarmos o caso especial da *plaque* *Fibrilações*, de que foi feita, em 2004, uma edição de circulação restrita, vamos encontrar diálogos explicitamente assumidos com Pessoa, dentro, aliás, de uma linha decididamente intertextualista, muito em sintonia com o culturalismo da poesia portuguesa dos últimos anos. Na primeira colectânea, o que temos é uma glosa irónica, bem-humorada, desprendida, como convinha à circunstância, de um mote dado para um «magusto poético» no Palácio Fronteira, em Lisboa, em 1996, um mote retirado do famoso poema de Ricardo Reis «Os jogadores de xadrez» («Um púcaro com vinho refrescava/ Sobriamente a sua sede»), colocado, como é sabido, sob o signo de Epicuro, expressamente invocado na sua segunda parte («Um púcaro com vinho/ por favor, trouxe-me sem demora/ que a sede já me mata e me devora/ neste poético magusto/ em que participo a tanto custo// A sede de poemas é insana/ e co'aqueles que aflige tão tirana/ que muitos pereceram na gincana// Por isso, por favor, p'ra meu refresco/ trouxe-me vinho/ ou água simplesmente/ que/ se não sair daqui poema ingente/ possa ao menos eu sair sobriamente...»; 2003a, 111).

Em «Quase Écloga» de *O Pavão Negro* (2003b, 48-49), um poema dedicado a Caetano de Campos e em que o Mestre é tomado como destinatário da fala do sujeito poético, o diálogo com o heterónimo pessoano, «um poeta bucólico, de espécie complicada», conforme consta na famosa carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935, passa fundamentalmente pelo poema IX de *O Guardador de Rebanhos* («Sou um guardador de rebanhos./ O rebanho é os

meus pensamentos/ E os meus pensamentos são todos sensações»). A ficção bucólica, de que Ana Hatherly, à semelhança de Caetano de Campos, está bem consciente, e daí a suspeita assumida no advérbio do título, orienta-se num outro sentido, num livro, de resto, dominado pela reflexão sobre a escrita, o de associar as «ovelhas» não aos «pensamentos» que são «sensações», mas sim às «palavras», fazendo ainda derivar o poema, na sua parte final, para uma desenganada meditação sobre a morte, distante, na sua formulação alegorizante, do universo poético do dedicatário («Olha:/ também eu/ sou pastor de rebanhos/ e/ iguais às tuas/ as minhas ovelhas/ também são palavras// Como sempre acontece/ levamo-nos:/ mutuamente nos apascentamos/ numa contemplação/ onde cintila a semelhança// Porém:/onde é que/ de facto/ cintila a semelhança?// Os fantasmas/ dos heróicos cantores/ jazem agora/ no além-mistério/ onde vive o dragão-lobo/ que nenhum cão detém»).

Reservei, para o fim, as *tisanas*, textos em regra muito breves e de índole diversa — reflexões, anotações diarísticas, relatos, poemas em prosa —, que, como deixei dito noutra parte, exigem do leitor «um subtil exercício de inteligência, que, ao mesmo tempo, requer a desaprendizagem das categorias lógicas habituais e a imersão em novas formas de apreensão da realidade que têm a ver com a sabedoria veiculada pelo Budismo Zen, designadamente pelos *koans*, ou seja, os problemas, os enigmas de que os mestres do Zen se servem para iniciação dos discípulos» (Martinho 2001). Autêntico *work in progress*, que Ana Hatherly vem publicando desde os anos 60, apresentam-se na sua edição mais recente (1997) com o título de *351 Tisanas*. Dado o lugar que o humor, a ironia e o paradoxo ocupam nestas *parábolas*, seria de prever a irrupção de Pessoa nos mundos que elas constroem, tanto mais que há uma linha na tradição crítica

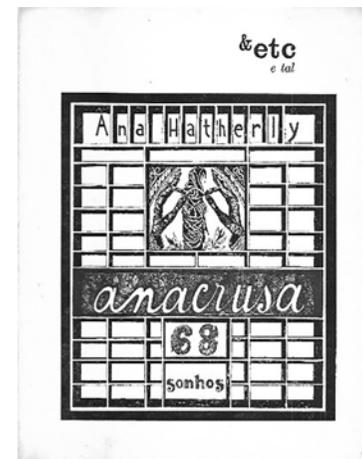
peçoana, pelo menos desde os anos 70, e em que sobressaem nomes como os de Armando Martins Janeira, Leyla Perrone-Moisés e Onésimo Teotónio Almeida, intentando uma aproximação entre Caeiro e o Budismo Zen.

Numa das tisanas, a 114, a evocação de Pessoa vem associada a lugares míticos da sua peregrinação lisboeta, a Praça do Comércio e o café Martinho da Arcada, nela situado. Mas tanto ou mais que o cenário terá contribuído para desencadear a lembrança de Pessoa a disposição melancólica e depressiva do sujeito, que a proximidade da noite propicia: «Estou na arcada da velha praça é quase noite. O tráfego está no auge. Estou perto do café que Fernando Pessoa frequentava. Olho o céu e digo parece de papel pardo. Encosto-me a uma das colunas. Penso e repenso o suicídio diário. Estou triste. Não posso amar senão em liberdade.» Numa outra, a 230, estamos perante uma brevíssima meditação sobre um retrato de Pessoa, não sabemos se feito pela própria autora. Não importa; é o *retratado* que está, aqui, em primeiro plano, sempre em processo de despersonalização, de se *outrar*: «Retrato de Fernando Pessoa: Sempre de perfil. A caminho da invisibilidade. Perdido na escrita, na entrada em outro.» Um pouco à frente, na 234, o mal-estar do sujeito, a sua solidão, as dificuldades de relacionamento com os outros, dão azo a que encontre em Pessoa, mestre dos sentimentos contraditórios, um termo de comparação: «Hoje sinto-me realmente sem ninguém. Mas o motivo é que eu não estou capaz de fornecer aos outros os elementos necessários para que me restituam o que é meu. Como Pessoa, também eu sinto-o-que-não-sinto.» Finalmente, na tisana 269, o ponto de partida para o texto, muito próximo da anotação diarística, é a abertura da Casa Fernando Pessoa em Lisboa, na primeira metade dos anos 90. As notas mais impressivas do fragmento estarão, porventura, na reacção do sujeito perante a solução archi-

tectónica encontrada para a casa, que a teria destituído «literalmente» da alma, e na observação da cena, entre o pungente e o grotesco, de um actor disfarçado de Pessoa reclamando um impossível regresso a casa: «Abriu a casa de Fernando Pessoa. Lisboa em peso está presente, acotovelando-se nos corredores dessa instalação literalmente desalmada. Perturbada saio rapidamente. Do lado de fora, ainda despercebido, um actor vestido à la Pessoa anos 30, roçando-se pela parede, diz baixinho: quero ir p'ra casa, quero ir p'ra casa.»

Numa pergunta acerca das *Tisanas* incluída numa entrevista que me concedeu em 2001, disse Ana Hatherly: «O que acontece em todas, e isso é o que as torna fiéis ao princípio do Koan, é que há sempre um acontecimento. Acontece sempre alguma coisa, nem que o acontecimento seja apenas puramente linguístico, e, portanto, uma colecção de desafios...» (Martinho 2001). Acontecimento ou desafio decisivo no percurso literário de Ana Hatherly, foi-o, de diversos modos, conforme pudemos ver, Fernando Pessoa, ele que, como se diz num texto de *Anacrusa — 68 Sonhos*, de 1983, sobre ela se terá projectado «como se fosse uma sombra ou uma nuvem», não certamente para a tolher, mas para a si própria, em total liberdade, a devolver.

Originalmente publicado na *Via Atlântica*, 2007, 11: 23-33.



ANA HATHERLY. ANACRUSA — 68 SONHOS. LISBOA: & ETC, 1983

BIBLIOGRAFIA

- Hatherly, Ana. 1959. *As Aparências*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- Hatherly, Ana. 1960. *A Dama e o Cavaleiro*. Lisboa: Guimaráes Editores.
- Hatherly, Ana. 1975. «O Significado Histórico do *Orpheu* (1915-1975)» [resposta ao inquérito]. *Colóquio/Letras* 195 (Julho): 7-8.
- Hatherly, Ana. 1979. *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*. Lisboa: Caminho.
- Hatherly, Ana. 1983a. *Anacrusa — 68 Sonhos*. Lisboa: & etc.
- Hatherly, Ana. 1983b. *O Cisne Intacto*. Porto: Limiar.
- Hatherly, Ana. 1995. *O Mestre*. 3.ª ed. Lisboa: Quimera.
- Hatherly, Ana. 1997. *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera.
- Hatherly, Ana. 1998. *A Idade da Escrita*. Lisboa: Tema.
- Hatherly, Ana. 1999. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hatherly, Ana. 2001. *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera.
- Hatherly, Ana. 2003a. *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Hatherly, Ana. 2003b. *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martinho, Fernando J.B. 1991. *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» a 1960*. 2.ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Martinho, Fernando J.B. 2001. «Entrevista com Ana Hatherly». *Hablar/Falar de Poesia* 4.
- Sena, Jorge de, sel. e apresentação. 1983. *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, vol. II. 3.ª ed. Lisboa: Edições 70.

A VIRTUDE DA ADMIRAÇÃO:
EDUARDO LOURENÇO E PESSOA

«La seule vertu que je me concède est celle de l'admiration.»

Eduardo Lourenço, «Les Belles Étrangères», 1988

É esta a primeira vez que a *Relâmpago* dedica um dos seus números a um crítico e ensaísta. Na decisão de homenagear Eduardo Lourenço pesou, certamente, o ser ele um ensaísta a quem os poetas portugueses devem algumas das páginas mais luminosas que sobre eles se escreveram (houve mesmo quem lhe tivesse chamado «o amigo dos poetas»). E não menos terá pesado, estamos em crer, a circunstância de se tratar de alguém que sempre aspirou a libertar a crítica de um simples acto judicativo para lhe conferir «uma espécie de autonomia que a tornasse também uma obra de arte». Como igualmente terão sido tidos em conta a excelência da sua escrita e o que na sua crítica há de «imaginativo, ou de imaginante». Não por acaso o seu amigo Carlos de Oliveira lhe observou um dia que o ensaio *Fernando Pessoa Revisitado* tinha muito a ver com ele, Eduardo Lourenço, que era, digamos, o seu romance. E o próprio Lourenço não enjeitaria por completo a observação do autor de *Finisterra*, pois numa outra ocasião não teve problemas em admitir que a sua maneira de falar de si era «falar através de Fernando Pessoa ou de outro autor com quem [tinha] afinidade», para daí deduzir a qualidade tão evidentemente «lírica e passional» da sua escrita.

Nascido em 1923, pertenceu Eduardo Lourenço àquela geração que teve oportunidade de ler, no momento de despertar para a vida intelectual, a antologia que Casais Monteiro organizou da poesia de Fernando Pessoa em 1942 e os volumes da poesia ortónima e heterónima que a Ática foi publicando ao longo da década de 40. Não é difícil de imaginar o abalo que nele provocou tal «revelação», que terá sido mesmo, de acordo com um seu testemunho vindo a público no *Expresso* em Maio de 1982, o início do seu apaixonado fervor pela literatura, «onde a chamada realidade se volve ficção e a ficção realidade». Com o «escudo» que Pessoa lhe fornecia, «estava pronto para enfrentar os dragões das evidências que cegam». Mas esse foi, acrescenta ele, um processo lento. Pessoa está, por exemplo, ausente do primeiro livro que publica, em 1949, *Heterodoxia*. A filosofia parecia, então, a avaliá-lo pelos ensaios contidos no volume, levar ainda a melhor sobre a literatura num discurso que viria a ser decididamente marcado pela «contaminação» entre uma e outra. Pessoa motivará a Eduardo Lourenço, já nos anos 50, uma oportuna defesa contra uma «crítica sem classe» que lhe fora feita por um autor bem representativo da ambivalência da posição neo-realista face ao criador do «drama em gente». O artigo de Lourenço, incluído mais tarde em *Ocasionais I*, 1984, assumia-se inequivocamente como resposta a um texto de Mário Dionísio intitulado «Alberto Caeiro, Poeta de Classe», vindo a lume em Novembro de 1952, no jornal *Ler*, onde se apontava Pessoa como «um poeta de classe, com um pensamento de classe e uma sensibilidade de classe», «voz de um grupo social inteiro» e espelho fiel da «ideologia de uma classe, que exprime e a quem se dirige». Embora não deixasse de reconhecer que a poesia de Pessoa representava «um enriquecimento da expressão poética portuguesa, não mais separável» dela, o artigo de Mário Dionísio inscrevia-se, afinal, numa orienta-

ção típica das hostes neo-realistas de então, a que não escapava inclusive um Vergílio Ferreira (cf. 1951-1952), que num texto publicado algum tempo antes na *Vértice* procedia à «descascagem» de Pessoa, «a ver o que é que [tinha] por dentro», e se referia à heteronímia como «uma brincadeira talentosa». Essa leitura estreitamente ideológica de Pessoa, sublinhe-se, não impediu os poetas neo-realistas de acolherem abertamente a lição de Campos e Caeiro, a profunda libertação que o seu verso livre significou, como se pode ver pela simples leitura de Namorado, Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca e do próprio Mário Dionísio. O mais curioso de toda esta ambígua relação, no que diz respeito a Mário Dionísio, é que, trinta anos depois, ele viria a abrir *Terceira Idade* com um poema em que, sem o nomear (nem era preciso que o fizesse, tão fácil se tornava identificar o destinatário da fala do poeta), dava «a mão à palmatória» (1982, 11) prestando rendida homenagem a um poeta, Pessoa, a cujo «fascínio» (id., 12) se procurou em vão fugir um dia.

Eduardo Lourenço, não o esqueçamos, é contemporâneo dos poetas que, de diferentes modos, vão dialogar com Pessoa nas décadas de 40 e 50, e pôde bem dar-se conta do que efectivamente significara o aparecimento da sua poesia entre nós, como deixou escrito no ensaio «Dialéctica Mítica



EDUARDO LOURENÇO. *TEMPO E POESIA*. PORTO: INOVA, 1974

da Nossa Modernidade», incluído em *Tempo e Poesia*, de 1974: «A irrupção da poesia de Pessoa não constituiu apenas uma revelação mais de um grande poeta. Traçou pela sua simples existência o quadro dentro do qual se desenvolve a dialéctica mesma da nossa Modernidade. O grau de consciência poética que representa situou toda a aventura poética sua contemporânea e posterior e re-situa como sempre acontece a própria aventura passada. Não é possível escrever poesia como se a sua experiência não tivesse tido lugar» (211-212). Uma e outra vez, por outro lado, os olhares do poeta e do crítico podem mesmo cruzar-se. É o que acontece com Sophia quando no poema inaugural de *O Nome das Coisas*, 1977, «Cíclades» (9-12), se dirige a Pessoa como o que viveu «no avesso» e, ser do «luto», foi «Viúvo de [si] próprio»; aí não se afasta ela muito daquele que é um dos tópicos recorrentes em que assenta a leitura interpretativa de Pessoa feita por Lourenço, o da ausência de um centro em Pessoa, ou melhor, «uma ausência radical do eu a si mesmo, um vazio original, informe e sem nome» (Lourenço 1986b, 102). Convirá, no entanto, não esquecer a diferença das ordens que presidem a um e outro olhar, *ontológico*, em Lourenço, e *moral*, em Sophia. No caso da autora de *Dual*, é em nome do projecto de *unidade* que se consubstancia na sua poética que se rejeita a radical negatividade de Pessoa, a sua *viuvez* inconsolável, a renúncia à vida, o enclausuramento no seu labirinto sem saída. Em Lourenço, há apenas uma constatação, sem qualquer juízo mesmo que se possa encarar, como no caso de Sophia, de um ângulo positivo.

Não muito tempo depois da resposta indignada ao artigo de Mário Dionísio em que se via Pessoa como espelho da «ideologia de uma classe», redigiu Eduardo Lourenço aquela que foi a primeira aproximação que realizou entre dois dos seus «heróis

culturais», «Kierkegaard e Pessoa ou a Comunicação Indirecta», o ensaio que, embora seja o de mais recuada composição, encerra o volume *Fernando Rei da Nossa Baviera*, de 1986. O ensaio terá sido escrito em data próxima de um outro incluído no segundo volume de *Heterodoxia*, de 1967, «Sören Kierkegaard, Espião de Deus». O título do primeiro capítulo do texto incluído no livro de 1986, «Da Confusão Comum entre Sinceridade e Autenticidade», diz bem da distância a que Lourenço se encontrava em meados da década de 50 da estética presentista, para a qual a *sinceridade* era, como é sabido, uma palavra *fétiche*. A *autenticidade*, por sua vez, era um conceito central nas filosofias da existência que serviam então de quadro maior de referência a Lourenço, depois do equívoco marxista da sua fase inicial em Coimbra. É como precursor dessas filosofias que Kierkegaard lhe interessa, e pela inquietação metafísica que o aparenta a Pessoa, para além do gosto obsessivo pelas máscaras que também os torna próximos um do outro. Agora é ainda o mesmo termo que recobre essa paixão pelas máscaras, *heteronímia*, mas mais tarde, num outro ensaio pondo em confronto os dois autores, já haverá a preocupação de fazer a destrição entre os dois conceitos, reservando a *pseudonímia* para Kierkegaard e a *heteronímia* para Pessoa. A distinção justificava-se plenamente, até porque se tratava de fenómenos de ordem diversa, como já se reconhecia no ensaio dos anos 50 — de «ordem psicológica e apologética» no filósofo dinamarquês e de raiz «ontológica», em Pessoa: «A profunda diferença entre a heteronímia de Kierkegaard e de Pessoa é que a primeira, no final de contas, embora tendo uma relação profunda com a complexidade bizarra do personagem e o problema da Verdade que exige para ser escutada pelos homens uma marcha sinuosa ou mascarada, é de ordem psicológica e apologética, embora alcance,

pela sua grandeza, dimensão ontológica. Tal não é o caso da heteronímia de Pessoa. De raiz é ela ontológica, manifestando uma dificuldade radical de ser e, por acréscimo, uma insuperável dificuldade de adequadamente a traduzir» (Lourenço 1986b, 140). Deste ensaio se diz, em nota, que antecipa «alguns dos tópicos centrais» de *Fernando Pessoa Revisitado* (1973), a obra em que Eduardo Lourenço teve oportunidade de levar mais longe e aprofundar a relação que mantinha com Pessoa desde os tempos da juventude. Não é difícil salientar um ou outro ponto em que se verifica essa antecipação. Sirva de exemplo a questão da heteronímia, que, pela centralidade excessiva que continuava a ter em 1973 na exegese pessoana, podia fazer com que, afinal, se esquecesse a poesia ou mesmo se a deixasse «sepultada», como o próprio Lourenço fazia questão de sublinhar logo no primeiro capítulo do seu livro. Aí chama ele a atenção para a «diferença de estatuto» que há entre a pseudonímia e a heteronímia, o que implica uma diferença de «significação»: «o autor não esconde um *mesmo texto* sob nomes diferentes: ele é *vários autores* apenas e na medida em que é *vários textos*, isto é, textos que exigem *vários autores*» (1973, 20). No ensaio, de meados dos anos 50, de aproximação entre Kierkegaard e Pessoa, em que, como vimos, se acentuava a «raiz ontológica» da heteronímia pessoana, dizia a certo passo Lourenço: «A criação heteronímica traduz ao mesmo tempo a impotência radical de conceber e exprimir a Unidade e a tentativa de se aproximar dela sob a forma de unidades diferentes» (1986b, 141). Poderíamos ser levados a pensar, lembra o autor de *Heterodoxia*, que ao escrever estas palavras não andaria muito longe da tese de Jacinto do Prado Coelho, apresentada poucos anos antes, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. O que ele se apressa a desmentir logo a seguir, uma vez que, conforme sublinha, as leituras de um

e outro divergem na «interpretação do laço conjuntivo (unidade e diversidade)» (ibid.). Se a leitura de Prado Coelho supõe uma unidade, a de Eduardo Lourenço «supõe e institui [na poesia de Pessoa] uma consciência fracturada, como que expulsa desde sempre da Unidade» (ibid.). No ensaio de 1973, Jacinto do Prado Coelho é incluído, juntamente com João Gaspar Simões e Mário Sacramento, no âmbito de uma «crítica humanista», que acaba por dar da poesia de Pessoa, pela sua *estranheza*, uma imagem negativa, fazendo-a responder diante do tribunal da Sinceridade (Gaspar Simões), da Ordem Moral (Prado Coelho) e da Ordem Ideológica (Mário Sacramento), em vez de aceitá-la e tentar compreendê-la nessa mesma estranheza. Mais tarde, no ano em que se comemorava o cinquentenário do nascimento de Pessoa, terá Eduardo Lourenço oportunidade de retomar a questão da sua posição no âmbito da tradição crítica que se definiu à volta da obra de Fernando Pessoa, em artigo dedicado precisamente à sua fortuna crítica em Portugal e no estrangeiro, e que pode hoje ler-se no volume *Fernando Rei da Nossa Baviera*. A sua própria perspectiva é, aí, apresentada depois de outras três, uma de «ordem, classicamente, *literária*» (id., 30) associada aos críticos da *presença*, uma outra de natureza ideológica, de que dá como representante Mário Sacramento, e uma terceira, que traz a marca de uma «objectividade cultural» (id., 31) e a que liga o nome de Jacinto do Prado Coelho. Acerca daquela que é a sua perspectiva, assinala Lourenço o que seria uma mudança de «registo»: «Aceita-se [...] que o caso-Pessoa não releva, essencialmente, da Literatura, ou só de maneira indirecta. A sua obra inaugura uma *literatura-outra* e pede, pois, uma *crítica-outra*. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma aventura existencial e ontológica, através da qual se joga não só o *sentido* do Eu, mas também o sentido do Sentido. É a relação *verbo-mundo*,

signo-realidade que é questionada, mesmo se o seu suporte continua sendo ainda uma *pluralidade* de sujeitos» (id., 32). Um pouco mais à frente, falará da experiência do poético que esta perspectiva pressupõe e que implica uma saída do «planeta-Pessoa enquanto Literatura» (ibid.), não já em termos de uma «aventura *ontológica*», aparentemente tida como insuficiente, mas em termos que exigem a presença de um prefixo a anteceder o *ontológico*: «Uma tal experiência do poético nem releva da aventura *ontológica*. Teríamos de pensar num continente novo, numa perspectiva na qual a visão paradoxal da *Ausência* importa mais do que a do *Ser*, em suma qualquer coisa da ordem do *neo-ontológico*, cara ao tipo de intuições que encontraram nas formas mais extremas do neo-platonismo, como as de um Proclo, ou na filosofia Zen a sua expressão mais conhecida. É a visão de uma Linguagem que não consegue falar o Ser e de um Ser que não pode ser plasmado na Linguagem» (ibid.).

Momento de extrema relevância no diálogo directo ou indirecto de Eduardo Lourenço com a obra de Pessoa é aquele em que, em meados dos anos 60, realiza uma surpreendente leitura da nossa ficção narrativa do período entre 1953 e 1963, na qual, sob a designação genérica de Nova Literatura, destaca nomes de diferentes gerações, como os de Agustina, Cardoso Pires, Ruben A., Abelaira, Fernanda Botelho, Maria Judite de Carvalho, Herberto Helder e Almeida Faria, à luz da «contestação radical» que Álvaro de Campos teria introduzido na nossa aparentemente inamovível «Ordem Moral», fazendo deles «filhos» da sua desinibida *desenvoltura*: «Nele e nele só teve lugar a contestação radical, não de nomes ou 'ideias', que são máscaras, mas dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenários, do seu medo de si mesma» (1966, 927). A extrema originalidade desta leitura reside fundamentalmente na auscultação dos

efeitos do «terramoto espiritual» provocado por Álvaro de Campos na ficção narrativa, onde, afinal, serão escassos os sinais de um diálogo intertextual com o heterónimo — um dos poucos exemplos será, e já dos anos 70, o conto de Abelaira «Ode (quase) Marítima» —, e não na poesia, onde, para o mesmo período, não faltariam exemplos de funda experiência do abalo sísmico que teve o seu epicentro em Campos, de Cesariny a Raul de Carvalho e a Natália Correia, para citarmos apenas os mais conhecidos.

Valerá a pena registar, aqui, um passo do prólogo ao segundo volume de *Heterodoxia* redigido no mesmo ano em que veio a lume «Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos» em *O Tempo e o Modo* (1966). Essa passagem dá bem a medida do que significou a obra de Pessoa para os que, como Eduardo Lourenço, na década de 50 e na que se lhe seguiu definiram *heterodoxamente* o seu lugar em relação à *ortodoxia* marxista através do existencialismo: «Negativamente o processo que o existencialismo em geral instaurou a uma certa forma histórica da Razão de que o Marxismo depende, encontrou em nós um acolhimento favorável. Por demais o preparava o gosto pela poesia e em particular o entusiasmo, a fascinação quase doentia, que a visão de Pessoa exerceu sobre não poucos espíritos da nossa geração. Pode dizer-se que em relação a ele, os Chestov, os Kierkegaard, para não falar dos Camus, nos chegaram atrasados. Nele se hiperbolizava em imagens inesquecíveis o essencial da tradição pessimista cristã que na adolescência havíamos respirado. Quem amou Pessoa morreu para todas as idolatrias, até para a da poesia» (Lourenço 1967, xxvii).

Lá mais para trás, exactamente em 1960, ficará a publicação, com graves mutilações, do artigo «*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo» no suplemento literário de *O Comércio do Porto*. Evocando quatro décadas depois essa

publicação, Eduardo Lourenço referir-se-á, ironicamente, ao que havia de *juvenil* e *provocatório* no título do artigo. Ora, em 1960 Lourenço, com 37 anos, já não era propriamente um jovem. Provocatório, sim, era o título (e o conteúdo do artigo), tanto que, mais tarde, ao incluí-lo em livro lhe acrescentou um ponto de interrogação. Seja como for, valerá a pena recordar que o que remetia irrevogavelmente, na óptica de Eduardo Lourenço, a *presença* para o purgatório da «contra-revolução» era o «psicologismo» a que ficara presa e a distância incomensurável a que se encontrava da «aventura ontológica negativa» do *Orpheu*. Acerca do que este representara escreverá ele: «Invocá-lo sob o nome de experiência ontológica é ainda falhá-lo, pois o seu vazio centro é menos a presença do Ser do que a sua ausência: ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa. Talvez o nome de aventura ontológica negativa — no sentido em que dizemos teologia negativa — seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de *Orpheu*, com a condição de não perder de vista que essa ardente experiência do Nada, uma das mais profundas e extremas da poesia universal, é o anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade» (1974, 169-170). Não me deterei nesta tese, sobre a qual já tive ocasião de pronunciar-me com algum desenvolvimento (cf. «De Volta ao Modernismo, Ainda e Sempre: receções da *presença*», *Prelo*, 3.^a série, n.º 6, Setembro — Dezembro de 2007). Baste, por ora, lembrar que nem o *Orpheu* se limita a Pessoa e Sá-Carneiro, cabendo nele igualmente poetas que continuam, sem sombra de «revolução poética», a herança simbolista, nem a *presença* se restringe a Régio e Torga, contando antes entre os seus colaboradores poetas que se aproximam da face mais transgressiva do Modernismo, como fica patente no desvairo verbal de alguns poemas de António de Navarro, na atonalidade

da poesia de Casais ou, mais tarde, na milagrosa surrealidade dos *Poemas Surdos* de Edmundo de Bettencourt. Transcreva-se, a encerrar este ponto, o que um autor próximo de Eduardo Lourenço, Jorge de Sena, escreveu por ocasião das comemorações do cinquentenário da *presença*: «Disse-se já que a *Presença* foi a ‘contra-revolução do modernismo’, expressão com que não concordo; mas 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, 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 ‘contra-revolução’, na medida em que, como sucede em todas as revoluções, tentou organizar a ‘revolução’ e explicá-la criticamente, mas não no sentido de ter mantido o combate contra o academismo e a superficialidade, etc., e sobretudo de ter lutado pela independência do escritor e da criação artística. Este último aspecto reveste-se, naqueles anos, de peculiar importância que não deve ser diminuída: aspecto que torna o ‘presencismo’ que, como escola, não houve numa época literária que, essa sim, *existiu* e representou o Modernismo. Porque, naquele tempo, quando se ia organizando a repressão da censura e a famosa ‘política do espírito’ fascista, proclamar aquela independência era um acto revolucionário. Era-o ainda mais, em face do moralismo clerical, do pedagogismo politicamente ingénuo, ou do intervencionismo das correntes nacionalistas, as forças que dominavam a cena político-cultural. E, neste sentido, a *Presença* também não foi contra-revolução» (1977, 30).

À entrada de *Fernando Pessoa Revisitado*, uma nota informava-nos de que a ideia central do ensaio já tinha sido exposta numa conferência que o autor fizera em França, em 1967. Sabemos também, por outro lado, que Eduardo Lourenço terá hesitado

durante muitos anos em escrever o livro, conforme disse em fins de 1986 ao *JL*. Tê-lo-á feito hesitar nessa decisão o sentimento de uma abissal afinidade com Pessoa, que lhe permitirá falar, no mesmo lugar, de um *roubo* de que teria sido vítima e a tal ponto que o que viesse a dizer era não só *inútil* como da ordem do *inutilizável*: «Encontramos os autores com este sentimento de que fomos roubados, de que fomos já vividos, de que fomos consumidos anteriormente. Por conseguinte, experimentamos um sentimento de fascínio e, ao mesmo tempo, quase de terror diante de gente que nos parece tão parecida connosco por dentro, não é? E isso é inutilizável» (Lourenço 1986a). O que o terá decidido, finalmente, a publicar o livro em 1973, depois de ter resistido à tentação de *se servir* de Pessoa, para fins da sua carreira universitária em França? Numa entrevista dada a Luís Miguel Queirós, do *Público*, «Retrato de Um Pensador Errante», deixa algumas pistas, quer quanto à relutância em *se servir* de Pessoa, quer quanto às motivações profundas por detrás da publicação do *Pessoa Revisitado*. Em relação àquela, esclarece Lourenço: «A verdade é que também tinha essa relutância de me servir de um autor que, para mim, não é um autor qualquer, mas alguém que me ajudou a ler-me a vários níveis» (Lourenço 2007). Quanto às razões que o terão conduzido de abordagens avulsas de Pessoa a uma visão global da sua poesia, a resposta dada a uma observação feita pelo entrevistador («De facto, no *Pessoa Revisitado*, sente-se uma escrita mais visceral do que noutros seus livros. Como se aquilo lhe dissesse directamente respeito. Não é um olhar neutral...») poderá ajudar-nos a entendê-las: «Pois não, não é nada neutral. Até porque [...], no fundo, para lá da minha paixão propriamente de leitor por aquela poesia, o Fernando Pessoa foi a arma suprema da minha guerrilha cultural contra outras visões do mundo. A um nível muito profundo, ele

põe em causa esse tipo de discurso dogmático. Sem ser propriamente um filósofo céptico, ele é mais eficaz do que isso, porque tem um cepticismo criador, proliferante. O Fernando Pessoa é um autor de virtualidades, é provavelmente o autor da própria virtualidade.» Fernando Pessoa, a este respeito, não terá agido sobre o ensaísta muito especial que Lourenço é de forma muito diferente daquela em que motivou aos poetas portugueses alguns dos mais inovadores aproveitamentos da energia que pulsava nos seus textos. Seja como for, o livro de 1973 acaba por ser o lugar, como aliás já aqui tivemos oportunidade de salientar a propósito de textos dos anos 50 e 60, onde vão convergir, necessariamente mais aprofundadas e estruturadas, as reflexões que ao longo dos anos Eduardo Lourenço foi dedicando à poesia de Pessoa. A tal ponto será central o ensaio não apenas na exegese pessoana de Eduardo Lourenço, mas também na exegese pessoana em geral, que, para muitos, entre os quais me incluo, ele continua a ser a mais importante abordagem hermenêutica da poesia de Pessoa. Por outro lado, o muito que Lourenço foi publicando sobre Pessoa depois, num período que é também o do crescente reconhecimento da sua grande relevância como ensaísta no panorama literário português, parte, em larga medida, das intuições fulgurantes que cruzam as páginas do livro de 1973, naturalmente com afinações, desenvolvimentos, revisões que fizeram da sua leitura um exercício sempre indispensável.

Arrumados em conjunto, o ensaio de 1973, os livros posteriores a essa data inteiramente dedicados a Pessoa, como *Fernando Rei da Nossa Baviera*, de 1986, e *O Lugar do Anjo: Ensaios Pessoanos*, de 2004, bem como os ensaios que o tomam como objecto recolhidos em *Poesia e Metafísica*, de 1983, ou, em menor número, em *Ocasionais I*, de 1984, e em *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, de 1999, permitem-nos traçar uma

espécie de gráfico do que serão os pontos mais salientes da exegese que Eduardo Lourenço, ao longo dos anos, foi realizando da obra de Fernando Pessoa. Essa exegese parte, desde logo, da assunção clara da genialidade da obra de Pessoa, que é situada inequivocamente no plano da grande literatura. Toma, por outro lado, como único guia o próprio Pessoa. Faz, relativamente à questão da heteronímia, deslocar a atenção dos *poetas* para os *poemas*, porque só estes «são os criadores dos autores fictícios» (Lourenço 1973, 25) e não o inverso. Atribui um papel determinante a Walt Whitman na ruptura que a heteronímia significou, vendo nele o elemento catalisador de todo o processo. Aqui, realça ainda, para além da mais óbvia ligação a Campos, aquela que Pessoa de alguma forma ocultara e que era, afinal, mais decisiva, a ligação com Caetano de Castro. Insiste na ideia da aventura poética de Pessoa como uma aventura ontológica negativa: «[...] a consciência poética de Pessoa glosa o *abismo* que separa consciência e realidade, abismo que vive como insuportável ausência de si a si mesmo e de si mesmo ao mundo» (id., 37). Os títulos de dois ensaios incluídos em *O Lugar do Anjo*, «O Mito-Pessoa ou a Ficção do Ser» e «Fernando Pessoa ou o Eu como Ficção», ilustram, sob forma quiasmática, melhor que quaisquer outras formulações, a centralidade que é a dessa ontologia negativa na obra de Pessoa. Ela lhe confere um indelével carácter trágico. Não por acaso o fragmentário *Fausto*, onde essa radical negatividade se afirma de modo mais transparente e mais perto sempre do discurso filosófico que do discurso poético, é recorrente e amplamente citado e comentado por Eduardo Lourenço, que também o convida amiúde para as epígrafes tão do seu agrado. Tem também, a este respeito, o seu significado a atenção que presta ao Pessoa ocultista e ao Pessoa da *Mensagem*, geradores um e outro de algum desconforto em alguma exegese anterior, como é o caso de Casais

Monteiro, tanto mais que as suas motivações nada têm a ver com o interesse por esoterismos menores ou pelas mitologias da chamada *filosofia portuguesa*, inserindo-se antes no respeito pela largueza de horizontes que necessariamente pressupõe o projecto de leitura *orgânica* ou *estruturante* de que se fala em *Fernando Pessoa Revisitado*. A convocação de um passo do *Fausto* em que sobressaem o seu «horror da carne» e o seu «medo do amor» para uma das epígrafes que antecedem o capítulo dedicado ao «mistério de Eros» na obra de Pessoa também não é fruto do acaso. O poema dramático é mesmo um dos lugares onde mais claramente se afirma o «angelismo erótico» de Pessoa, a sua incapacidade de amar, o que Sophia chamaria a sua renúncia à vida. De uma poesia que encena o drama de um Eu «inexistente», deduz Eduardo Lourenço, sem esforço, uma poesia do «*não-amor*»: «A poesia de Pessoa, enquanto poética confessa e obsessiva da consciência como solidão ontológica, tinha de ser, fatalmente, uma poesia de ‘*não-amor*’» (1986b, 62). Não surpreende, assim, que reconheça em Pessoa «um duplo anónimo do rei-louco Luís da Baviera» (id., 20) aquele que numa «Marcha Fúnebre» que lhe é dedicada no *Livro do Desassossego* é apresentado como alguém que *desprezou* o amor e que não *quis* a vida. Da força «imaginante» do ensaísmo de Lourenço nasce, aliás, um dos mitos mais produtivos da aventura hermenêutica em que se consubstancia a sua leitura de Pessoa, este de um rei suicida que, a partir do lugar que ocupa no *Livro* e que nem é dos mais destacados, faz entrar na cadeia de *duplos* em que se enredou o «drama em gente», como se já não fossem suficientes os que Pessoa fizera nascer de um Eu inexistente. De rara produtividade também é a leitura que faz do *Livro do Desassossego*, e, sublinhe-se, muito em cima da data da sua primeira publicação em 1982, sob o título «O *Livro do Desassossego*, Texto Suicida?». Não é sem um certo *júbilo* que aquele a quem

assenta melhor que a nenhum outro estudioso de Pessoa a designação de «teólogo pessoano» vê confirmadas no *Livro* as teses que, infatigavelmente, há muito vinha construindo. Basta atentar nas palavras com que se refere ao «confronto com a voz, singular entre todas, que uma vez mais, mas em termos de uma fulgurância quase demente, instaura e vive o processo mais radical que conhecemos (e não só na nossa língua) do eu como instância fictícia que só no interminável (e atroz) exercício da sua ficção colhe, em momentos privilegiados, a ilusão da sua realidade» (Lourenço 1986b, 85-86). Eduardo Lourenço, no entanto, quase restringe o *Livro* à sua, aliás, importantíssima, faceta simbolista, quando, em nosso entender, se pode e deve reivindicar a prosa de muitas das suas páginas para um Modernismo como o nosso, que foi sobretudo poético e que dificilmente prescindirá de todo aquele mundo recriado em redor do quotidiano da Rua dos Douroadores e da imensa riqueza de cambiantes com que nos deu os mais ínfimos movimentos dos sentidos e da alma que, no uso que deles fez, jamais logrou esquecer a sua inconsolável agonia.

Eduardo Lourenço disse, um dia, que ficaria «sempre à porta do templo onde estão os grandes escritores». Não importa agora discutir o lugar que, para si, reserva enquanto «ensaísta» junto daquele «templo», onde sabemos que Pessoa ocupa um lugar especialíssimo. De uma coisa temos a certeza — é que o fulgor da sua inteligência crítica e do seu verbo decisivamente nos ajudou a transpor o limiar do templo pessoano. Por isso, pequena será sempre a gratidão que possamos expressar-lhe.

Originalmente publicado na revista
Relâmpago, 2008, 22 (Abril): 117-128.

BIBLIOGRAFIA

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1977. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores.
- Dionísio, Mário. 1952. «Alberto Caeiro, Poeta de Classe». *Ler: Jornal de Letras, Artes e Ciências* 8 (Novembro): 4.
- Dionísio, Mário. 1982. *Terceira Idade*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Ferreira, Vergílio. 1951-1952. «Carta a Álvaro Sampaio sobre Fernando Pessoa». *Vértice* 99-101 (Novembro-Janeiro): 537.
- Lourenço, Eduardo. 1966. «Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos». *O Tempo e o Modo*, 1.ª série, n.º 42 (Outubro): 923-935.
- Lourenço, Eduardo. 1967. *Heterodoxia II: Escrita e Morte*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Lourenço, Eduardo. 1973. *Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Editorial Inova.
- Lourenço, Eduardo. 1974. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova.
- Lourenço, Eduardo. 1986a. «Tudo me É Pretexto para Falar de Mim». Entrevista por Inês Pedrosa. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (6 de Dezembro): 2-6.
- Lourenço, Eduardo. 1986b. *Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: INCM.
- Lourenço, Eduardo. 2007. «Retrato de Um Pensador Errante». Entrevista por Luís Miguel Queirós. *Pública* [suplemento do jornal *Pública*] (13 de Maio): 40-51.
- Sena, Jorge de. 1977. *Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*. Porto: Brasília Editora.

«AQUELA GRANDE
CERTEZA SINFÓNICA»:
BERNARDO SOARES E VIEIRA

*À memória de Maria de Lourdes Belchior
e Margarida Vieira Mendes*

Não surpreende que Bernardo Soares, que gostava de *dizer bem* (cf. Pessoa 1998, 254; Pessoa 2017, 333) e preferia a prosa ao verso (cf. 1998, 227; 2017, 397), tivesse um mestre em Vieira. Repetidamente lhe manifestou a sua admiração no *Livro do Desassossego*, a ponto de fazer dele um dos autores aí mais citados. É nosso propósito, no presente estudo, encontrar, pela análise dos fragmentos em que há referências à arte de Vieira, as razões de tal admiração.

Antes, porém, de analisar, com esse fim em vista, os trechos do *Livro* que nos importam, não deixe de referir-se que em outros lugares da obra de Fernando Pessoa se nos podem deparar sinais do alto apreço em que por ele era tido o Padre António Vieira, enquanto artista da palavra. O mais conhecido é, sem dúvida, o verso do poema com que o celebra na *Mensagem* como «Imperador da língua portuguesa» (Pessoa 1993, 76). Mas não menos expressivo é o elogio que lhe faz num fragmento incluído por Cleonice Berardinelli nas *Obras em Prosa*: «António Vieira é de facto o maior prosador — direi mais, é o maior artista — da língua portuguesa» (Pessoa 1976, 343). Como também é sintomático o superlativo com que o distingue o Pessoa sebastianista («o maior artista da nossa terra»), ao mesmo tempo que,

simbolicamente, o eleva à dignidade de «Grão Mestre [...] da Ordem Templária de Portugal» (Pessoa 1979, 177).

No fragmento que tomámos como início do nosso percurso, a referência a Vieira inclui-se numa frase que nem sequer está completa: «O meu mestre Vieira [...]» (cf. Pessoa 1998, 65; Pessoa 2017, 432). Não se torna, no entanto, difícil conjecturar o que poderia ser o conteúdo da frase. Fique, para já, assinalado o tributo prestado a Vieira, como seu mestre e modelo. Mestre em quê? Trata-se de um fragmento em que Bernardo Soares reflecte sobre as possíveis causas da «secura humana do [seu] coração», centrando a explicação avançada numa orfandade precoce que o privou do «calor» e dos beijos maternos, e que o suicídio do pai, pouco tempo depois, adensou de irremediável fatalidade. Voltando a Vieira, a resposta para a interrogação há pouco feita, podemos nós encontrá-la na segunda frase do fragmento, imediatamente anterior à frase incompleta, e que cumpre essencialmente a função de ilustrar a «indiferença sentimental» de Soares, para além de deixar também à mostra o seu propósito de chocar, de ir contra o entendimento convencional das emoções e dos sentimentos: «Vale mais para mim um adjectivo que um pranto real da alma.» Ora, se Vieira é, para Soares, um mestre, um modelo, infere-se, é porque, sendo ele eminentemente «um ser verbal» (Mendes 1989, 443), sobremaneira valoriza a palavra, que o adjectivo, aqui, sinodoquicamente, representa. Além de que, em Vieira, passa também muito pela escolha criteriosa dos adjectivos a qualidade que tradicionalmente se lhe reconhece de «modelo da precisão linguística e da propriedade vocabular» (id., 453). Isso mesmo se pode ver, por exemplo, numa passagem do parecer que o Padre António Vieira escreveu sobre a *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa, em que faz, com minuciosa preocupação de rigor, a caracterização do estilo

daquele que reconhece como um dos grandes mestres da língua: «O estilo é claro com brevidade, discreto sem afectação, copioso sem redundância, e tão corrente, fácil, e notável, que enriquecendo a memória, e afeiçoando a vontade, não cansa o entendimento» (Sousa 1977, 15). A «aprovação» que precede a *Terceira Parte da História de S. Domingos* e a que acabamos de nos referir, será, aliás, por mais de uma vez citada no *Livro*, como poderemos verificar já a seguir.

No trecho que começa «Não são as paredes reles do meu quarto vulgar» (cf. Pessoa 1998, 71; Pessoa 2017, 287), e em que se ocupa, com niilista «desgosto», da «quotidianidade enxovalhante da vida», cita Bernardo Soares um outro passo do parecer de Vieira: «Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com vulgaridade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia.» (1998, 71; 2017, 288) Convirá, no entanto, esclarecer que as palavras transcritas fazem parte do início do segundo parágrafo, que se situa claramente em contraposição ao tom geral do fragmento, dominado pelo negrume do desengano que em Soares gera a consciência da vulgaridade própria e alheia, da «sordidez monótona» do dia-a-dia. Com efeito, na citação de Vieira sobre o Fr. Luís de Sousa, há um vislumbre de redenção do «comum», do «vulgar», que, de resto, o próprio Bernardo Soares não deixou de praticar em diversos trechos do *Livro*, mostrando-se sensível à «poesia» do quotidiano quer no que surpreende nas ruas de Lisboa quer no que observa e experiencia no acanhado mundo do escritório onde é ajudante de guarda-livros. As palavras de Vieira, que, aqui, reproduzimos — «E nesta parte é admirável o juízo, discrição,

eloquência do Autor, porque falando em matérias domésticas, e familiares (como são as que se obram, e executam à sombra da clausura monástica) todas refere com termos tão iguais, e decentes, que nem nas mais avultadas se remonta, nem nas miúdas se abate: dizendo o comum com singularidade, o semelhante sem repetição, o sabido, e vulgar com novidade, e mostrando as coisas (como faz a luz) cada uma como é, e todas como lustre» (Sousa 1977, 15) — ilustram, pois, o entendimento do «comum» que certos «momentos» lhe proporcionaram. Esses momentos não são, porém, como a segunda parte do segundo parágrafo se encarrega de mostrar, mais do que uma clareira de positividade num fragmento inapelavelmente propenso à agónica consciência de um desespero extremo, dada através de uma impressionante imagem próxima do correlato objectivo de Eliot: «e tudo se me converte numa noite de chuva e lama, perdido na solidão de um apeadeiro de desvio, entre dois comboios de terceira classe» (Pessoa 1998, 71; Pessoa 2017, 288).

Num outro fragmento (Pessoa 1988, 88-89; Pessoa 2017, 297-298), o moderno Bernardo Soares, que se assume como herdeiro dos românticos, como pertencendo à sua «linhagem» e tendo, por isso, mais afinidades naturais com tudo aquilo que eles representam, de sentimento da natureza, de extremos de subjectividade e de aspirações e anseios, acaba por confessar a sua preferência pelos clássicos, porque eles têm para lhe dar o que os românticos, apesar da «identificação» que com eles sente, não estão em condições de lhe proporcionar. Os clássicos trazem-lhe a calma, a «objectividade», a «grande clareza do mundo externo», o pudor de não mostrar o sofrimento. É neste contexto paradoxal de opção pelo que vai contra as suas inclinações mais imediatas e os laços ditados pela tradição a que pertence, que Soares proclama a sua admiração por Vieira,

representando na circunstância o classicismo na prosa e se refere ao profundo efeito estético que a leitura de um trecho do jesuíta nele provoca: «Confesso-o sem reбуço nem vergonha... Não há trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine — trechos que tantas vezes parecem ser-me ditos para conhecer — que me enleve ou me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma ou outra ode daqueles nossos poucos clássicos que seguiram deveras a Horácio.» Se o que Soares, enquanto leitor, confessa, ao mesmo tempo que nega as suas raízes românticas, é o alto apreço em que tem os clássicos, como escritor parece evidente que ele pratica aquela subtil e sumptuosa forma de escrita modernista que vem na continuidade do simbolismo e do decadentismo. Basta ler os dois parágrafos finais do fragmento para o verificarmos: «Leio como quem abdica. E, como a coroa e o manto régios nunca são tão grandes como quando o Rei que parte os deixa no chão, deponho sobre os mosaicos das antecâmaras todos os meus triunfais do tédio e do sonho, e subo a escadaria com a única nobreza de ver. // Leio como quem passa. E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, o não dizem, que me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino contemplador sem razão do mundo sem propósito, Príncipe do Grande Exílio, que deu, partindo-se, ao último mendigo, a extrema esmola da sua desolação.»

Noutro fragmento (Pessoa 1988, 103; Pessoa 2017, 306), volta Bernardo Soares, no pronunciado gosto pelo paradoxo que o distingue, a manifestar a sua predilecção por aqueles «a quem menos [se assemelha]», os clássicos, relativamente aos que pertencem à sua «espécie espiritual», os românticos: «É curioso que, sendo escassa a minha capacidade de entusiasmo, ela é naturalmente mais solicitada pelos que se me opõem em temperamento do que pelos que são da minha espécie espiritual.

A ninguém admiro, na literatura, mais que aos clássicos, que são a quem menos me assemelho. A ter que escolher, para leitura única, entre Chateaubriand e Vieira, escolheria Vieira sem necessidade de meditar.» Viria a talhe de foice esclarecer em que sentido se refere Soares ao Padre António Vieira como *clássico*. Não será, por certo, tomando o *classicismo* como conceito periodológico, porque, a esse respeito, é ele justamente considerado como um dos expoentes máximos do nosso barroco. Será, antes, no sentido que remonta a Aulo Gélío de autor que se distingue pela beleza e pela correcção das suas obras, ou que pode ser encarado como «um mestre da pureza do idioma» (cf. Silva 1982, 471-475). Não é por acaso, aliás, a propósito deste último ponto, o do *clássico* como modelo de vernaculidade (cf. id., 474), que em mais do que um trecho (cf. Pessoa 1998, 71-72 e 112-113; Pessoa 2017, 287-289) Soares cita Vieira a par do Fr. Luís de Sousa, acerca de cuja «linguagem» o pregador jesuíta escreveu as seguintes palavras na «aprovação» da *Terceira Parte da História de S. Domingos*: «A linguagem, tanto nas palavras, como na frase, é puramente da língua, em que professou escrever, sem mistura, ou corrupção de vocábulos estrangeiros: os quais só mendigam de outras línguas os que são pobres de cabedais da nossa, tão rica, e bem dotada, como filha primogénita da Latina» (Sousa 1977, 15). Tudo isto não impede, todavia, que Pessoa não seja sensível ao discurso engenhoso, ao barroquismo de Vieira, e que facilmente possa estar-se de acordo com a aproximação que António José Saraiva faz entre a «imaginação verbal, e o estilo de pensar, com os seus paradoxos» (1996, 79) de um e outro escritor.

Registem-se ainda, dentro desta linha, como exemplo de *agudeza*, as considerações que Bernardo Soares, a abrir o fragmento, tece em volta de um recorrente tema pessoano, e que um verso de «A Ceifeira» sintetizou admiravelmente («O que em mim sente

‘stá pensando»), o da intelectualização das emoções: «Aquilo que, creio, produz em mim o sentimento profundo, em que vivo, de incongruência com os outros, é que a maioria pensa com a sensibilidade, e eu sinto com o pensamento.// Para o homem vulgar, sentir é viver e pensar é saber viver. Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar» (Pessoa 1998, 103; Pessoa 2017, 306).

Da relação pensar/sentir se ocupa igualmente um outro trecho, apresentado sob a forma de «*Apontamento*» (1998, 151-152; 2017, 294). Aí, encena Soares um momento de ócio que propicia um daqueles devaneios que, segundo a carta a Casais Monteiro, melhor o definem — «Aquela prosa é um constante devaneio» (Monteiro 1985, 235). A *rêverie* vai inicialmente conduzi-lo ao que designa de «descrição do [seu] ideal» (Pessoa 1998, 151; Pessoa 2017, 294), que consistiria, no essencial, em conciliar em si as qualidades aparentemente inconciliáveis de escritores que privilegiariam ou a sensibilidade ou o pensamento. E é aqui que surge o nome de Vieira, cujo gosto clássico pela clareza e rigor da expressão prezaria harmonizar em si com a «sensibilidade» de um autor, Mallarmé, que representa uma corrente, o simbolismo, que faz parte da sua linhagem: «A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio; ser Homero ao luar.» Como, por outro lado, facilmente se depreende, Vieira integra-se num paradigma que o termo *clássico*, associado a pensamento, recobre. O início do parágrafo seguinte, partindo do que se tornou, com a força de um *programa*, um dos mais recorrentes *tópoi* pessoanos, irá pôr em evidência que o ideal expresso pelo semi-heterónimo corresponde, afinal, a fazer coincidir em si «pensar» e «sentir», numa relação que se diria de mútua imbricação ou dialéctica: «Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emo-

ções e sentir com o pensamento.» No desfecho do trecho, a visão lúcida e desenganada de Soares acaba, porém, por pôr termo ao devaneio. É a «realidade» que o traz, cruelmente, de novo a si, e o coloca diante da inanidade dos «ideais» e da certeza de um «Destino» a que nada nem ninguém escapa. Fica a admirável modernidade com que é expressa a emoção, não directamente mas através, no caso, de uma situação que é o seu equivalente (Marchese e Forradellas 1986, 81-82): «Todos estes ideais, possíveis ou impossíveis, acabam agora. Tenho a realidade diante de mim — não é sequer o caixeiro, é a mão dele (a ele não vejo), tentáculo absurdo de uma alma com família e sorte, que faz trejeitos de aranha sem teia no esticar-se da reposição cá à frente.// E uma das latas caiu, como o Destino de toda a gente.»

Vieira é o único autor citado num outro fragmento do *Livro* (cf. Pessoa 1998, 262-263; Pessoa 2017, 418-420), que se ocupa, a pretexto de um som de piano ouvido na infância, do carácter «fictício», *reconstruído* das recordações, e das saudades como *pensadas e sentidas* «por imaginação e outridade». As emoções, sublinha Bernardo Soares, são nele «literárias», o que significa, como logo a seguir esclarece, que é na sua «suposição de sentir» que se *magoa e angustia*. Mas o supô-las, o pensá-las e senti-las na «imaginação», não quer dizer que não as experiencie com a mesma força, ou que as escalas de quem aprende piano não soem, no presente, «pela espinha dorsal da [sua] recordação». Trata-se, no fim de contas, de um tópico familiar aos que conhecem bem o universo pessoano, o da ineludível relevância da *ficção* na criação literária, a que todos os elementos se submetem, implicando que, no eu que fala, tudo seja, como diz Soares, «translato», atribuível a um *outro*: «Suponho, porém, que nisto tudo sou translato, que a saudade que sinto não é bem minha, nem bem abstracta, mas a emoção interceptada de não sei que

terceiro, a quem estas emoções, que em mim são literárias, fossem — di-lo-ia Vieira — literais. É na minha suposição de sentir que me magoo e angustio, e as saudades, a cuja sensação se me mareiam os olhos próprios, é por imaginação e outridade que as penso e sinto.» No engenhoso jogo paranomástico de aproximação a Vieira a que se entrega, aludindo ao *sentido literal* para que António Vieira remete, com certa frequência, na sua argumentação (cf. Vieira 1982, 154-155), quer Bernardo Soares dizer que as emoções, por serem nele *supostas*, «literárias», não são menos *reais*, menos perceptíveis nos seus efeitos sobre o *outro* em que se desdobra. E como que a lembrar a *realidade* da magnificente ficção que, fragmentariamente, vai erguendo no *Livro*, apura nas imagens, nas metáforas, na originalidade vocabular e dos jeitos frásicos, a sedução irrecusável da sua escrita modernista: «Tenho ganas de gritar dentro da cabeça. Quero parar, esmagar, partir esse impossível disco gramofónico que soa dentro de mim em casa alheia, torturador intangível. Quero mandar parar a alma, para que ela, como veículo que me ocupassem, siga para diante só e me deixe. Endoideço de ter que ouvir. E por fim sou eu, no meu cérebro odientemente sensível, na minha pele pelicular, nos meus nervos postos à superfície, as teclas tecladas em escalas, ó piano horroroso e pessoal da nossa recordação» (Pessoa 1998, 263; Pessoa, 2017, 419).

E chegamos àquele fragmento (1998, 254-255; 2017, 399-401) em que Bernardo Soares mais entusiasticamente faz o louvor de Vieira. Trata-se, por outro lado, de um dos trechos do *Livro* em que Soares mais fundo vai nas suas reflexões sobre a linguagem, a escrita, a leitura, a emoção estética. Parece ele sofrer da mesma doença de que Barthes dizia sofrer: a de ver a linguagem. Impõe-se-lhe esta na sua materialidade e intransitividade, e, por isso, as palavras são, para ele, «corpos tocáveis,

sereias visíveis, sensualidades incorporadas». A sua relação com as palavras, seja na escrita, seja na leitura, é uma relação que define em termos de «desejo», de *paixão*. O que aconteceu, conforme esclarece, é que se deu uma transferência da «sensualidade real», que, para ele, «não tem [...] interesse de nenhuma espécie», para aquilo que nele «cria ritmos verbais, ou os escuta de outros». Nas suas referências à criação de «ritmos verbais», à escrita, que encontramos sobretudo no segundo parágrafo do fragmento, Soares fala como um *apaixonado*. Os termos em que o faz, as imagens que multiplica, vão, todos, no mesmo sentido — o da «perda», da «entrega», do abandono de si. E, não por acaso, é central, aqui, a metáfora das águas que o levam consigo no *delicioso* «devaneio» (sempre ele, o devaneio a que se refere a carta a Casais...) da escrita: «E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas.» O efeito erótico da escrita (cf. Jouve 1986) torna-se ainda mais sensível na imagem que destacamos no período final do parágrafo: «Assim as ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim *em cortejos sonoros de sedas esbatidas*, onde um luar de ideia bruxuleia, malhado e confuso» (itálicos nossos).

Não é, porém, menos sensível em Soares o «efeito erótico» da leitura (para que Barthes chamou tanto a atenção — cf. id., 101), como pode ver-se no primeiro parágrafo do trecho, em que o «prazer» que dela se retira é traduzido por verbos tão eloquentemente expressivos como *estremecer*, *formigar*, *raivar*, *tremmer*. E é aqui que surge pela primeira vez o nome do pregador jesuíta, dentro de um paradigma de prosadores capazes (Fialho,

aquele exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são cores ideais — tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política.» Não sabemos o que mais admirar na frase, se a sua organização trimembre, com cada um dos membros introduzido pelo pronome adjectivo demonstrativo «aquele», se a estrutura disseminativa-recolectiva (cf. Silva 1971, 369) em que se nos apresenta, se a justeza, no membro inicial, dos adjectivos, se o sortilégio jogo de sonoridades em que eles se sucedem, se a sinestesia de (improvável) sugestão rim-baldiana contida no terceiro membro. Seja como for, Bernardo Soares ocupa indubitavelmente um lugar de grande relevo no cânone dos que, para usarmos as suas palavras, «dizem bem». E, no âmbito da prosa artística do nosso Modernismo, poucos serão os que se aproximam da riqueza, fundura e amplidão de recursos que mobilizou para «aquela grande certeza sinfónica» que é o *Livro do Desassossego*.

Originalmente publicado na *Românica*, 2008, 17: 79-88.

BIBLIOGRAFIA

- Jouve, Vincent. 1986. *La Littérature selon Roland Barthes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Marchese, Angelo, e Joaquín Forradellas. 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Mendes, Margarida Vieira. 1989. *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Org. de José Blanco. 2.^a ed. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 1976. *Obras em Prosa*. Org., introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando. 1979. *Sobre Portugal: Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão, int. e org. de Joel Serrão. Lisboa: Edições Ática.
- Pessoa, Fernando. 1993. *Mensagem. Poemas Esotéricos*. Edição crítica, coord. de José Augusto Seabra. Porto: Fundação Eng. A. Almeida.
- Pessoa, Fernando. 1998. *Livro do Desassossego*. Ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2017. *Livro do Desassossego*. Ed. de Jerónimo Pizarro. 3.^a ed. Lisboa: Tinta-da-china.
- Saraiva, António José. 1996. *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Público/Gradiva.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e. 1971. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e. 1982. *Teoria da Literatura*, vol. 1. 4.^a ed. Coimbra: Almedina.
- Sousa, Frei Luís de. 1977. *História de S. Domingos*, vol. II. Int. e rev. de Manuel Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão — Editores.
- Vieira, António. 1951. *Obras Escolhidas*. Pref. e notas de António Sérgio e Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa.
- Vieira, António. 1982. *História do Futuro*. Int., actual. e notas de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: INCM.

HERANÇAS DE PESSOA NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Fernando Pessoa é hoje internacionalmente reconhecido como um dos grandes poetas modernos. A entrada recente na *Pléiade*, a par dos nomes maiores da literatura universal, não fez mais do que confirmar esse reconhecimento. Não serão muitos, porém, de entre os que, nos mais diversos espaços culturais, foram tomando conhecimento da obra de Pessoa, aqueles que fazem uma ideia, aproximada que seja, do peso do seu legado na poesia portuguesa contemporânea. Porque esse peso é verdadeiramente enorme.

Ruy Belo disse um dia que a poesia portuguesa se tornou uma coisa completamente diferente após a irrupção de Pessoa. No mesmo sentido se pronunciava Eduardo Lourenço ao defender que não era possível escrever poesia, depois de Pessoa, «como se a sua experiência não tivesse tido lugar». Com efeito, se há um indiscutível ponto de partida para a poesia portuguesa contemporânea, é Pessoa. Ele não é apenas o poeta que mais influenciou o curso da nossa lírica contemporânea, como também se pode dizer que definiu, dentro da tradição lírica moderna portuguesa, uma tradição que tem a sua origem primordial nas suas ideias e na sua prática. São múltiplos os sinais dessa tradição pessoana como um fermento activo no processo evolutivo da nossa poesia novecentista.

Um dos problemas que temos de ter em mente quando se fala da influência de Pessoa na poesia contemporânea portu-

guesa é que não se trata, neste caso, de um só poeta, mas de, pelo menos, quatro. E a importância dos três heterónimos e do ortónimo não é, a este respeito, igual. Os modelos escolhidos dão já, aliás, indicações sobre a orientação literária daqueles que os seguem. A escolha de Campos, e do verso que lhe está, em regra, associado, o verso livre, mostra-nos uma preferência pelas formas de subversão discursivas, nomeadamente da enumeração, e em especial da que Leo Spitzer designou de enumeração caótica. Por sua vez, a escolha de Pessoa-ele-mesmo pode significar uma mais nítida conformação com a grande tradição lírica portuguesa. A preferência por Reis, por outro lado, deixa-nos perceber uma inclinação para a disciplina clássica e um gosto pelas formulações gnómicas. Caeiro, esse, atrai poetas que atribuem uma grande importância aos sentidos na sua relação com o mundo, e que jogam com a dificuldade de distinguir verso e prosa, com a irrefutável ambiguidade do que o próprio Caeiro chamou «a prosa dos seus versos». A separação que, aqui, adoptei de cada um dos heterónimos e do ortónimo não significa que o intertexto não possa ser uma verdadeira rede de textos quando se trata de estabelecer relações intertextuais, como se verifica, por exemplo, nos casos em que são o homem, a personalidade, a obra no seu conjunto, que estão em jogo.

Se se pretende fazer a história da recepção activa de Pessoa em Portugal, deve considerar-se a existência de dois períodos. Por vias diferentes e em textos de tipo totalmente diferente, Eugénio de Andrade e eu próprio, no mesmo número da *Colóquio/Letras*, chegámos quase à mesma conclusão: a bem dizer, pode-se só falar de uma influência de Pessoa até aos anos 50, e depois disso, sobretudo a partir dos anos 70, Pessoa agiria mais como uma «referência» (Martinho 1985, 111) a par de outras referências, embora «a mais alta da nossa modernidade» segundo Eugénio

de Andrade (1985, 129). As últimas décadas do século xx definem uma época mais «intertextualista», poder-se-ia dizer, aceitando uma espécie de fronteira, fluida, é evidente, entre os modernistas que utilizam as relações intertextuais para dizer qualquer coisa sobre a vida e o mundo e os pós-modernos que se servem da intertextualidade para dizer qualquer coisa sobre a literatura e a cultura em geral. A existência de dois períodos mais ou menos claros no que diz respeito à herança pessoana na poesia portuguesa contemporânea não impede, porém, que se possam encontrar atitudes semelhantes em poetas desses dois períodos. Raul de Carvalho, um dos mais conhecidos poetas dos anos 50, num texto de *Poesia* (1956), «Conversa a sós», proclama, sem problemas, a sua total identificação com Álvaro de Campos: «nunca li com vagar o Álvaro de Campos/ porque aquilo era demasiado meu para ser dele./ Porque as multiplicações dele/ são as minhas multiplicações» (27). João Camilo, num poema publicado quarenta anos depois, «Carta a uma mulher muito distante», vai quase no mesmo sentido, apresentando-se, literalmente, como continuador do trabalho de Pessoa: «Pessoa teria percebido/ imediatamente. Aliás tudo o que eu faço é ir lançando no papel/ uma parte do que ele não teve tempo de escrever» (1996, 139). Não deve, todavia, esquecer-se que João Camilo, numa evidente manifestação da sua orientação pós-modernista para uma estética citacionista, termina um poema do mesmo livro com o seguinte verso: «Poema: Obra de ligações, manta de retalhos, citações», o que Raul de Carvalho, no seu tempo, não poderia facilmente admitir.

Se considerarmos os textos de Pessoa de que os poetas portugueses contemporâneos fizeram intertextos para os seus poemas, não se torna difícil encontrarmos recorrências. No que respeita a Campos, privilegiam-se nitidamente dois poemas: a «Ode marítima» e a «Ode à noite». A primeira fascinou sobre-

tudo poetas neo-realistas, pelo seu *élan* épico e a sua instigação à aventura. Joaquim Namorado, por exemplo, num poema de um livro intitulado *Aviso à Navegação*, sob a epígrafe de um dos mais famosos versos da «Ode marítima» («...o cais é uma saudade de pedra!»), proclama o seu desejo de partir, de deixar a inércia que o prende ao cais. Este «desejo» que o consome é o desejo de transformação da História que está no centro do programa neo-realista. Nada mais distante do «programa» metafísico de Campos, completamente indiferente a programas de intenção humanitária. Mas isso não importa na circunstância. O que importa, para poetas como Namorado, é a força do verso livre de Campos, as possibilidades expressivas que lhe dá de se espriar, sem constrangimentos métricos e de rima. Vinte anos mais tarde, Natália Correia, próxima dos surrealistas, toma dois outros versos célebres da «Ode marítima» («Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!/ O Grande Cais Anterior, eterno e divino!») como epígrafe de *Cântico do País Emerso* (1961), um longo poema de celebração da tomada do paquete *Santa Maria* pelo capitão Henrique Galvão, um opositor de Salazar, no começo dos anos 60. Natália Correia dá um sentido profético à metáfora de Campos, vendo no navio libertado por Galvão no Mar das Caraíbas a promessa de um nova Nação. Mais uma vez a produtividade da relação com o texto de Pessoa vem da sua energia, da sua ampla respiração, do seu potencial épico, adequados, neste caso, à celebração de um gesto heróico. Antes disso, mais exactamente em 1946, Mário Cesariny, deixando o Neo-Realismo pela aventura surrealista, tinha *louvado e simplificado* Álvaro de Campos, como o diz o título do seu longo poema, *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, com a ajuda da ironia. O navio da «Ode marítima» torna-se o modesto barco que transporta pessoas entre Lisboa e o Barreiro. A inquietação metafísica

que domina o poema de Campos aceita no texto de Cesariny a banalidade da vida quotidiana. O poeta, com o Cesário Verde *flâneur* na memória, percorre a cidade, serve-se aqui e além de referentes oriundos de Campos (as «correias» da «Ode triunfal»; as frases em inglês da «Ode marítima»; o cigarro de «Tabacaria»; a «porrada» do «Poema em linha recta»), e faz também o elogio de Mário de Sá-Carneiro, o suicida, para construir um dos mais cesarinyanos dos seus poemas. Poder-se-ia dizer que Campos, na circunstância, confirma Cesariny «no seu ser», ajudando-o, assim, a tornar-se, cada vez mais, ele próprio, na sua poderosa originalidade. O poema de Cesariny, na sua evidente identificação com a linguagem e o estilo de Campos, não seria, como disse Ruy Belo, apenas o resultado de uma outra multiplicação de Pessoa. Ele é antes um desses casos de que fala o poeta americano John Ashbery, quando sustenta que não escolhemos as nossas influências: são elas que nos escolhem.

A mesma coisa se poderá dizer acerca do poema de Raul de Carvalho à memória de Fernando Pessoa, «Serenidade és minha». Recorrendo à expressão de John Ashbery, poder-se-ia dizer que o Campos da «Ode à Noite» escolheu Raul de Carvalho para, no fim de contas, lhe revelar o verdadeiro timbre da sua voz. Nunca antes Raul de Carvalho atingira idêntica altura nos seus poemas longos. Ele começa por transformar um advérbio do texto de Campos, «serenamente», num substantivo, «Serenidade», que se torna a entidade reiterativamente invocada no seu poema, em vez da Noite no de Pessoa. E tudo se torna diferente, não obstante a presença evidente, em palimpsesto, do texto de Campos: não só a entidade invocada, mas também o ritmo do poema e a atitude do poeta, o que mostra claramente que a influência pode operar como uma espécie de indutor de originalidade. O ritmo majestoso, solene, hierático da ode de

Campos, em conformidade com o seu carácter quase religioso e litúrgico, torna-se nervoso, exaltado, vitalista. Além disso, as preocupações humanistas, e mesmo humanitárias, de Raul de Carvalho, contrastam vivamente com o que é regra no universo poético de Campos, definido por uma atitude anti-social e anti-humanitária. O leitor dá-se claramente conta da simpatia de Raul de Carvalho por todo o tipo de proscritos, marginalizados: «emigrados políticos», «desempregados», «meretrizes», «ladrões». A invocação, com a forma imperativa «Vem», dirigida ou não à Noite, segundo o modelo da ode de Campos, torna-se de tal modo comum que poderia, a propósito, falar-se de um *tópos*. Isso é bem visível num pequeno poema de um autor da geração de Raul de Carvalho, Alberto de Lacerda, publicado em 1981, «Lisbon revisited 1981». Desde logo, o próprio título põe em evidência a relação intertextual com Pessoa. E a referência a Cesário Verde lembra-nos a outra ode publicada habitualmente com a «Ode à noite». Mas o que mostra a instituição do *tópos* é a necessidade que o poeta sente de recorrer à comparação com a «Noite antiquíssima» de Campos para exprimir o que há de enigmático na Noite de que acaba de ter a experiência: «Não é o crepúsculo de Cesário Verde/ Nem a noite antiquíssima de Álvaro de Campos// É a noite/ Uma noite que cai/ De forma tão profundamente enigmática/ Que não sei se é noite/ Se outra coisa.» De resto, Campos, com a sua errância e as suas viagens, fornece a vários poetas um modelo de evasão da rotina burocrática do Portugal de Salazar. É o caso de José Terra em «Decisão», um poema publicado no último número da revista *Árvore*, em 1953. O seu lugar utópico, a sua Passárgada, para se evadir do tédio nacional, será Glasgow, um dos lugares associados à biografia fictícia de Campos: «É por isso mesmo que eu vou com o Álvaro de Campos para Glasgow./ Glasgow é a capital da Escócia.

A geografia não diz, mas bolas! / eu sou contra a geografia. / Lá é que o Álvaro poderá dormir tranquilamente, / livre do *Esteves*, livre da moça que o espreita da janela. / Lá é que talvez o Álvaro se safe da sua neurastenia» (1953, 35).

Não é tão fácil encontrar em Fernando Pessoa ele mesmo poemas que se tenham tornado emblemáticos para os poetas portugueses contemporâneos. É toda uma música e uma atmosfera elegíaca que sobretudo os atrai no caso do ortónimo. Ainda assim, há um poema de Pessoa que exerceu um forte poder de atracção sobre muitos poetas, a «Ceifeira». E essencialmente por motivo de dois temas que aí se encontram: a emoção intelectualizada («O que em mim sente 'stá pensando») e o desejo de ser como as pessoas simples, de ter a sua inconsciência, mantendo a sua própria consciência («Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência, E a consciência disso!»). Ruy Belo, para quem Pessoa era «o poeta vivo que [lhe interessava] mais», vai tomar, no seu primeiro livro, nos começos dos anos 60, um dos versos da «Ceifeira» que eu acabo de citar em ligação com o que considerei o segundo tema, como título de um poema, «Ah, poder ser tu, sendo eu!» (1961, 100). O *outro* aqui é alguém que o poeta vê na rua, é o homem anónimo perdido na multidão urbana. Tem uma vantagem sobre o poeta: o facto de não ser aquilo que ele é. No fim do poema, contrariamente ao que acontece no texto de Pessoa, em que o desejo de o sujeito se libertar de si mesmo não encontra solução, a contemplação do *outro* reconduz o poeta a si mesmo e reconcilia-o consigo próprio. Um exemplo muito recente de glosa da «Ceifeira», agora em clave paródica, muito ao gosto dos poetas das novas gerações, pode encontrar-se num livro de Pedro Mexia, *Eliot e Outras Observações*, «Elas passam»: «Elas passam, magras estudantes, / julgando-se felizes talvez, / passam e passam, as pernas e

os dentes / mostram saúde e altivez: // Os jeans ao atravessarem a nave / maior do centro comercial / estreitam a cintura suave / numa falsa aparência virginal. // Vê-las alegre e entristece, / o seu corpo é uma matéria mais pura, / e cada uma, como se soubesse, / mostra-se obstinada e segura. // Passam e passam, são toda uma tarde, / sentinela que em mim sente / esta palha seca que arde, / que às vezes engana, mas não mente. // Poder tê-las sem qualquer dano / e à sua alegre inconsciência, / misturando nos dedos a pelo, o pano, / os ossos, a transparência. // A tarde fez-se a hora do regresso, / o coração sussurra e quase cai / aos pés das raparigas a quem peço / 'de novo, levando-me, passai!'» (2003, 54). Mário Dionísio, na sua resposta, em 1985, a um inquérito sobre a importância de Pessoa para a poesia portuguesa contemporânea (cf. Dionísio 1985, 139), via no verso «O que em mim sente 'stá pensando» uma espécie de epítome da mudança que Pessoa provocou nos poetas portugueses. Jorge de Sena, para quem a lição de Pessoa no que dizia respeito à relação dialéctica sentir / pensar era determinante, falou da existência na poesia portuguesa do que ele chamava uma tradição lírico-especulativa, que reclamava, evidentemente, como sua. Mas outros temas têm a sua origem principal no ortónimo, como, por exemplo, a dialéctica «mentira» / «verdade» (entre aspas, é claro, porque, como diz Tabucchi, «hoje tudo vai entre aspas»). Não é difícil encontrá-la, a esta dialéctica, no divertimento sério que é o poema de Ruy Belo «To helena», onde joga com os oxímoros tão caros à poética pessoana: «O modo mais saudável de se estar doente / de se ser verdadeiro e revelar-se que se mente / de mentir muito verdadeiramente / de dizer a verdade falsamente / de se mostrar profundo superficialmente / de ser-se o mais real sendo aparente / de menos agredir agressivamente / de ser-se singular se mais corrente / e mais contraditório quanto mais

coerente» (1973, 80-81). Mas esta atitude lúdica de apropriação dos temas e tópicos do ortónimo irá ainda mais longe num texto de um poeta revelado nos anos 90, Fernando Pinto do Amaral. O poema apresentado como um «Apócrifo pessoano» poderia ser lido, de acordo com a sugestão contida no título, por um leitor distraído como um outro poema de Pessoa. Com efeito, trata-se de um engenhoso *pastiche* paródico que joga com temas bem familiares no universo poético do ortónimo (a dialéctica sentir/pensar, a indistinção entre o real e o irreal, e o «labirinto» onde o eu irremediavelmente se perde): «O eu sentir quando penso/ e pensar enquanto sinto/ origina um labirinto/ onde me perco e convenço/ de que tudo é indistinto, // de que o mundo se organiza/ desorganizadamente/ nos recônditos da mente/ como uma ideia imprecisa/ que quando se pensa, sente// e quando se sente, pensa/ numa confusão total,/ num processo irracional/ em que se esfuma a diferença/ entre o que é ou não real. // Dos meandros disso tudo/ nasce apenas um desejo:/ distinguir o que não vejo/ e é talvez o conteúdo/ deste infinito bocejo/ a caminho não sei de onde,/ à espera não sei de quê./ Quem me ouviu? Quem me vê?/ A vida não me responde/ e, afinal, ninguém me lê» (1993, 83).

Entre as homenagens prestadas a Pessoa há uma espécie de tradição do que Jorge de Sena designou de «poema-retrato», quer dizer, um poema em que o poeta faz o retrato de um autor, com a ajuda de elementos da sua biografia e de temas ou traços da sua obra, que o leitor, familiarizado com uma e os outros, não tem dificuldade em reconstituir. É o caso de um poema de Nuno Júdice publicado em 1992, em *Um Canto na Espessura do Tempo*. O texto tem um título, o apelido do poeta, não acompanhado do nome próprio, mas ele seria perfeitamente dispensável. Esboça-se facilmente o retrato de Pessoa a partir de certos traços mais em evidência como: o seu interesse pelo oculto, a sua adesão total

à encenação heteronímica, o equívoco amoroso com Ophélia Queiroz, e os lugares, os cafés, os escritórios, onde viveu as múltiplas vidas que, enquanto ser da ausência, não chegou verdadeiramente a viver. O Pessoa que o poeta toma como destinatário da sua fala é bem o inveterado prestidigitador que se divertia com os seus paradoxos, os seus jogos conceptuais, e é-nos oferecido num texto que é, ele mesmo, um exercício de humor e ironia, em tudo semelhantes à ironia e ao humor do poeta objecto da homenagem: «Onde tu estás, sem teres nunca voltado de parte nenhuma,/ sem vontade de partir para onde nunca chegarás, porque aí/ é já ontem, encontro-me contigo. Mandas-me sentar: e ambos,/ à mesa de um dos cafés da Eternidade, escrevemos cartas que/ nunca ninguém irá receber. Mas tu ris-te, sabendo que Ele,/ o inCógnito, as está a ler, e também possivelmente a escrever,/ através de ti, para um outro que tem o teu rosto e as tuas mãos,/ e no entanto não és tu, e me está a olhar, agora. E tu dizes-me:/ é um fantasma! E ris-te mais, nesse limbo onde começa a descer/ um crepúsculo a que, noutra lugar, se chamaria a Morte: mas que/ tu sabes ser mais do que a morte e, ao mesmo tempo, uma vida/ a que ninguém ousará aspirar./ E fazes um silêncio, pensando naquela a quem escreveste as/ cartas que nunca ninguém leu além de ti, nem ela própria, que/ tu olhavas, num escritório cheio de sol e de vento, pensando em/ barcos e em velas, enquanto ela pensava no que tu sentirias por/ ela, sem saber que o que tu sentias só ela o podia sentir, nesse/ reflexo de um tempo onde ela seria, apenas, a sombra de alguém/ que poderia ter sido. (Essa súbita sombra turva a tua sombra,/ que eu olho, e me assombra)» (1992, 19).

E, dando-me conta de que ainda não falei daqueles que poderiam ser considerados os textos emblemáticos de Caeiro e Reis para os poetas portugueses contemporâneos, chego ao fim. E a melhor maneira de concluir será talvez, penso eu, com um poeta

para o qual o encontro com Pessoa tenha significado um empenhamento de todo o seu ser e com todas as máscaras de Pessoa sem exceção. E, na circunstância, penso inevitavelmente em Sophia de Mello Breyner Andresen. No seu encontro decisivo com Pessoa ela foi *apanhada* por um conjunto de factores em que convergem a «ciência de ver» de Caeiro, essa atenção ávida ao «visível», ao «mundo encontrado/ [...] muito mais belo/ Do que o imaginado», o apelo da aventura, e sobretudo da aventura marítima, de Campos, a identificação total com Reis, através da Grécia bem-amada e dos seus deuses, que a leva a escrever odes, não apenas à maneira de Reis, mas que poderiam passar por odes do próprio, se não houvesse em um ou dois casos uma obscura desmesura inteiramente contrária ao equilíbrio estóico-epicurista do neoclássico autor de odes horacianas. Para além disso, sabe-se que uma parte importante da poética de Sophia se fundamenta numa «teoria da despersonalização»: «Para escrever é preciso ser impessoal. A arte é uma *mimesis* que só se dá quando o artista põe o *eu* entre parênteses» (Andresen 1991). Esta defesa eliotiana da impessoalidade tem, na tradição de uma poética portuguesa, as suas origens em Pessoa, como é bem sabido: lembremo-nos, para além dos textos teóricos, de poemas como a famosa «Autopsicografia» e «Isto» («Dizem que finjo ou minto/ tudo que escrevo»). Num magnífico testemunho incluído no n.º 9 da revista *Relâmpago*, de 2001, dedicado à poeta, Herberto Helder cita, a propósito da «palavra impessoal» na poesia de Sophia, Valère Novarina: «Au plus profond de moi, la parole ne m'appartient pas.»

No poema com o qual vou terminar, «Cíclades», publicado em *O Nome das Coisas*, 1977, Sophia invoca Pessoa e, mais uma vez, «a palavra impessoal da [sua ausência]». Mas este poema mostra-nos também que o diálogo de Sophia com Pessoa é um diálogo completo, um diálogo que, à maneira do tipo de crítica proposto

por Todorov num ensaio célebre, «Une Critique Dialogique?», põe objecções a esse *tu* com quem se dialoga, não esquecendo os seus «defeitos», as suas «falhas». Pessoa é aqui «criticado» por ser o «viúvo de [si] próprio», por ter renunciado à vida, por ter hibernado a sua própria vida, pela sua irremediável divisão: «Viveste no avesso/ Viajante incessante do inverso/ Isento de ti próprio/ Viúvo de ti próprio/ Em Lisboa cenário da vida/ E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria/ O empregado competente de uma casa comercial/ O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa/ O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo» (9). Mas não nos iludamos. Sophia evoca Pessoa na Grécia, o lugar mítico da sua própria plenitude e evoca-o para partilhar com ela essa mesma plenitude: «Porém obstinada eu invoco — ó dividido —/ O instante que te unisse/ E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste// Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto/ Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria/ Que os deuses não te deram nem quiseste// Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece/ Atravessada pelo respirar leve da luz/ Aqui brilha o azul-respiração das coisas/ Nas praias onde há um espelho voltado para o mar» (10). Essa necessidade da sua presença ausente poderia ser lida como uma bela metáfora das complexas relações da poesia portuguesa contemporânea com Pessoa, dividida entre uma inevitável e saudável angústia da influência e o desejo de aproveitar, mantendo a sua própria originalidade, as múltiplas vias que ele tão generosamente abriu aos que vieram depois. Cabe-lhes a eles seguir o célebre voto de Goethe: «O que herdaste dos teus pais, conquista-o para o possuíres.»

Originalmente publicado no *Catálogo da Exposição Weltliteratur — Madrid, Paris, S. Petersburgo, o Mundo!*, comissariada por António M. Feijó, 2008, 291-299. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BIBLIOGRAFIA

- Amaral, Fernando. 1993. *A Escada de Jacob*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andrade, Eugénio de. 1985. «Fernando Pessoa Visto por Poetas Portugueses e Brasileiros». *Colóquio-Letras* 88 (Novembro): 129-130.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1977. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1991. «Sophia: A Luz dos Versos». Entrevista por José Carlos de Vasconcelos. *Jornal de Letras Artes e Ideias* 468 (1 de Julho): 8-11.
- Belo, Ruy. 1961. *Aquele Grande Rio Eufrates*. Lisboa: Ática.
- Belo, Ruy. 1973. *Transporte no Tempo*. Lisboa: Moraes Editores.
- Camilo, João. 1996. *Nunca Mais Se Apagam as Imagens: Poemas*. Lisboa: Fenda.
- Carvalho, Raul de. 1956. *Poesia*. Lisboa: Portugalíia.
- Cesariny, Mário. [1946]. *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edição de autor.
- Correia, Natália. 1961. *Cântico do País Emerso*. Lisboa: Contraponto.
- Dionísio, Mário. 1985. «Fernando Pessoa Visto Hoje por Poetas Portugueses e Brasileiros». *Colóquio-Letras* 88 (Novembro): 139.
- Helder, Herberto. 2001. «Paradiso, um Pouco». *Relâmpago* 9: 97-99.
- Júdice, Nuno. 1992. *Um Canto na Espessura do Tempo*. Lisboa: Quetzal.
- Martinho, Fernando J.B. 1985. «Pessoa em Abismo nos Anos 80». *Colóquio-Letras* 88, (Novembro): 111-125.
- Mexia, Pedro. 2003. *Eliot e Outras Observações*. Lisboa: Gótica.
- Namorado, Joaquim. 1941. *Aviso à Navegação: Poemas*. Coimbra: Tipografia da Atlântida.
- Terra, José. 1953. «Decisão». *Árvore: Folhas de Poesia*, vol. II, 1.º fascículo: 34-35.

CESARINY PARA
ALÉM DO SURREALISMO

Numa entrevista publicada no *Expresso* em fins de 2006, Mário Cesariny admitiu, de forma inequívoca, a influência de Mário de Sá-Carneiro na sua poesia. Muitos anos antes, nos começos da segunda metade dos anos 40, já, aliás, lhe tributara um aplauso entusiástico num poema que era em princípio de homenagem a Álvaro de Campos. E em 1972, o poeta-pintor, o pintor-poeta Cesariny representara mesmo o Esfinge Gorda a raptar Maria Helena Vieira da Silva, em cuja *Poesia* logo nos anos 50 reconhecera a força da Imaginação, a «descoberta do sol que brilha interminável». Pessoa, com quem incessantemente dialogou desde que teve, na juventude, a revelação dos seus poemas, não lhe escapou enquanto artista plástico, seduzido pela sua faceta *ocultista*, apesar de nele não ver, como disse num artigo de 1958, nem um «mago», nem um «alquímico» ou mesmo um «místico». A Pascoaes dedicou ele a atenção que se sabe, celebrando-lhe o «Verbo da suprema maioridade poética», resgatando-lhe os aforismos dispersos pelos escritos, e contrapondo-o sem descanso a um Pessoa objecto, nos últimos anos, de excessiva atenção: «A única coisa que me irrita é terem posto o Pascoaes de margem, como provinciano, e haver esta loucura do Pessoa. Um está no café, em Lisboa, o outro está na montanha. O Pascoaes tem uma grandeza, uma respiração... Mas o Pessoa tinha um jeito para a expressão literária a que o outro não ligava. Pascoaes anda com a montanha toda, com a

caca e com o céu, e não se separam. O Pessoa é um filtrador — e escreve tão bem, que a gente tem de aderir...»

Curiosamente, na entrevista acima citada em que assumia o influxo de Sá-Carneiro na sua poesia, Cesariny mencionava também as cantigas de amigo, e é conhecida a importância de que se revestiu o diálogo com a poesia tradicional em alguns momentos do seu percurso, o qual, como se sabe, regista igualmente a organização, nos anos 70, de uma antologia de literatura de cordel. Por outro lado, na resposta à pergunta sobre os autores que mais o tinham influenciado, não deixava de referir dois nomes do Surrealismo francês, Breton e Artaud, em óbvia consonância com o movimento a que inevitavelmente associamos a sua obra. Ora o nosso propósito, aqui, é, antes, pôr em evidência a relevância do contexto cultural e literário português no itinerário cesarinyano, sem esquecer também os diálogos que o poeta estabelece com autores de outras tradições culturais não identificados com o Surrealismo internacional.

A poesia de Mário Cesariny insere-se claramente no que poderemos considerar uma tradição modernista portuguesa. Fá-lo por via do seu veio mais vanguardista, tomando como exemplo o que de mais transgressivo havia no *Orpheu*, designadamente em Pessoa, Sá-Carneiro, Almada e Raul Leal. De fora da cadeia daquela tradição, deixa, em nome de uma nunca ocultada opção surrealista, alguns elos, por outros tidos como não-rasuráveis, da *presença* aos *Cadernos de Poesia*, passando pelo Neo-Realismo. Da *presença*, acaba, afinal, por recuperar, num texto de finais de 1973, o Nemésio de *La Vøyelle Promise*, *Bicho Harmonioso* e *Eu Comovido a Oeste*, o Bettencourt dos *Poemas Surdos*, e o pintor Júlio, cuja modernidade faz remontar aos primeiros anos 20. À semelhança do que se verificou com os surrealistas em França, salienta alguns nomes de precursores

situáveis no âmbito de uma tradição poética moderna que se define a partir do Romantismo. Neste âmbito, importaria destacar, desde logo, Cesário Verde, por quem iremos dar início ao nosso percurso.

Acerca de Cesário deixou Cesariny escritas, num conhecido texto vindo a público na revista *Phases* em 1973, as seguintes palavras: «primeiro operário de um realismo poético que avassala ruas e figuras cidadinas transfigurando-as até à perturbação dos sentidos» (1985, 261). O retrato não poderia ser mais certo, sobretudo se tivermos em mente que ele vem de um poeta que, de alguma forma, é indesligável de uma tradição realista, para que, de resto, alguns críticos (e.g., Ramos Rosa e Gastão Cruz) não deixaram de oportunamente chamar a atenção. Logo no poema com que Cesariny se estreia em livro, em 1950, *Corpo Visível*, se distingue, na vagabundagem dos amantes pelo espaço citadino, a memória das deambulações de Cesário pelas ruas da mesma cidade, a que nem sequer falta, e no lugar muito especial que é o *incipit*, uma nota que não deixa dúvidas sobre a sua proveniência: «A esta hora entre os blocos dos prédios enevoados a bela mancha diurna dos calceteiros na praça.» Assim como nos não passarão despercebidos os vasos comunicantes que nos permitem ligar a referência, mais uma vez em ambiência urbana, em «Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos», à varina que «infectou a perna esquerda nos lixos da Ribeira» às duas estrofes finais do primeiro *andamento* de «O sentimento dum ocidental». No poema presente em *Pena Capital*, de 1957, «Homenagem a Cesário Verde», no ano em que precisamente se comemora o centenário do nascimento do autor de *O Livro*, o que emerge é a faceta paródica de Cesariny, do poeta avesso aos cerimoniais da instituição literária, e que só pela irrisão se pode aproximar das efemérides comemorativas. São bem

visíveis as transformações a que procede na famosa *aguarela* de Cesário, em «De tarde», não sem lhe dar um toque de cruel grotesco, no último verso da primeira estrofe, ou lhe trocar o *belo efeito* do final por um displicente anticlímax: «Aos pés do burro que olhava para o mar/ depois do bolo rei comeram-se sardinhas/ com as sardinhas um pouco de goiabada/ e depois do pudim, para o último cigarro/ um feijão branco em sangue e rolas cozidas// Pouco depois cada qual procurou/ com cada um o poente que convinha./ Chegou a noite e foram todos para casa ler Cesário Verde/ que ainda há passeios ainda há poetas cá no país!» (Cesariny 1982, 13).

Percebe-se o que Cesariny valoriza em Pascoaes, que inicia a sua longa lista de publicações ainda no século XIX: a sua qualidade de *vidente*, de poeta entregue ao «mundo das visões», em contraposição às «intervencções racionantes» de Pessoa; o seu desinteresse pela expressão literária, em contraponto também ao que haveria de excessivamente *literato* em Pessoa. Uma leitura muito pessoal de *O Bailado* permitia-lhe definir o livro de 1921 como «rimbaldiano sem Rimbaud e surrealista sem o surrealismo». Não importa. O esforço de levantar uma barreira à avassaladora inundaçãõ pessoal é de louvar, e não o é menos o de levar mais longe a célebre intuição de António Sérgio que viu em Pascoaes o romântico que não tivemos no tempo próprio, «um bardo do Setentrião brumoso, que os ventos arrojaram na direcção do Sul, até vir a naufrágio numa praia nossa». A Cesariny o fascina, afinal, uma «obra que pratica a iluminação poética como os alquimistas teriam praticado a pedra filosofal». E vê-se bem nos aforismos dele que nos deu a ler, que foram o inusitado, o arrojado das aproximações, das imagens, dos paradoxos e o gosto da invenção sem cálculo que o seduziram. Não são perceptíveis, porém, nos seus poemas sinais de um influxo

do poeta do Marão. Também aqui Pessoa tinha razão, quando afirmava que uma grande admiração não implica automaticamente uma grande influência.

Já na secção respeitante ao grupo do *Orpheu*, em «Para Uma Cronologia do Surrealismo em Português», não pode deixar de causar estranheza a ausência de qualquer alusão a Ângelo de Lima, quando tudo no perfil deste poeta — da própria loucura ao exemplo que podia colher nos insólitos desvios linguísticos praticados em alguns dos seus poemas para os exercícios de *kabala fonética* a que uma ou outra vez se entregou — era susceptível de interessar Cesariny. Aos organizadores do n.º 1 de *Poesia Experimental*, em 1964, não escapou, aliás, a oportunidade de, em «Antologia», pôr ao lado um do outro o poema «Eddora addio... — Mia soave», de Ângelo de Lima, e o «ditirambo» de Cesariny.

De quem o autor de *Pena Capital*, no texto publicado na revista *Phases*, não se esqueceu na geração do *Orpheu* foi de um dos mais vanguardistas dos seus colaboradores, Raul Leal, e não é difícil adivinhar porquê. Nos anos 50 reservara-lhe o Grupo do Gelo um caloroso acolhimento, e o número 1 da revista *Pirâmide*, surgida no interior do grupo, publicara-lhe mesmo um poema, «Psaume», ao mesmo tempo que o apresentava em nota introdutória como uma «figura gloriosa» do *Orpheu*. A todos aqueles que, então, representavam em Portugal a insubmissão surrealista não podia deixar de fascinar a iconoclastia do *vertiginismo* de Raul Leal, concretizado, nos poucos poemas franceses que dele se conheciam, numa escrita alucinante que fazia lembrar o automatismo surrealista pelo delírio do seu incontrolável ímpeto verbal, percorrido, ademais, por uma estranha eloquência de heresiarca. Na versão definitiva (publicada na edição de *Nobilíssima Visão* de 1991) de *Auto para Jerusalém*, cuja versão inicial é de 1946, o ano em que, conforme

pode ler-se em *A Intervenção Surrealista*, em Lisboa, no âmbito do futuro grupo surrealista, se assistiam às «últimas tentativas de conciliação entre testemunho pessoal e messianismo neo-realista», incluiu Cesariny duas falas de Raul Leal (Henoah), em substituição da «Voz dos servos de Jerusalém» que figurava na segunda edição de *Nobilíssima Visão*, de 1976. A decisão por parte de Cesariny de lhe dar voz na sua peça não pode deixar de ser lida como uma homenagem, e o contexto em que surgem as suas falas ajuda a compreender o sentido de tal homenagem. Os versos que ele diz, provenientes os primeiros de *Le Dernier Testament: Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit*, de 1920, e os segundos de «Psaume», vindo a público no 1.º número de *Pirâmide*, em Fevereiro de 1959, surgem depois de uma dança macabro-dionisíaca de «cabeças decepadas», passando a figura de Raul Leal por um processo de metamorfose, que o deixa primeiro iluminado no seu «solene traje de mágico», entregue ao «delírio de criar» e à «Vertigem de além», e finalmente, depois de se despojar das roupagens exteriores, reduzido a uma nudez abjecta, no que não deixa de ser uma alusão à miséria que conheceu nos últimos anos de vida. Outra homenagem prestara Cesariny ao poeta órfico um pouco antes: incluindo no ajustar final de contas com Pessoa que foi o seu *O Virgem Negra*, de 1989, duas cartas de Raul Leal «ao Heterónimo», e um poema em que a voz enunciativa é a do próprio Pessoa, que do seu companheiro de aventura diz ser ele o que melhor representa o espírito de *Orpheu*. No contexto paródico de *Um Auto para Jerusalém*, uma personagem recita parte de um poema do ortónimo, «Não sei, ama, onde era», e outra identifica o autor do texto, «Fernandus Pessoas, um judeu estrangeirado [que] vive com quatro homens ao mesmo tempo».

Do mesmo ano da primeira versão do *auto* é o mais conhecido exemplo de diálogo com Pessoa na poesia de Cesariny,

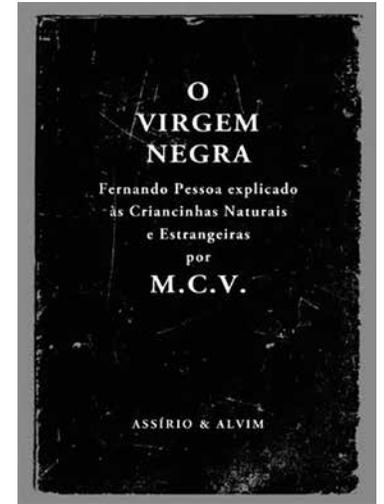
«Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos». As *Poesias* de Campos haviam sido publicadas dois anos antes na *Ática*, Cesariny estava em fase de «despedida da teórica neo-realista». O heterónimo de Pessoa será mais propriamente objecto, no poema de Cesariny, de um processo de *simplificação* do que de *louvor*, reservado este na realidade para Mário de Sá-Carneiro, por a «isto», a vida sem fulgor, ter preferido a «morte». Com efeito, a *homenagem* prestada a Campos consiste essencialmente nas citações que dele faz, das «correias» e do «volante» da «Ode triunfal» à «porrada» do «Poema em linha recta», do *cigarro* da «Tabacaria» às frases em inglês da «Ode marítima». Mas, no jeito paródico que ela assume, o seu efeito mais fundo situa-se na redução do metafísico pacote da «Ode marítima» ao «proletário» vapor para o Barreiro.

Nem sempre a relação de Cesariny com o texto pessoano é tão explícita como em «Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos», e é o que, por exemplo, acontece no poema «O adolescente morto» incluído no conjunto «Visualizações», da edição de 1981 de *Manual de Prestidigitação*. Não é de imediato que nos apercebemos da presença de «O menino da sua mãe» no intertexto desse poema, tanto mais que há, agora, outra implicação do enunciador na cena representada, que se aproxima de uma *Pietà*, cujo efeito trágico um distanciamento irónico não deixa de atenuar: «O adolescente morto/ que está nos meus braços/ de que velho horto/ tem os membros lassos?// Eu, para salvá-lo/ — se vos fosse dado/ — forças! — despertá-lo —/beberia o sangue/ de que está pintado// Campeava amor/ — quem o sente agora?/ E este meu estupor/ que nem sequer chora?// Decerto o vencido/ foi, de uma batalha,/ teve uns sustos de ferido/ ou coisa que o valha// Como se mimasse/ adagas aos molhos/ sobre a própria face/ com os próprios olhos// E falava de querer/ —

se ele agora soubesse... —/ eu senti-lo morrer como quem se evanece// Está morto. Paciência/ se nada o desperta./ Fugiu-lhe a ciência/ pela boca aberta» (55). Já a violência paródica com que Cesariny se aproxima do mesmo texto (e de outros) na segunda metade dos anos 80 em *O Virgem Negra* e a *desratização* de que faz acompanhar o *Louvor* dos anos 40 têm de ser entendidas num preciso contexto que é, por um lado, o da dessacralização de temas e linguagem que a democracia trouxe consigo e, por outro, o da asfixiante inflação pessoana no período que mediou entre as comemorações do cinquentenário da morte e do centenário do nascimento do poeta: «No plaino abandonado/ Que a morna brisa aquece/ De varas trespassado/ — Duas, de cada lado —/ Jaz exposto e arrefece.// Raia-lhe a farda o sangue/ Da quádrupla função./ Nórdico mouro exangue/ Fita com olhar lague/ O que ainda tem na mão.// Que varonil quimera!/ Agora que vara tem?/ Filho único, a mãe lhe dera/ Um nome, e o manteve:/ O menino da sua mãe.// Caiu-lhe da algibeira/ a lapiseira breve./ Dera-lhe o pai. Está inteira/ E boa a lapiseira,/ Ele é que já não escreve.// De outra algibeira, alada/ Espuma de porto covo,/ A brancura manchada/ De um lenço... Foi a criada/ Quando êle era mais novo.// Lá longe — na Casa do Conto — há prece:/ 'Que morra cedo, e bem!'/ Malhas que o Império tece!/ Ainda vive e parece/ O menino de sua mãe» (1989, 47-48).

Para além dos que este livro abundantemente contém, não faltam na poesia de Cesariny exemplos do intenso diálogo que ao longo dos anos manteve com Pessoa. Dois dos mais expressivos encontram-se no volume acima citado, *Manual de Prestidigitação*, um dos três em que no princípio dos anos 80 procedeu à reorganização da sua obra. O primeiro reproduz o título do drama estático vindo a lume no número inaugural de *Orpheu*, «O marinheiro». Fazendo parte do conjunto «Alguns mitos

maiores alguns mitos menores propostos à circulação pelo autor», já publicado autonomamente em livro em 1958, situa-se, à semelhança dos outros textos do mesmo conjunto, no âmbito dos jogos verbais a que António Maria Lisboa, no manifesto *Erro Próprio* de 1950, deu o nome de jogos de *kabala fonética*. O que Cesariny no essencial faz é, a partir de aparentemente anódinas definições dicionarísticas, por um processo de transformação paródico-inventiva, pôr a descoberto nexos, ligações de efeito surpreendente que a fraseologia comum oculta. No caso vertente, para chegar, depois de sinuoso percurso, ao exemplo de Pessoa, com o seu texto dramático de 1913: «O que vai ao mar buscar dinheiro./ Rapaz navegado que pratica a arte da marinharia./ AMARINHEIRAR — O mesmo que amarinhar./ Pôr-se a pessoa à moda de amarinha/ (caso de Fernando Pessoa, no drama: 'O Marinheiro')» (1981, 120). O segundo, «Coro dos maus oficiais de serviço na corte de epaminondas, imperador», insere-se no conjunto correspondente à edição original de *Manual de Prestidigitação*, em 1956, que é, todo ele, com as suas *cenas*, os seus *exercícios*, os seus *discursos*, os seus *camarins*, uma soberba homenagem ao teatro, e a lembrança de que a poesia é uma arte de passes e passos mágicos, uma arte da prestidigitação. Aqui



MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS.
O VIRGEM NEGRA. LISBOA:
ASSÍRIO & ALVIM, 1989

o que o poeta encena é ironicamente uma sua eventual morte jovem, que, por recurso a um termo classificatório muito do agrado de João Gaspar Simões, lhe pudesse vir a garantir um lugar nas nossas letras, como um «dos melhores poetas pós-fernandinos».

A Mário de Sá-Carneiro reservou Cesariny nos últimos anos, como vimos no início deste artigo, um lugar muito especial. Mas, a bem dizer, de há muito que vinha a sua admiração pelo autor de *Dispersão*. Se no texto vindo a lume na revista *Phases* em 1973 reconhecia em Sá-Carneiro uma proposta mais radicalizada que a *divisão* que se operara em Pessoa e que implicava, mais do que «a dispersão do ser», «a recusa de ser», já no *Louvor* dedicado a Campos, nos anos 40, o distinguira com *vivas* e *bravos* e, pouco depois, o elevava ao estatuto de «herói à sua maneira», por se ter furtado «a beber o pátrio mijo». Interessante é o exemplo que, no texto de 73, Cesariny invoca para justificar a sua admiração: «Rodopio». Nesse texto de *Dispersão* assinala ele a presença de «associações cinéticas [...] prodigiosas», e não são difíceis de perceber as razões do seu entusiasmo. O que o fascina, sentimos, é o vertiginoso movimento do poema, com imagens que se sucedem a toda a brida. Somos arrastados num «rodopio», num turbilhão que não consente paragens. Para isso muito contribuem os próprios verbos, com insólitas opções vocabulares bem ao gosto do idiolecto do poeta, marcado pelo Paulismo («upam-se», «Zebam-se», «Ruem-se», «Vertiginam», «virgulam-se») e a alucinante caoticidade das séries enumerativas. Mas mesmo os verbos que não evocam as bizzarrias paúlicas não deixam de trazer consigo uma poderosa carga metafórica, dando ao poema, juntamente com a força de idêntica capacidade irradiante dos nomes, aquele ar de máquina de operar e combinar «maravilhas» a que costumamos associar as mais exaltantes criações poéticas.

O citadíssimo poema de homenagem a Sá-Carneiro que Cesariny incluiu em *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, com o número xiv, em 1952, terá sido escrito, muito provavelmente em Paris, quando o poeta aí esteve em 1947. Não sabemos, nem para o caso importa, se o poeta visitou a campa de Mário de Sá-Carneiro no Cemitério de Pantin, onde, ao tempo, ainda se encontrava, pois só dois anos depois ela desapareceria, como revela Marina Tavares Dias, na *Fotobiografia*. Realizada a visita ou não tendo ela passado de intenção, o certo é que o poema se insere na tradição das homenagens feitas a um autor que muito se admira, tendo em atenção o lugar onde ele se encontra sepultado. O deíctico «este» no primeiro verso da segunda estrofe aponta para a proximidade do homenageado, e o discurso que, conforme o título do livro nos lembra, o poema é, podemos nós tomá-lo como uma espécie de oração fúnebre pronunciada à beira da campa e em que se enaltecem as qualidades do morto. É todo um percurso de rejeição das normas vigentes o que se traça, e as maiúsculas do verso final são como que a tradução da veemência que, habitualmente, se põe no remate de um elogio fúnebre: «hoje, dia de todos os demónios/ irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro/ a gente às vezes esquece a dor dos outros/ o trabalho dos outros o coval/ dos outros// ora este foi dos tais a quem não deram passaporte/ de forma que embarcou clandestino/ não tinha política tinha física/ mas nem assim o passaram/ e quando a coisa estava a ir a mais/ tzzt... uma poção de estricnina/ deu-lhe a moleza foi dormir// preferiu umas dores no lado esquerdo da alma/ uns disparates com as pernas na hora apaziguadora/ herói à sua maneira recusou-se/ a beber o pátrio mijo/ deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto,/ desembarcou como tinha embarcado// Sem Jeito Para o Negócio» (1981, 102).

Num dos exercícios de vizinhança dadaísta do tempo do Café Hermínius que se encontram em «Visualizações», deparamos com um poema intitulado «Vinte quadras para um dada», mais tarde objecto de reformulação e alargamento em *Pena Capital*, muito ao jeito do andamento rítmico da famosa «Chanson dada» de Tzara, em que se joga com a aproximação do nome do poeta de *Dispersão* com o nome do animal que lhe está na origem: «Os ébrios, êsses/ passam de largo/ Ai Sá-Carneiro/ carneiro amargo» (id., 65). Já no poema iv de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, o qual faz parte de um conjunto de inventários aí incluído, a referência ao «túmulo de Sá-Carneiro» se integra na combinação aleatória e irónica de elementos heteróclitos que define aquele género tipicamente surrealista: «a outra viagem por mar/ o jovem que já é livreiro/ a camionete a esmagar/ o túmulo de Sá-Carneiro» (id., 86).

No texto de *Phases*, destacou Cesariny em Almada Negreiros os ataques com que ele zurziu no período militante do Modernismo a sociedade portuguesa, pensando naturalmente em textos como o «Manifesto Anti-Dantas», o «Ultimatum futurista às gerações do século xx» e a «Cena do Ódio». Nos «Prolegómenos...» incluídos em *A Intervenção Surrealista*, não se esquecera de assinalar as datas de algumas das intervenções de Almada, como, por exemplo, a publicação da novela «Saltimbancos», construída sobre «contrastes simultâneos» que não andarão muito longe do automatismo surrealista. Neste mesmo livro, aproveitara ele para referir o «protesto mudo» lavrado por Amadeo, Santa-Rita Pintor e Almada, ao passearem, em 1917, pela cidade com o cabelo e sobrancelhas rapados à navalha. Gestos como este, de algum modo, justificam que, no texto de *Phases*, se diga a propósito dos futuristas portugueses que, se o Dadaísmo tivesse aparecido mais cedo, era dele que alguns dos

nossos modernistas, os mais radicais, se teriam aproximado e não do Futurismo marinettiano.

A não-adormecida irrequietude de Almada enquanto viveu será, para ele e para outros, um estímulo no meio da falta de ar do «caifascismo», a que se refere um dos seus exercícios no âmbito da *kabala fonética* que pôs a circular em 1958. Não é fácil, porém, encontrar textos de Cesariny em que haja marcas visíveis da leitura de Almada. Um dos raros poemas em que isso acontece é «Redondel do Alentejo», feito em colaboração com o pintor e desenhador João Rodrigues, do Grupo do Gelo, que Cesariny um dia chegou a comparar a Vaché, atribuindo-lhe, relativamente aos surrealistas portugueses, um estatuto mítico semelhante ao que este tivera para os surrealistas franceses. Mas mesmo aí, o afastamento em relação ao texto de partida é notório, como, aliás, logo sugere a transformação operada no título, de *rondel*, uma específica forma poética, para *redondel*, designando uma área circular. O que em «Rondel do Alentejo» de Almada é a leveza lúdica de um poema que nos envolve com um ritmo assente num calculado jogo de rimas, aliteraões, repetições e assonâncias, transforma-se em «Redondel do Alentejo» numa sucessão de quadras rimadas cujos versos se constroem muito ao jeito da técnica do inventário surrealista, se é que a colaboração de João Rodrigues não indicia mesmo o seu deslizar para o *cadavre exquis*. Se a graciosidade do poema de Almada, apesar de uma ou outra nota maliciosa, não se furta a um certo embalo folclorizante, já o *redondel* de Cesariny e João Rodrigues deriva claramente para a caricatura de alguns este-reótipos da narrativa neo-realista de ambiência rural, no caso alentejana, em volta de aspectos como os nomes de personagens, o seu trabalho, os seus hábitos alimentares, os espaços em que se movimentam, não se inibindo mesmo de ilustrar as

situações recriadas com o recurso a nomes de autores identificados com o movimento objecto de sátira: «[...]// Para os lados da Frangalha/ Passa de novo o Antunes./ Vai convidar a Nalha./ Costumes.// Aqui que ninguém nos ouve/ De Moura até Aljustrel/ Vai uma couve/ Com ele.// Vai devagarinho/ Vai e não vai só/ Leva a borracha do vinho./ Oh.// No meio do olival/ Já perto da oliveira/ Não parece mal./ Estrangeira.// Pela estrada fora/ Vai o rancho a cantar./ Fernando Namora./ Parar» (1980, 101).

O distanciamento dos nossos surrealistas em relação aos neo-realistas é, de resto, bem conhecido. O próprio Cesariny se encarrega de esclarecer em *A Intervenção Surrealista*, a propósito da sua episódica passagem pelo Neo-Realismo em meados dos anos 40, que a adesão a esse movimento da maior parte dos componentes do grupo que, então, se reunia no Café Herminius se afirmava «sobretudo, no terreno da literatura e da arte, por uma tentativa de processo crítico do próprio neo-realismo, ou abertura nele de caminhos que seriam considerados heréticos e reaccionários». E acerca dos textos que, por essa altura, compõe de «Nicolau cansado escritor», dirá mesmo que neles «busca retratar o romanticismo idealista, 'pré-hegeliano', dos poetas do *Novo Cancioneiro*». Ora a esse conjunto precisamente pertence um texto que é um impiedoso *pastiche* paródico dos poemas de índole narrativa do livro de Fernando Namora *Terra*, com que se iniciou em 1941 a publicação da colecção de Coimbra: «Como chove, Cacilda!/ Como vem aí o inverno, Cacilda!/ Como tu estás, Cacilda!/ Da janela da choça o verde é um prato/ Que deve ser lavado, Cacilda!/ E o boi, Cacilda!/ E o ancinho, Cacilda!/ E o arroz, a batata, o agrião, Cacilda!/ Já cozeste?// Eu logo passo outra vez./ Em prosa provavelmente./ Arrozinho, Cacilda!/ Os melhores anos da nossa vida, Ilda!// — Ausente» (Cesariny 1961, 49-50). No *retrato*, como sublinha em *A Inter-*

venção Surrealista, inclui igualmente o presencista Casais Monteiro, representado parodicamente nos textos atribuídos a Nicolau Cansado por um poema à sua maneira: «Ah/ não venham dizer/ Oh/ não quero saber/ ah/ quem me dera esquecer// Só e incerto é que o poeta é aberto/ e a Palavra flui inesgotável!» (1961, 39).

Não faltam nos poetas da tradição modernista exemplos de diálogo com a poesia tradicional, de Pessoa a Régio, de Mário Saa a Nemésio, de Pedro Homem de Mello a Carlos de Oliveira e a coetâneos dos surrealistas, como os poetas da *Távola Redonda*. A Cesariny, tê-lo-á atraído na poesia tradicional a sua liberdade, o que a separa da *solenidade* da literatura canónica. E não só: também o grotesco, o absurdo, a crueldade que ela frequentemente cultiva. E ainda a sem-cerimónia com que, pelo arcaísmo ou pela corruptela, trata a língua. Uma das suas mais conhecidas incursões por esse domínio é a «Xácara das dez meninas», que publicou na revista *Colóquio* em 1979. O modelo é o do romance tradicional, com o uso do heptassílabo e o recurso ao retorno com variações. De acordo com as possibilidades que o género inscrito no título permite, pode imaginar-se o texto acompanhado por uma dança de roda de que sucessivamente vai saindo cada uma das meninas que morre, *a que dá o tran-glomanglo*. Há nitidamente da parte de Cesariny a preocupação de mimetizar as antigas xácaras, quer através das atmosferas e ambiências recriadas, com «landas», *paços*, ou personagens da realeza e da nobreza, quer através da sugestão arcaizante da linguagem («uha», «probe», «veis», «avondavam», «home», «Deo», «terrada», «coval»). O resto é a delícia com que o poeta se abandona ao sortilégio dos ritmos, e se aventura pelo maravilhoso com que a tradição romancística se liberta de verosimilhanças convencionais: «Era hua vez dez meninas/ de hua aldeya

muito probe./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão nove./ Era hua vez nove meninas/ que só comeam biscoito./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão oito./ Era hua vez oito meninas/ nas terras de dom Espàguete./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão sete./ Era hua vez sete meninas/ lindas como outras não veis./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão seis./ Era hua vez seis meninas/ nas landas de Charles Quinto./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão cinco./ Era hua vez cinco meninas/ em um trianglo equilatro./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão quatro./ Era hua vez quatro meninas/ qu'avondavam só ao mês./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão três./ Era hua vez três meninas/ em o paço de dom Fuas./ Deu o tranglomanglo nelas/ não ficaram senão duas./ Era hua vez duas meninas/ ante hu home todo espuma./ Deo o tranglomanglo nelas/ transformaram-se em só hua./ Era hua vez hua menina/ terrada em coval muy fundo./ Deo o tranglomanglo nela/ voltaram as dez ao mundo» (1979, 72).

O poeta que, como vimos no início deste texto, assumiu em fins de 2006 a influência das cantigas de amigo na sua poesia, deixou testemunho textual desse influxo num poema de homenagem a Alexandre O'Neill, escrito pouco depois da sua morte em 1986. O poema, vindo a público no n.º 9 de *A Phala*, relativo a Abril-Maio de 1988, intitula-se «Cantiga de amigo e de amado», e cumpre no essencial as convenções do género. É dada a fala no texto a uma mulher, que lamenta, na circunstância, a morte do «amigo e amado». A fala projecta-se no tempo em que as donzelas lamentavam a ausência do amigo: ele ia a fossado, com «seu elmo constelado», ela lavava e punha a secar as suas «delgadas». Os cenários evocados pertencem também ao mesmo tempo: «o prado/ sobre las terras da louçã»; «as ondas do mar quebrado» em que o amigo encontrou a morte. O que traz o

poema ao presente da enunciação é, por um lado, o chamar-se ao amigo morto «surrealista» e, por outro, a referência, por um surpreendente anticlímax paródico, no fim de cada uma das estrofes, ao analgésico ou antidepressivo que aquela que assume a fala toma para esquecer a sua dor: «Ca morreu o meu amigo/ o que surrealista migo/ na escurana da manhã,/ ca morreu o meu amigo/ por todolo bem que fez consigo/ vou pôr outro Dolviran// [...]».

Para além da ligação de Cesariny, de que até aqui demos notícia, à tradição literária portuguesa, sobretudo a mais recente, moderna ou modernista, e também à nossa poesia tradicional, é óbvio que a sua fidelidade até ao fim ao Surrealismo, mais aliás como programa de vida do que como programa literário, não o impediu de frequentar, em diferentes tradições culturais, outras vias dele, Surrealismo, muito distantes ou só muito incidentalmente por ele tocadas. Partilhou, por exemplo, com companheiros de geração, como, entre outros, Ramos Rosa, Raul de Carvalho e Alexandre O'Neill, o interesse pela poesia de dicção solta, conversada de Carlos Drummond de Andrade, e pelo seu humor e inventividade. Cita-lhe no texto de abertura de *Pena Capital*, «notícia», um verso famoso de «Poema de sete faces» «Mundo mundo vasto mundo», quiçá para fazer sua a ideia de Drummond de que «mais vasto» do que o mundo é sempre o «coração», depois de no poema XIII de *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* e em «Exercício espiritual» de *Manual de Prestidigitação* ter deixado claro sinal da leitura de «Poema da necessidade», da sua insistente toada injuntiva («[...]// É preciso salvar o país,/ é preciso crer em Deus,/ é preciso pagar as dívidas,/ é preciso comprar um rádio,/ é preciso esquecer fulana.// [...]»). Por sua vez, Manuel Bandeira, também leitura assídua das gerações de 40 e 50, não

escapa ao ludismo paródico que se mostra no conjunto *Nicolau cansado escritor* e, aqui, por via de um exercício de sistemática negação ou «correção» («O vento não varria as folhas/ O vento não varria os frutos/ O vento não varria as flores...») da positividade que se respira em «Canção do vento e da minha vida» (1961, 45).

Há, desde cedo, em Cesariny um cosmopolitismo que as viagens que realiza a partir dos anos 60, a Inglaterra, França, México, Estados Unidos, vão aprofundar. Esse espírito cosmopolita o leva, naturalmente, a diversificar os seus interesses, as suas leituras. Importa-lhe, acima de tudo, o que traga consigo a força da invenção, a largueza da imaginação, a liberdade insubmissa. Em «Birds in the night», um poema que traduz do último livro de Cernuda, poeta da geração de 27 incidentalmente tocado pelo Surrealismo como outros dos seus companheiros de grupo, encontra ele a revolta que é também a sua contra a «repugnante» recuperação que o *establishment* cultural faz daqueles que «viveram pela palavra e por ela morreram», na circunstância Rimbaud e Verlaine, cuja fuga para Inglaterra serve de ponto de partida ao poema. Idêntico processo de apropriação de um texto alheio, através da tradução, é o que Cesariny segue relativamente a um *esboço para um drama sobre a Divina Comédia* do brechtiano Peter Weiss, e aqui é o interesse do pintor que sobressai, fascinado pelo trabalho de Giotto a afirmar a sua originalidade perante Cimabue, e, ao mesmo tempo, a aperceber-se das armadilhas que continuam a espreitar os artistas contemporâneos na sua relação com os que lhes encomendam ou compram as obras. Num dos poemas de mais desarticulada composição de *Pena Capital*, «Autoractor», a citação de um fragmento de um poema de e.e. cummings, com as suas liberdades tipográficas e desfigurações no tecido textual,

ganha foros de homenagem a toda uma tradição modernista de desrespeito das gramáticas da *ordem*, a que ele próprio, aliás, traz um contributo especial com as experiências de *kabala fonética* incluídas em *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*.

Pelo notável «Diário da composição» de que Cesariny fez acompanhar a edição de *A Cidade Queimada*, em 1965, sabemos do interesse que nele terá então despertado Jorge Luis Borges, aí se detendo especialmente num ensaio de *Otras inquisiciones*, «El espejo de los enigmas», que vai pôr em confronto com o poema do livro. No texto de Borges encontra ele a confirmação do que ficara sugerido no poema relativamente à «teoria do espelho» com que o identifica, e a isso se refere nos seguintes termos: «não tenho a pretensão de ter *recebido* uma mensagem, mas a certeza de ter encontrado uma». O que está em causa no ensaio de Borges e que Cesariny resume é a interpretação de um famoso versículo da I Epístola de São Paulo aos Coríntios (13, 12): «Agora, vemos como num espelho, de maneira confusa; depois, veremos face a face. Agora, conheço de modo imperfeito; depois, conhecerei como sou conhecido.» A propósito das discussões entre os que defendem que o versículo se refere à nossa visão da divindade ou à nossa visão em geral, Borges ilustra o seu percurso argumentativo com passagens retiradas de textos de Léon Bloy, para concluir que este escritor que se julgava um católico rigoroso acaba por ser paradoxalmente, na convicção que é a sua de que *nenhum homem sabe quem é*, um continuador dos cabalistas, um irmão secreto de Swedenborg e de Blake. Transcrevam-se, então, os versos do poema v de Cesariny que importa reter: «preme-se noutro corpo noutros lábios idênticos/ mas do lado de lá como num espelho/ sua fiel imagem convertida// Isso o meu corpo quer — o corpo — noite e dia/ ele julga que eu tenho a idade dele/ [...] mas o

meu centro de aeração mudou-se/ o meu relógio do mar parou em cima da mesa/ o espelho meu foi puxado para trás/e foca — admirado — a magnificência liberta» (1965).

É este, penso, o momento azado para terminar, pois que a presença de Borges e de autores que os surrealistas fizeram seus precursores, como os visionários Blake, Nerval e Swedenborg, no «Diário da composição» que se segue a *A Cidade Queimada*, é a imagem perfeita da complementaridade das duas faces de Cesariny de que aqui se tratou.

Originalmente publicado na revista *Relâmpago*, 2010, 26 (Abril): 83-98.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Carlos Drummond de. 1973. *Poesia Completa e Prosa*. Organizado pelo Autor. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora.
- Bandeira, Manuel. 1966. *Estrela da Vida Inteira: Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Borges, Jorge Luis. 1989. «O Espelho dos Enigmas». In *Outras Inquirições. Obras Completas 1952-1972*, tomo II, 95-97. Trad. José Colaço Barreiros, Fernando Pinto do Amaral e António Alçada Baptista. Lisboa: Editorial Teorema.
- Cernuda, Luis. 1990. *Las Nubes: Desolación de la Quimera*. Ed. de Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra.
- Cesariny, Mário. 1961. *Poesia (1944-1955)*. Lisboa: Delfos.
- Cesariny, Mário. 1965. *A Cidade Queimada*. Lisboa: Ulisseia.
- Cesariny, Mário. 1966. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia.
- Cesariny, Mário. 1980. *Primavera Autónoma das Estradas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 1979. «Xácara das dez meninas». *Colóquio/ Letras* 50 (Julho): 72.
- Cesariny, Mário. 1981. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 1982. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Cesariny, Mário. 1985. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 1989. *O Virgem Negra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 1988. «Cantiga de Amigo e de Amado». *A Phala* 9.
- Cesariny, Mário. 1991. *Nobilíssima Visão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário. 2007. *Uma Grande Razão: Os Poemas Maiores*. Com um texto de José Manuel dos Santos e uma entrevista de Maria Bochicchio. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cummings, e.e. 1954. *Poems 1923-1954*. New York, Harcourt: Brace and Company.
- Horta da Literatura de Cordel. 1983. Sel., fixação de texto, pref. e notas de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Leal, Raul, Natália Correia e Lima de Freitas. 1977. *Mário Cesariny*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Negreiros, José de Almada. 1991. *Poemas*. Ed. de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos.
- Pascoaes, Teixeira de. 2002. *Poesia de Teixeira de Pascoaes*. Antologia organizada por Mário Cesariny, ed. de António Cândido Franco, apresentação de Mário Cesariny, nota final por António Cândido Franco.

REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA
NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*
DE BERNARDO SOARES

Algumas das páginas mais luminosas de Pessoa sobre literatura, escrita e arte encontram-se no *Livro do Desassossego*. A reflexão, a abundante reflexão de Bernardo Soares, sobre o seu trabalho literário não deve constituir motivo de surpresa, uma vez que, entre outras razões, é pela escrita que temos acesso aos mundos que, para nós, vai construindo, e a profissão de que faz acompanhar a quase totalidade dos trechos do *Livro* publicados em vida de Pessoa — ajudante de guarda-livros — não é, por parte do criador do «drama em gente», senão um alibi para justificar a subsistência das suas criaturas ao nível mais imediato da vida. Como o são a engenharia naval em Campos, a medicina em Reis, os «pequenos rendimentos» em Caeiro e, vamos lá, a correspondência comercial no próprio encenador de toda esta comédia.

Num dos trechos do *Livro* (Pessoa 1998, 213-214; Pessoa 2017, 403-404), diz Bernardo Soares que não tem «saudades senão literariamente». O advérbio pode parecer estranho, se não mesmo chocante, mas a verdade é que o estado que define aquele que escreve, na sua relação com o mundo real e os mundos imaginários, é um permanente *estado de escrita*, sendo, nele, ver e escrever, por exemplo, indissociáveis, assim como o pensamento não é, nele, anterior à linguagem, mas já linguagem. As saudades de que fala, no referido texto, são as da infância, e é sabido como é este um dos temas mais gulosamente procurados na obra de Pessoa pelos seus exegetas, não sei é se da forma mais

apropriada, tendo em conta que as emoções, em Bernardo Soares, segundo o próprio, são «literárias». E isto o que significa, para além do que acima ficou insinuado? Diz o autor do *Livro* que as lágrimas com que lembra a sua infância são «lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa». Quer dizer que a emoção e a literatura não estão separadas, como julga o senso comum: primeiro, a emoção e, depois, a expressão literária. Não só o *estado de escrita* em que, enquanto escritor, Bernardo Soares vive, leva a que nas lágrimas, na emoção, já esteja presente o ritmo que é uma das marcas do literário na prosa, como também, à semelhança do que propõe Eliot, de igual modo em contraposição a toda uma tradição romântica de expressão das emoções, aponta no sentido de uma expressão indirecta, oblíqua, dos estados de alma, através do que chama «coisas externas» e que são o equivalente da emoção. Por vias similares às do poeta e crítico anglo-americano, assentes no conceito que este cunhou de «correlato objectivo», Bernardo Soares exprime o subjectivo através do objectivo, através, como vimos, das «coisas externas», a mesa, os móveis, os rostos, os gestos das pessoas, compondo «quadros» bem definidos: «Lembro-a [a minha infância] como uma coisa externa e através de coisas externas; lembro só as coisas externas. Não é sossego dos serões de província que me enternece da infância que vivi neles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos das pessoas. É de quadros que tenho saudades. Por isso, tanto me enternece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, fenómenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária. Enterneço-me, sim, mas não é porque me lembro, mas porque vejo.» Ao mesmo tempo, e numa passagem, não o esqueçamos, em que se trata da evocação da infância, essa evocação não deixa, curiosamente,

de se realizar segundo os preceitos da arte da memória na *retórica*, assente, como é sabido, em lugares e imagens (*loci e imagines*), sendo o *locus* um lugar facilmente apreendido pela memória e as imagens formas, marcas ou simulacros do que queremos lembrar (cf. Yates 1994, 22), e que, sem problemas, identificamos no trecho acima citado. De resto, a qualidade atribuída à infância, própria e alheia, como um fenómeno puramente visual, não faz senão acentuar essa ligação, uma vez que a mnemónica, a arte da memória, da memória artificial assenta no reconhecimento da vista como o mais importante de todos os sentidos, e o que Bernardo Soares faz é *ver* os lugares e as imagens guardadas nos lugares. A lembrança da infância perdida, efectuada a partir de lugares e imagens, feita, pois, de acordo com o que, desde cedo, foi a arte da memória, assente numa «concepção eminentemente visual/ espacial da memória» (cf. Seligmann-Silva 2006, 37), reencontramo-la em diversos trechos do *Livro*, como é, por exemplo, o caso de um fragmento em que se encara a arte como comunicação de emoções e em que, a certo passo, podemos ler as seguintes palavras: «Tenho a chave toda para a porta do meu tema. Escrevo e choro a minha infância perdida; demoro-me comovidamente sobre os pormenores de pessoas e mobília da velha casa na província; evoco a felicidade de não ter direitos nem deveres, de ser livre para não saber pensar nem sentir — e esta evocação, se for bem feita com prosa e visões, vai despertar no meu leitor exactamente a emoção que eu senti, e que nada tinha com a infância» (Pessoa 1998, 256; Pessoa 2017, 413). Ou seja, uma emoção literária, que se comunica através da «prosa» e objectivada em «visões» que evocam a emoção sentida.

A vida é irreal, lemos noutro trecho, e é a literatura que a torna real, lhe confere realidade. Daí que, nesse mesmo fragmento, se defenda a ideia de que são «intransmissíveis todas as

impressões salvo se as tornarmos literárias» (1988, 140-141; 2017, 327-328). As crianças são aí apresentadas como exemplos de «dizer», do «saber dizer», como «muito literárias», e isto «porque dizem como sentem» e não convencionalmente como o fazem os adultos, que sentem «por caderno de encargos», para usarmos as palavras de Álvaro de Campos. Aquilo a que Bernardo Soares aspira, e sabemos bem como o alcançou na sua prosa magnificente, é a «saber dizer», a tornar «literárias» as suas impressões, a ser muito literário como a criança que disse «Tenho vontade de lágrimas» e não, segundo a expressão convencional, «Tenho vontade de chorar». E essa diferença é o que lhe importa, o que dá sentido à sua vida: «Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades fictícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gente remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul sem sentido.»

Noutro lugar (1998, 342-343; 2017, 345), dirá o autor do *Livro*, um pouco à maneira da famosa formulação hölderliniana, que o que fica, que o que «fica de tudo», é «um ou outro poeta». E dele próprio dirá que desejaria que ficasse pelo menos uma frase, alguma coisa em que os outros reconhecessem a perfeição da realização, como a que atinge com os «números» que vai «inscrevendo» e «copiando» no «livro» da sua escrita comercial, colocando, assim, no mesmo plano a escrita em que se apura na diligente dignidade da sua profissão e de que não quer abrir mão e a escrita literária em que se requinta na criação de «ritmos verbais»: «Quem me dera que de mim ficasse uma frase, uma coisa de que se dissesse, *Bem feito!*, como os números que vou inscrevendo, copiando, no livro da minha vida inteira./ Nunca deixarei, creio, de ser ajudante de guarda-livros de um

armazém de fazendas. Desejo, com uma seriedade que é feroz, não passar nunca a guarda-livros.»

No plano da escrita literária, como vimos, *fazer bem* equivale a *dizer bem*. Num talvez, paradoxalmente, pouco conhecido fragmento (1998, 254-255; 2017, 399-401), aquele de que a retórica vazia de políticos e outra gente distraída tem retirado, descontextualizando-a, a famigerada frase «Minha pátria é a língua portuguesa», fala Bernardo Soares do estremecimento, da emoção que nele causa o *dizer bem*. E, a abrir, escreve que gosta «de dizer», para, logo a seguir, dentro de um processo de auto-correcção muito frequente no *Livro do Desassossego*, substituir *dizer* pelo neologismo *palavrar*, prática igualmente muito do seu agrado, dentro do que é a sua escrita modernista norteadada pela preocupação de inovar, de se furtar à expressão gasta, convencional. É, assim, a *palavra* que começa por estar no centro, não sendo difícil de, pelo que, logo a seguir, diz, fazer a constatação de que Bernardo Soares, enquanto *artista da palavra*, sofre da mesma doença de que Barthes, mais tarde, diria padecer: «Tenho uma doença: vejo a linguagem.» Também para o autor do *Livro do Desassossego* a linguagem não é transitiva, não se limita a ser um instrumento ao serviço da transmissão de ideias; as palavras são, para ele, «corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas». E se isso assim acontece, explica, é «talvez porque a sensualidade real não tem [para ele] interesse de nenhuma espécie», tendo transferido o desejo, como logo depois esclarece, «para aquilo que [nele] cria ritmos verbais, ou os escuta de outros», ou seja, a escrita literária própria ou alheia. Acerca desta, dos autores que o abalam emocionalmente «se dizem bem», escreve Bernardo Soares as seguintes palavras, destacando como exemplo Fialho, Chateaubriand e Vieira: «Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as

veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.» Muito haveria a dizer acerca das frases acabadas de citar, se me movesse o propósito de fazer uma sua leitura psicanalítica, o que, felizmente para todos nós, não é o caso. Não deixe, porém, de se salientar que o que, no parágrafo a seguir, escreve, com a referência a «grandes apaixonados», à «delícia da perda» de si, ao «gozo da entrega», se situa no mesmo plano do que, há uns anos, se chamou insistentemente o *prazer do texto*, num evidente processo de transferência da «sensualidade real» para os «ritmos verbais»: «Como todos os apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas.»

Nas frases ora lidas, a referência ao escrever «sem querer pensar, num devaneio externo» vai num sentido idêntico ao das célebres palavras de Pessoa na carta a Casais Monteiro, quando fala, precisamente, de Bernardo Soares. Recordemo-las rapidamente: «[B.S.] aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição, aquela prosa é um constante devaneio» (Monteiro 1985, 235). Num outro fragmento (Pessoa 1998, 315-316; Pessoa 2017, 363), o autor do *Livro* falará, dentro da mesma ordem de ideias, das páginas que, para ele, vai redigindo como «as impressões que formam a substância externa da [sua] consciência de [si]» ou «os rabiscos da [sua] inconsciência intelectual de [si]». Mas não é isto que me interessa realçar agora, já perto do fim. É, antes, chamar a atenção para um passo em que Soares, depois de sublinhar a radical incapacidade da escrita, como, de

resto, de tudo para dar sentido à vida, na escrita reconhece, pelo menos, um alívio, sem que, todavia, ela logre trazer-lhe a cura desejada: «Ponho-as [as impressões] em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado.» A escrita funciona, assim, para ele, no âmbito do que presentemente se chama a medicina dos cuidados paliativos. Não surpreende, pois, que a veja, como deixará dito noutro lugar (1998, 168-169; 2017, 330-331), como «droga», «veneno», «vício» sem os quais não pode passar. Também a nós, enquanto leitores, desde que nela nos *viciemos*, impossível se torna pô-la de parte. Resta desejar que nos traga, pelo menos, abundante consolo, já que do mal de existir, também a nós, difícil será que nos cure.

Originalmente publicado em *Literatura Inquietude: Antologia de Literatura Portuguesa Contemporânea*, org. de Teresa Salema e Maria João Cantinho, 2011, 21-29. Lisboa: Colibri.

BIBLIOGRAFIA

- Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2.^a ed. Org. de José Blanco. Lisboa: INCM.
- Seligmann-Silva, Márcio. 2006. «A Escritura da Memória: mostrar palavras e narrar imagens». *Remate de Males — Revista do Departamento de Teoria Literária* 26 (1): 31-45.
- Pessoa, Fernando. 1998. *Livro do Desassossego*. Ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2017. *Livro do Desassossego*. Ed. de Jerónimo Pizarro. 3.^a ed. Lisboa: Tinta-da-china.
- Yates, Frances A. 1994. *The Art of Memory*. London: Pimlico.

UMA RELAÇÃO AMBIVALENTE: OS NEO-REALISTAS E PESSOA

«Dumas incarne la sorte d'influence artistique qui est aussi inévitable qu'une potion médicale : vous pouvez refuser d'en prendre aujourd'hui dans un flacon vert ; vous en prendrez demain dans un flacon gris.»

«Henry James face à ses confrères français»,
Magazine Littéraire, Outubro de 2010

As relações dos neo-realistas com Pessoa não são fáceis de deslindar. Talvez também por isso se torne aliciante tentar esclarecê-las. É o que, aqui, nos propomos fazer.

Na base dessas relações há uma contradição evidente. Por um lado, os teorizadores iniciais do Neo-Realismo na segunda metade dos anos 30 e nos princípios da década seguinte não deixarão de condenar o que consideram ser a indiferença à «questão social» por parte dos modernistas (cf. Ramos de Almeida, *apud* Torres 1977, 48-49). Por outro lado, os poetas do movimento, na sua fase de formação, sentir-se-ão atraídos por todo um conjunto de transformações, a nível formal, introduzidas pelos autores do primeiro e segundo modernismos. A este respeito, o exemplo do versilibrismo de Álvaro de Campos será determinante para alguns deles, nomeadamente Joaquim Namorado, Mário Dionísio, Políbio Gomes dos Santos e Álvaro Feijó. O Campos que os fascinou foi, fundamentalmente, o Campos das chamadas grandes odes, da «Ode marítima»,

da «Ode triunfal», e, no caso de Políbio Gomes dos Santos, da que habitualmente se designa como «Ode à noite». Os ritmos espraçados do verso livre do engenheiro sensacionista ter-lhes-ão chegado, a uns, através da leitura dos dois números do *Orpheu* vindos a público em 1915, e a outros, especialmente em relação à «Ode marítima», pela mediação de uma conhecida *disseuse* da época, Manuela Porto, que a recitou, na íntegra, em 1938, por exemplo (cf. Dionísio 1982a, 22). A «Ode à noite», cuja presença é tão sensível em «Vem, dentre as Mulheres» de Políbio Gomes dos Santos, teve o malogrado autor de *Voz Que Escuta* oportunidade de a ler em 1938, nas páginas do n.º 4 da *Revista de Portugal*. Convirá ainda lembrar, para além deste contacto com a poesia de Pessoa, a importância que, para alguns dos neo-realistas, teve a aclimação que dois poetas seus contemporâneos, os presencistas Casais Monteiro e Alberto de Serpa, realizaram do verso livre dos mais indisciplinados heterónimos, Campos e Caeiro.

Se no seu período de afirmação na cena literária, nos fins dos anos 30, os neo-realistas elegeram como alvo principal dos seus ataques os homens da *presença*, enquanto defensores da autonomia da arte (ficou célebre um artigo de Álvaro Cunhal em que veio à baila o *umbilicalismo* de que sofreria Régio: «É transparente como água que literatura não é política nem sociologia e que a arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária — voluntária ou involuntariamente — exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que for [inclusive do próprio umbigo]»; Cunhal 1939, 286), é sobre Pessoa que, nos começos da década de 50, fazem incidir as suas baterias, diante da crescente aceitação da sua obra pelas novas gerações, e remetidos já os presencistas a uma incómoda posição não-hegemónica.

Curiosamente, as restrições postas a Pessoa partirão de críticos como Mário Dionísio e Vergílio Ferreira, que estariam longe de representar o ponto de vista mais estreito no contexto da doutrinação neo-realista de então. O primeiro procura, num texto infeliz vindo a público no jornal *Ler*, de Novembro de 1952, «Alberto Caeiro, Poeta de Classe», amarrar Pessoa à condição de «poeta de classe, com um pensamento de classe e uma sensibilidade de classe». O segundo, nas páginas da *Vértice*, aplicara-se, algum tempo antes, «a descascar Pessoa, a ver o que é que tem por dentro» (*apud* Padrão 1981a, 40-41), acabando por reduzi-lo à condição de humorista. Tanto um como outro teriam mais tarde ocasião de se retratarem das posições então assumidas (para V.F., cf. Padrão 1981a, 40; para M.D., cf. Martinho 1985, 29). Por sua vez, o conhecido ensaio de Mário Sacramento escrito na prisão de Caxias em 1953, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, com todos os seus méritos, não deixava de realçar a radical negatividade que preside ao universo de Pessoa, como o título, de resto, logo sugere.

Entre os poetas que colaboraram na colecção «Novo Cançãoeiro» em que mais nítido se torna o influxo de Fernando Pessoa, sobressai claramente Joaquim Namorado. O volume que publicou em 1941, *Aviso à Navegação*, na colecção que, na primeira metade dos anos 40, funciona como uma espécie de manifesto do Neo-Realismo poético, deixa sem dificuldade perceber que o poeta teve oportunidade de ler os poemas que Álvaro de Campos deu a lume nos dois números de *Orpheu*, a «Ode triunfal», «Opiário» e a «Ode marítima». Com efeito, provêm de dois destes textos, «Opiário» e «Ode marítima», duas das epígrafes incluídas na colectânea, e, por outro lado, fica patente, em diversos poemas, o diálogo intertextual com a «Ode triunfal», para além de ser manifesto o impulso que a

leitura da «Ode marítima» representou para todo o livro, com a atmosfera de aventura que aí se respira, ademais associada à temática marítima que os títulos, quer o do volume quer os de vários dos poemas, logo sublinham.

Evidentemente que o Álvaro de Campos de que Namorado se apropria é posto ao serviço das exigências do seu universo, da positividade que a ele preside. O cais em que se entrega ao sonho da «aventura», num texto (Namorado 2010, 19-20) antecedido por uma famosa passagem da «Ode marítima», «...o cais é uma saudade de pedra», não tem a dimensão metafísica do do poema de Campos, antes se define como um lugar de superação da *derrota* e do *naufrágio*, de confiança nas virtualidades renovadoras da «largada». Do mesmo modo que a celebração da «fábrica» (cf. poema do mesmo título e o seguinte, «Condutores de máquinas» em *Aviso à Navegação*, 51-53) vai além da simples celebração futurista da modernidade tecnológica, da máquina na «Ode triunfal» e não se faz sem ser em conjugação com a exaltação do «trabalho», da concordância perfeita entre as «máquinas» e aqueles que as conduzem: «Contacto:/ os tempos do motor/ transpiram a sua segurança de máquinas/ — solda-se o braço no volante preso/ e bate o coração no mesmo passo.// Olho estes homens condutores de máquinas/ na simples ganga azul/ do seu trabalho,/ e é uma raça nova que aos meus olhos nasce/ — nervos e eixos, êmbolos e veias,/ sob o mesmo aço.» Ao mesmo tempo que, futuristicamente, se celebra uma «beleza nova», a dos «maquinismos», a do moderno mundo industrial, com o seu rigor «matemático e harmónico», exaltam-se os que a essa beleza acrescentam, dentro do que é a ideologia prospectiva do Neo-Realismo, a do seu esforço de «raça nova», com vista ao que seria a sua emancipação. Por outro lado, ao indiferentismo social e ao amoralismo do Campos da «Ode

triumfal» contrapõe-se, em algumas passagens de um poema como «Noite calma dos portos», a denúncia das contradições de uma sociedade desigual, ditada pelo novo humanismo de que se reclamam os poetas do «Novo Cancioneiro» («Nas vitrines,/ veludos e arminhos/ vestem os gestos rígidos dos manequins,/ e os reclamos luminosos/ lambem com as suas cores vivas/ as fachadas mortas dos grandes armazéns.// [...]// Nas espeluncas dos bairros sujos das docas/ há lampiões acesos para os últimos bêbados/ e pelos cais sonolentos/ os marinheiros recolhem aos paquetes/ que saem de madrugada» (id., 15-18).

Ao livro de Joaquim Namorado, seguir-se-iam, na colecção, ainda no mesmo ano, *Os Poemas de Álvaro Feijó*. O livro do jovem poeta, pouco antes desaparecido, incluía, para além de *Corsário*, vindo a público no ano anterior, uma selecção de textos da sua fase de aprendizagem, sob o título de *Primeiros Poemas*, e *Diário de Bordo*, um conjunto de poemas de redacção posterior aos que constituíam o livro de 1940. Quer o título deste último conjunto quer o da colectânea publicada em vida do poeta apontam para a relevância da temática marítima na sua obra, e por aí se processará a sua aproximação ao Campos da «Ode» que o n.º 2 do *Orpheu* deu a conhecer, como se pode ver por «Marinha» (Feijó 2010, 111-112), o segundo poema de *Diário de Bordo*, em que não deixa de pairar a sombra da carga enigmática que Pessoa soube investir no seu cais, elevado à condição de arquétipo: «Os cais são as esfinges/ do Mar./ Guardam todo o mistério e todo o medo/ dos navios que vão/ e vêm/ e não sabem parar.// Não sabem porque a esfinge os não deixa./ Há uma pergunta eterna nos seus lábios/ que ninguém sabe o que é./ E os navios, julgando que as viagens/ os podem ensinar,/ andam, sem uma queixa,/ pelo Mar!/ E vêm de novo vazios,/ embora a 'linha de água'/ se não veja, escondida/ debaixo de água./ E nunca trazem resposta!//

Se perguntaram aos outros/ o que haviam de dizer?!.../ E, de cá para lá,/ recomeçam a rota inconsciente.// Quantos navios sem velas/ andam de cais para cais/ inutilmente!...» Essa não é, porém, a imagem dominante que do mar a poesia de Álvaro Feijó oferece; antes a que o não dissocia do drama das comunidades piscatórias, especialmente das que no Norte se dedicavam à pesca do bacalhau. Atente-se, por exemplo, no quadro de carregados tons brandonianos que nos dá do regresso de um lugre dos bancos da Terra Nova a um cais bem real, sem aquela aura metafísica que Campos lhe emprestou: «E as mulheres e os meninos/ não têm palavras doces a dizer./ Gritam/ — asneiras e impropérios —/ cobrindo o rumor das vagas.// É que nunca ninguém lhes ensinou/ palavras doces...// Na sua boca, o cais, o Mar, a vida,/ só souberam deixar/ o desabafo das pragas!» (id., 83).

A marca de Campos volta a ser sensível em outros dois poemas de Álvaro Feijó, «Prece» e «Nossa Senhora da Apresentação» desta feita através da «Ode à noite», que, como vimos, foi publicada postumamente em 1938, em Coimbra, na *Revista de Portugal*. No primeiro caso, a presença de Campos, que se faz acompanhar de uma outra, a do Pascoes da «Senhora da Noite» que, aliás, influenciou na ode de Pessoa, torna-se mais perceptível na conformação invocatória que é discursivamente a sua, próxima portanto da oração: «Ó Senhora da Noite! Tu, que cobres/ pés descalços e corpos mal vestidos;/ ó Senhora da Noite./ Tu, que apagas/ a luz febril dos olhos que têm fome;/ que tiras a vergonha das viúvas/ envergonhadas/ e curas chagas/ de almas nas clínicas do sono./ Dona do esquecimento e do abandono,/ que proteges/ bêbados, navegadores — de — prazer.// ó Senhora da Noite, deixa o Mundo/ para que todo o mundo o possa ver!» (id., 89). Não deixe de se registar, de qualquer maneira, a vincada

orientação social que Feijó dá ao seu poema. No segundo caso, em que a aproximação à ode de Campos se faz especialmente através de uma das suas matrizes arquitetuais, a Ladainha de Nossa Senhora, a qual é identificada com a Noite que se invoca, a simbologia religiosa, como acontece, de resto, com frequência na poesia de Álvaro Feijó, é desviada do plano da transcendência para o tangível mundo dos homens. O poema, um prodígio de agudeza metafórico-alegórica e de sortilégio envolvimento rítmico, merece ser transcrito na íntegra: «O altar as vagas,/ o dossel a espuma!/ Missas rezadas pelo vento,/ ora pelos fiéis defuntos que se foram/ noutras vagas,/ ora pelas barças que, uma a uma,/ buscaram as sereias na distância/ e se foram com elas./ Sobre o altar, entre círios, que não são/ os círios murchos das igrejas velhas/ mas os lumes de estrelas,/ ELA,/ Nossa Senhora da Apresentação/ Aquela/ que não tem mantos da cor do céu,/ nem fios de oiro nos cabelos/ nem anéis nos dedos;/ aquela/ que não traz um menino nos seus braços/ porque os seios mirraram/ e já não têm pão para lhe dar;/ aquela/ que tem o corpo negro e sujo/ e os ossos a saltar/ da pele/ e dos rasgões da saia e do corpete;/ Nossa Senhora da Apresentação/ da Beira-Mar,/ que tem capelas/ em cada peito de marinheiro,/ que morre e, num instante,/ se renova/ e que anda/ quer nos engaços do sargaceiro/ ou nas gamelas do pilado/ e palhabetes da Terra Nova./ Aquela/ a quem todos adoram./ Dos meninos/ feitos nos intervalos das campanhas,/ aos bichanos que limpam de cabeça/ e tripas de pescado/ as muralhas do cais.// O dossel a espuma./ O altar as vagas/ — e que altar enorme! —/ Entre círios de estrelas./ Nossa Senhora da Apresentação/ e Justificação/ — a Fome!» (id., 124-125).

É igualmente a «Ode à noite», de Álvaro de Campos, que subjaz palimpsesticamente a um dos cinco poemas da *plaquette*

de Políbio Gomes dos Santos que encerrou, em 1944, a coleção «Novo Cancioneiro». A leitura do texto de Pessoa, em «Vem, dentre as Mulheres», é particularmente perceptível no uso reiterado da forma imperativa «vem», no recurso a um dos advérbios de modo («serenamente») com que Campos imprime ao seu poema o ritmo hierático e solene que o distingue, próximo de uma das suas mais evidentes matrizes, a da ritual invocação religiosa: «Vem para sob a telha vã do meu telhado,/ Vem, mas se puderes,/ não como os anjos mensageiros que descem aos vales/ Num rastro iluminado,/ Mas vinda humanamente e só, dentre as mulheres,/ Sujeita aos impiedosos golpes de granizo/ E à chuva dos males/ E ao transe de gerar se for preciso./ [...] Ah, vem! Se tu não trazes a missão de quem/ Nasceu piedoso e santo./ Porque, em verdade, se tu queres distrair a dor/ Ou lá que seja que peleja em mim,/ Vai, noiva dos mundos, vai fria, buscar/ Saber maior./ Vai serenamente,/ serenamente mas inquieta vai, ó vespéral/ De perenal sabedoria./ Vai silente, discente, não pia/ E dilui-te, evolui-te na cósmica amplidão/ Como traidora ou ladra, ou como espia» (Santos 2010, 21-23). É a meticolosa construção do poema, na hábil combinação dos versos de metros diferentes, que sobremaneira nos toca, a par de uma emotividade intensa, e todavia contida por um nunca arredado anseio de perfeição formal. Joaquim Namorado, no texto de homenagem que precedia os poemas (id., 11-15), falou, a propósito da sua «perfeição pouco comum», de *classicismo*, sem, no entanto, esquecer a influência que o poeta recebera das «conquistas formais e temáticas» do Modernismo. Tais conquistas, soube interiorizá-las superiormente como mostram quer este diálogo com Pessoa, adequado à temática amorosa da sua lírica que raramente se exime à sombra de *Thanatos*, quer outros poemas em que prevalece um imaginário expressionista

de «cenar abismais», muito ao gosto do Segundo Modernismo em cujo contacto se formou.

Aflora episodicamente no poema com que João José Cochofel colaborou no «Novo Cancioneiro», em 1941, *Sol de Agosto*, o mundo do «metal», do «aço», das «engrenagens» celebrado por Álvaro de Campos na «Ode triunfal» (cf. o texto xvii: «Salta a língua de aço no dentado./ Canto!./ Sinto o metal/ mundo que levanto/ nas mãos e nos ouvidos;/ nas engrenagens/ o triunfo meu e de todos/ — firmes, certas: músculos e sentidos!»; Cochofel 2010, 26). Mas logo pela breve extensão do texto e pelo uso da rima, recorrente ao longo de todo o poema, se vê que as suas inclinações, num possível diálogo com Pessoa, não vão nesse sentido, no que trilharam alguns dos seus companheiros de ideário estético a que se referiu num conhecido poema do livro de estreia como «os poetas da força e da ousadia», e de que teríamos um dos melhores exemplos precisamente no Joaquim Namorado de *Aviso à Navegação*. O intimismo da sua lírica atenta à «delicadeza dos instantes que passam» (Lourenço 1968, 65) antes estará mais próximo do epicurismo triste de Reis e da «tonalidade visceral de música de câmara» (ibid.) do ortónimo, afinal, tão semelhante à sua, como observou Eduardo Lourenço no ensaio que lhe dedicou em *Sentido e Forma do Neo-Realismo*. O nunca desmentido amor do «concreto», do «real» levá-lo-á, em textos do período em que se dá o seu reencontro com a poesia na década de 60, a exprimir a urgência de viver através dum *tópos*, o *carpe diem*, que, ao mesmo tempo, faz dele um parente da desencantada sageza de Ricardo Reis (cf. o início do poema III de *Quatro Andamentos*: «Vive o dia-a-dia,/ sem sonhos nem ilusões»; Cochofel 1975, 14); e os primeiros versos do poema de fecho de *Uma Rosa no Tempo*: «Colhe o tempo, colhe-o,/ rosa que não murchou» (id., 95). A música de Pessoa chega com toda a

nitidez ao ouvido fino de melómano que é o de Cochofel, numa colectânea central no seu itinerário poético, *Os Dias Íntimos*, de 1950, muito especialmente num improviso aí incluído («improviso sobre um improviso de Bela Bartok»), em que não é difícil distinguir algumas das notas mais salientes do canto da ceifeira: «Na manhã segredada/ uma voz a cantar,/ flutuando, anónima/ na planície aberta.// Magoa e conforta,/ cismando no ar./ Canta sem palavras,/ desamparada e certa» (Cochofel 1966, 62).

A audição da «Ode marítima» recitada por Manuela Porto, em Abril de 1938 — fez questão de sublinhar Mário Dionísio no «Antiprefácio» de *Poesia Incompleta* —, verificou-se apenas quando o livro que ele publicou no «Novo Cancioneiro», *Poemas*, 1941, estava praticamente concluído (cf. Dionísio 1982a, 22). O poeta não deixava, no entanto, de reconhecer, no mesmo lugar, que o Casais Monteiro de *Sempre e Sem Fim* «algum eco» deixara no textos desse livro (cf. id., 21-22), o que significava, pelo menos, uma presença *indirecta* de Pessoa, conhecida como é a influência que de Campos recebeu o verso livre do poeta presencialista. Já sem essa mediação, é possível encontrar, num poema de *As Solicitações e as Emboscadas*, de 1945, um eco da «Ode marítima», mais precisamente de um seu passo em que Campos se desprende do Grande Cais metafísico e aceita descer ao cais real, onde paira a «nuvem negra e ocasional e leve/ Do fumo das chaminés das fábricas próximas»: «Ó quarteirões de casas escuras/ por detrás de montes de carvão/ [...] / As vossas nuvens são de fumo/ do fumo negro dos navios de carga/ e de outros fumos negros da cidade» (id., 145-146).

O encontro mais significativo de Mário Dionísio com Pessoa viria, todavia, a dar-se muito mais tarde, na última colectânea poética que trouxe a público em 1982, *Terceira Idade*. A abrir o volume, aparecia um poema precedido de uma enigmá-

tica dedicatória, mais exactamente «quase uma dedicatória», cujo destinatário o leitor conhecedor do percurso literário de Mário Dionísio não teria, no entanto, dificuldade em identificar. O texto era, com efeito, uma inequívoca retratação do artigo vindo a lume nas páginas do jornal *Ler* com que, cerca de trinta anos antes, o crítico Mário Dionísio procurara vincular Pessoa «à ideologia de uma classe, que [exprimia] e a quem se [dirigia]». O espírito contrito com que o poeta se dirige a Pessoa, jamais nomeado, mas referido através de eloquentes perifrases («lúcido fantasma a que fugi»; «inventor de teias»; «Gozador do próprio esquartejamento»; «sublime corrupto corruptor»; «indígena do caos e da medida»), faz do texto um verdadeiro *mea culpa*. O enunciador reconhece os seus erros, exprime arrependimento pelas posições tomadas no passado, dá, enfim, a «mão à palmatória». E o que vem, agora, fazer é prestar àquele que invoca uma *rendida* homenagem, ao mesmo tempo que acaba por se identificar por inteiro com a condição que é a de Pessoa de poeta do *estilhaçamento* e da *dispersão* da modernidade: «Ó lúcido fantasma a que fugi/ toda uma vida/ por não querer aceitar vinda de ti/ a voz que dos destroços fabricaste// Ó inventor de teias Gozador/ do próprio esquartejamento/ Ó sublime corrupto corruptor/ indígena do caos e da medida// este invocar-te agora tão rendidamente/ é ler-me em lutas que levou o vento/ ou dar enfim a mão à palmatória?// Meu inimigo oculto na memória/ que contra mim em mim mesmo protegi/ Meu secreto prodígio que fechaste/ os caminhos todos só porque os abrias/ que fascínio é este e que tormento?// Por estranhas línguas procurei as vias/ de evitar-te Desmontei teus truques Reduzi as/ tuas seduções a ínvias construções de humor doente/ E vê onde vim dar humilimo e converso// Nem tua sombra sou Mas como tu deixei/ por mil espelhos partidos a alma

repartida/ e no rasto do que em ti mais recusei/ incógnito aqui fico eterno residente do disperso» (Dionísio 1982b, 11-12).

Em outros lugares de *Terceira Idade* se torna patente o inescapável «fascínio» do poeta por Fernando Pessoa, afinal, com Camões, uma das sombras tutelares de um livro escrito em larga medida num tempo, que é o das imediações do centenário do épico, e em que foram vários os poetas e ensaístas portugueses que os puseram, aos dois, em conjunção, sob a pressão do que era, na época, sentido como mais uma manifestação daquela *crise* de que, atavicamente, parece nunca nos libertamos. É, por exemplo, o caso do poema LX do livro, em que o pessimismo do poeta diante da situação nacional, num período de refluxo do entusiasmo que a mudança introduzida pelo 25 de Abril inicialmente significara, se polariza na metáfora do «nevoeiro» que desce sobre o país, e que traz consigo a memória quer da «austeridade, apagada e vil tristeza» camoniana, quer a do «Portugal a entristecer» do poema final da *Mensagem*: «Mal se vêem os prédios/ em frente O nevoeiro desce/ denso e nas pessoas cresce/ o que remédio// ou outras expressões que tais/ de doente abandono/ dando o seu a seu dono/ Quem nasceu para isto não dá mais// Há os que pregam no deserto/ contra tamanha mesquinhez que negam/ cada vez mais longe do que pregam/ mas julgando-se perto// Ou dizendo-o apenas/ para evitar em vão que alastre/ a extensão do desastre/ ocultando-lhe as penas// Está na raiz o mal/ De dentro é que esta névoa vai crescendo/ Somos o fim dum tempo apodrecendo/ e Portugal» (id., 79).

A sedução pelo ortónimo manifesta-se de novo, escassas páginas antes, no poema LVII, através de uma insólita associação. O poeta descreve a actuação de uma cantora *pop* que terá visto na televisão ou no cinema. A *ekphrasis* em que o poema se concretiza dá-nos a ver uma cena de grande erotismo, com

chamadas de atenção para zonas específicas do corpo da artista, as ancas, as coxas, o umbigo, a garganta. É como se o olhar do poeta *descriptor* estivesse por detrás de uma câmara que se vai detendo voluptuosamente nas partes do corpo da mulher que melhor põem em evidência a sensualidade da sua prestação: «Ela canta agarrada como que sensualmente ao microfone/ uma espécie de manifesto/ ‘Deve haver aí milhões de pessoas’// Canta e espalha um sol negro de dentes muito brancos/ mexendo as ancas e o cone/ que as coxas vão abrindo e fechando em solavancos/ de protesto// Do umbigo à garganta a câmara desliza lentamente/ colada à voz ora estridente/ ora velada electrizando a bateria e o piano até ao espasmo dum amor/ espiritual em prece/ de requiebro e furor// Cantas e esplêndida adormeces/ aquilo mesmo que apregoas» (id., 76). O que o texto de Mário Dionísio tem de especialmente estranho é o paralelismo que sintacticamente estabelece, não decerto por acaso, em face da insistência, com frases de um poema de Pessoa-ele-mesmo, a famosa «Ceifeira» (M.D.: «Ela canta...»; «Canta e espalha...»; F.P.: «Ela canta...»; «Canta, e ceifa...»), em que a figura feminina é, como se sabe, o que há de menos erótico.

Num outro poema, o LXXIX, aquele que é o mais conhecido verso de «Ceifeira», por condensar um dos princípios fundamentais da poética pessoana («o que em mim sente ‘stá pensando»), fornece o modelo frásico ao verso que o inicia («O que em mim dorme»), porventura motivado pelo tom filosofante que irmana os dois textos: «O que em mim dorme/ é tanto e é tão pouco// Quem quer o faz mas alguém tem de o fazer// Basta a mão experiente e decidida/ que estenda os fios no liso/ e vá humildemente enchendo o oco/ de nós mesmos sem parar de tecer// Tarefa ínfima e enorme/ exige a vida// Mas que é a vida perante isso?» (id., 99).

A esse mesmo verso da «Ceifeira», em que Pessoa condensa a dialéctica do pensar e do sentir de tão forte presença no seu universo poético, alude o segundo hemistíquio de um verso de um poema («Deslocam-se ilhas entre o que penso e o que sinto»), o LXXII (id., 92), que é uma glosa em clave pessimista do apocalipse de um «mundo morrendo» sugerido pela epígrafe de Norbert Wiener, o fundador da cibernética. A necessidade de não sucumbir inteiramente ao desespero perante a ameaça do *ruir* de um mundo que «dá de si» leva o poeta a invocar, quase no fecho do mesmo texto («Mas entretanto valha a pena o que a não vale»), os versos de «Mar Português», da *Mensagem*, que se tornaram uma espécie de *tópos* no nosso imaginário.

Como referimos na parte inicial deste ensaio, também Vergílio Ferreira viria a arrepender-se do que escrevera sobre Pessoa nos começos dos anos 50. O artigo que publicou nos n.ºs 99-101, de Novembro de 1951 a Janeiro de 1952, da revista *Vértice*, «Carta a Álvaro Sampaio, sobre Fernando Pessoa», em que se referia à necessidade de proceder à «descascagem» de Pessoa, era mesmo citado aprovadamente por Mário Dionísio no texto que deu a lume no jornal *Ler*, em Novembro de 1952. A sua *viragem* (cf. Padrão 1981a, 48), que já era sensível na carta dirigida a Mário Sacramento vinda a público na *Vértice*, em Março de 1959, a propósito do *Pessoa* de Sacramento, pouco antes saído dos prelos, ir-se-ia acentuando ao longo dos anos, acompanhando, aliás, o corte radical que faria com a ideologia neo-realista. Assim é que, nas páginas do segundo volume de *Conta-Corrente*, de 1981, evoca com desgosto o episódio do artigo-carta endereçado a Luís Albuquerque, que usava na *Vértice* o pseudónimo de Álvaro Sampaio: «Um dia, aí por 49 ou 50, passei as férias na Costa Nova, onde estava o Luís Albuquerque. E certa tarde fomos a casa do Mário Sacramento [...]. Era

minha intenção fazê-lo voltar às letras de que se aposentara. Irritados com a manipulação exclusivista de Pessoa, lembrámo-nos então de desencadear uma ofensiva. [...] Combinámos que [Albuquerque] abriria fogo a que eu responderia e depois o Sacramento e depois quem viesse. Albuquerque disparou, eu ripostei com uma carta a 'Álvaro Sampaio', publicada em 51, creio. Orientado por um sentido polémico e por uma óptica ainda um tanto neo-realeira, produzi coisa agressiva em que desvalorizava o poeta sem o contrapeso da valorização — que já lhe dava e hoje dou com reforço» (*apud* Padrão 1981a, 40). E em carta enviada em Fevereiro de 1978 ao Centro de Estudos Pessoaanos, no Porto, era ainda mais explícito na expressão do seu distanciamento em relação ao texto dos princípios dos anos 50: «É ele um autor com quem tive um 'contencioso' mas — sei-o hoje — no género de 'quem desdenha quer comprar'... Talvez porque a sua sedução me fosse uma ameaça. Livre hoje de 'complexos', queria bem dialogar com ele numa conversa ainda mais íntima do que a que tive com Raul Brandão. Terei vida para isso?» (*apud* Padrão 1981a, 50).

Maria da Glória Padrão, na segunda parte do notável artigo que publicou em *Persona* transcreve um poema, «Praia. Chuva» («A chuva caindo lá fora/ É o meu conforto cá dentro./ A dor de fora/ É pensamento./ Férvido rumor na calçada/ É dentro calma represa:/ — Surda palavra/ Não há defesa»; *apud* Padrão 1981b, 28), que Vergílio Ferreira deu a lume na *Vértice* em fins da década de 40, e que mostra que já então valorizava o Fernando Pessoa poeta, bem conhecido, ao tempo, de resto, através dos volumes editados pela Ática. Glória Padrão fala de um poema «interseccionista e racionalizado», e não custa dar-lhe razão. Vê-se que Vergílio conhecia os «poemas interseccionistas» de «Chuva oblíqua» e que leu, com especial atenção, o segundo

desses poemas («Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia./ E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...// Alegria-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso./ E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro»), e que, por outro lado, soube captar alguns dos termos-chave do universo conceptual de Pessoa, como, por exemplo, os emblemáticos «dor» e «pensamento».

Outros exemplos da sua mais que esporádica actividade poética podem encontrar-se nos textos que foi publicando ao longo dos volumes de *Conta-Corrente* e de que fez uma selecção para um pequeno livro vindo a lume em 1986, *Uma Esplanada sobre o Mar*, onde incluiu igualmente contos inéditos. O jeito solto e coloquial da linguagem de um ou outro poema alguma coisa deve ao dois últimos poemas do ortónimo, de que também não anda longe pela subtilidade do raciocínio e pelo gosto de uma complexidade ideativa muito assente na contradição: «O que procuro tanto onde é que está?/ Tenho-o perfeito aqui dentro de mim./ Mas quando, exacto, o venho a encontrar, já/ não é assim./ E todavia é mesmo assim que ele é,/ milimetricamente eu o medi./ Mas do desejo, a vida não me vê/ o que lá vi./ Porque o que eu quero é ter isso que quero,/ mais o querê-lo já depois de o ter./ O desejo deseja, do que espero,/ só o que há-de ser./ Que falta agora em tudo o que já tenho,/ se tenho agora tudo o que faltava?/ Mas Deus que fosse o tudo, era o desenho/ do mesmo nada./ Chegar assim a Deus nada mo quer,/ porque do querer há sempre um sobejo./ Não quero ser o que desejo ser,/ se o ser não é ser Deus no meu desejo...» (Ferreira 1986, 39). Mas o encontro mais completo com Pessoa dá-se explicitamente num texto que lhe é dedicado, e que às três quadras de rima cruzada que o constitui, à semelhança do poema do ortónimo, «Natal... Na província neva», apenas acrescenta um verso, que contribui

para acentuar o vezo filosofante e a céptica melancolia do texto, reminiscentes também da leitura do outro poema de Natal de Pessoa, o que começa «Nasce um Deus. Outros morrem. A Verdade». Transcreva-se, então, o poema de Vergílio Ferreira: «Da noite nua e nevada/ que a distância me dilui/ vem-me a legenda de/ que em tudo o que foi influi./ Porque o Natal verdadeiro/ que em saudade me revele,/ só é Natal por inteiro/ no que está para além dele./ Assim o encantamento/ do que existe e não se vê/ é em nós o chamamento/ do máximo que nunca é./ Esquece-o e apenas sê» (id., 42).

Para o Manuel da Fonseca de *Rosa dos Ventos*, o livro que publicou antes de colaborar, com *Planície*, na colecção «Novo Cancioneiro», o decisivo impulso pessoano veio-lhe do Campos da «Ode marítima», sempre ela. Como não distinguir por detrás da «ânsia de largada», do «desejo» de uma «Vida» liberta do «marasmo», a que dá expressão, respectivamente, na última das «Sete canções da vida» (1969, 16-17) e em «Canção da beira-mar» (id., 25-27) o desejo de partir, de aventura sem limites que anima o canto impetuoso do mestre sensacionista? Basta pôr em confronto passagens daqueles dois poemas com alguns dos versos mais conhecidos da ode de Campos para nos darmos conta do estímulo determinante que ela representou para Manuel da Fonseca («Entontecido/ como asa que se abre para o azul/ abarco a Vida/ e parto/ para os longes mais longes das distâncias mais longas/ sei lá de que destinos ignorados!/ Como pirata à hora da abordagem/ grito estremeço/ liberto!/ Grito e estremeço/ perdido o sentido das pátrias/ e a cor das raças./ livre para todos os caminhos dos homens!»; «Ó mar Atlântico/ à beira donde sofremos,/ quando virá a maré-cheia da partida?/ Ó mar de vendavais,/ quando, quando?// Que triste a nossa vida,/ tudo temos:/ barcos, remos e tripulação,/ só nos

falta partir... [...] Ah, seja como for, seja para onde for, partir!/
Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar,/ Ir para
Longe, para Fora, para a Distância Abstracta,/ Indefinidamente,
pelas noites misteriosas e fundas,/ Levado, como a poesia, p'los
ventos, p'los vendavais!/
Ir, ir, ir de vez!»).

Também «Adiamento» do Campos niilista, mais tardio, terá
chegado ao conhecimento do autor de *Rosa dos Ventos*, como se
pode ver pela leitura de «Domingo». O propósito do poeta, a sua
«tenção», será dar cumprimento aos seus planos de transforma-
ção de uma sociedade cujos males retrata através de várias
histórias exemplares, em contraponto à desencantada ironia do
decadente heterónimo, enredado na inércia paralisante da sua
eterna procrastinação. O leitor não deixará, porém, de, even-
tualmente, se perguntar se não estaremos apenas, mais uma
vez, diante de *propósitos*, por mais generosos e determinados
que se apresentem: «Quando chega domingo,/ faço tenção de
todas as coisas mais belas/ que um homem pode fazer na vida.
[...] Domingo que vem,/ eu vou fazer as coisas mais belas/ que
um homem pode fazer na vida!» (id., 79-85).

Não há sinais claros de Pessoa no livro com que Fernando
Namora inaugurou, em 1941, a colecção «Novo Cancioneiro», nem
nas duas recolhas poéticas que antes publicara, *Relevos*, em 1938,
e *Mar de Sargaços*, em 1940. Vamos encontrar, todavia, a citação
de parte de um dos versos mais glosados da «Ode marítima» no
poema de abertura de uma colectânea com que Namora regressa à
poesia nos fins dos anos 60, *Marketing* (969, 9-16), quando o seu
nome já está mais que firmado no panorama literário português
como um dos ficcionistas de maior relevo. O poema, epónimo do
título do livro, é uma longa e irónica denúncia da sociedade de
consumo que, então, se consolida entre nós, e o verso citado surge
associado ao rio em que não se repara e que poderia oferecer, com

toda a carga simbólica que é a sua, um contraponto liber-
tador face ao massacre de um *marketing* a que nada nem
ninguém consegue escapar («esqueci-me de mim tão
entretido estava a admirar a Lisnave/ esqueci-me do rio
e dos barcos/ e da saudade de pedra do Fernando Pessoa/
e esqueci-me de sonhar que era marinheiro»).

Pessoa parece não ter tocado especialmente Car-
los de Oliveira, na sua fase de formação. Outros foram,
então, os mestres do poeta de *Turismo*, nomeadamente Afonso Duarte, de tão forte pre-
sença, como é sabido, junto do núcleo neo-realista de Coimbra.
Mas que ele frequentava Pessoa e o tinha entre as suas referên-
cias mais constantes provam-no diversos textos de diferen-
tes períodos incluídos em *O Aprendiz de Feiticeiro*. A menção aí
mais significativa será, sem dúvida, a que faz, em «O inquilino»
(1971, 47-54), a uma peça de teatro que nunca passou de pro-
jecto, sobre «Mrs. Davies: [...] uma sul-africana relativamente
misteriosa [...], que desembarca em Lisboa [...] na véspera da
morte de Fernando Pessoa», e que o poeta conhecera na escola
em Durban, «ele com nove ou dez anos, ela com cinco ou seis»,
e que nunca mais esquecera. O projecto, a ter tido concretização,
teria sido uma das primeiras ficções que se escreveram em redor
de Pessoa. Não deixa, por outro lado, de surpreender que, com



CARLOS DE OLIVEIRA. O APRENDIZ DE FEITICEIRO. LISBOA: DOM QUIXOTE, 1971

tanta glosa pessoana feita nas últimas décadas, nunca ninguém se tenha lembrado, ao que julgo saber, de pegar na ideia de Carlos de Oliveira e dar-lhe o necessário desenvolvimento.

Em «A viagem» o texto inaugural de *O Aprendiz de Feiticeiro* (7-13), por sua vez, surge uma citação de parte de um verso do segundo dos «dois excertos de odes (fins de duas odes, naturalmente)» que vieram a público na *Revista de Portugal*, em Julho de 1938. O fragmento citado («ó companheira que eu não tenho nem quero ter») é um dos exemplos que o narrador apresenta daqueles textos que laboram obsessivamente dentro de nós e que sobem, irreprimivelmente, de vez em quando, à superfície, e vem na sequência do citadíssimo primeiro verso do poema que o imperador Adriano teria composto já perto do fim, *Animula, vagula, blandula*, e que muito contribui para a atmosfera inquietante, de «desespero manso», que define toda a narrativa. A subida do fragmento de Campos à consciência, não a entende o narrador na circunstância, com a sua companheira junto de si, ele *que a tem e a quer ter* (id., 10-11). Ele acaba, porém, quiçá com a ajuda do metafísico Campos, por aceder a um outro patamar do entendimento, o de que, em última análise, «nenhuma companheira é possível e as solidões somadas pesam mais que uma só» (id., 11).

Um verso do poema XLVI de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, serve-lhe, a ele que não raro terá sido acusado de «formalismo» por alguns dos seus companheiros de ideário estético-literário, para afirmar a indissolubilidade da «forma» e do «fundo» na obra literária, numa passagem de «Almanaque literário»: «O interesse pelo tratamento da 'forma' na obra literária ganha com frequência outra animosidade, a dos partidários do 'fundo', que põem o problema no quadro esquemático duma luta mortal entre expressão e conteúdo. Considerar

o romance, o poema, como bichos de duas cabeças é desfigurá-los. Entendo mal a incompatibilidade entre uma ideia ou uma imagem e a busca das palavras que as tornam cintilantes. 'Procuro encostar as palavras à ideia', dizia Alberto Caeiro» (id., 90). O que ele, aqui, afinal, se propõe, é, como sublinha, fazer «o elogio do estilo», definir no plano dos princípios, da poética, aquilo que, com a superioridade que se conhece, pôs em execução na sua prática literária: «O amor das palavras vivas, incisivas, o aprofundamento dos meios de expressão, é o dever mais elementar do romancista, do poeta» (id., 91).

O percurso que realiza pela poesia portuguesa dos séculos XIX e XX, em busca de exemplos do tratamento do tema da floresta (cf. «Na floresta», id., 181-205), permite-lhe, por seu turno, deixar à mostra a sua finura de leitor nas análises mais ou menos extensas a que procede dos trechos apresentados. A um pouco conhecido poema do ortónimo («Nuvens sobre a floresta.../ Sombra com sombra a mais.../ Minha tristeza é esta —/ A das coisas reais.../ A outra, a que pertence/ Aos sonhos que perdi/ Nesta hora não me vence;/ Se a há, não a há aqui.../ Mas esta, a do arvoredo/ Que o céu sem luz invade,/ Faz-me receio e medo.../ Quem foi minha saudade?») dedica ele uma das análises mais desenvolvidas, ao mesmo tempo que não deixa de o pôr em confronto com poemas de Mário de Sá-Carneiro e Torga. Vê-se que é com gosto que se mete pelos «atalhos» da floresta e, neles, eventualmente, se *perde*. E também que não teme aceitar os desafios que o texto de Pessoa, «complicado pensador de sentimentos», lhe coloca, procurando destacar os «estratos» que o compõem e *desdobrar*-lhe o enredado «fio» dos sentidos (cf. id., 195-201).

Finalmente, um pequeno texto (id., 215-218), em que propõe uma originalíssima leitura da poesia de José Gomes Ferreira, dá a Carlos de Oliveira a oportunidade de reflectir sobre o

fingimento em Pessoa e a questão da heteronímia, e o que distingue o que já se chamou o «teatro do ser» de Fernando Pessoa e a assunção, no autor de *Poesia Militante*, dos três papéis convocados para o título do texto, autor, encenador, actor, por um «único nome» e «num único estilo» (id., 216). Não é difícil dar a nossa adesão à aliciante tese que o título condensa. E já em tempos nós próprios tivemos ocasião de a manifestar, em termos que, aqui, nos permitimos reproduzir: «temos [...] a impressão, ao ler *Poesia Militante*, de que a *persona* que nos fala, e nos faz partilhar da sua indignação, das injustiças do mundo, se encontra num palco, gritando e gesticulando, apaixonadamente entregue à representação de uma peça em que é, simultaneamente, o herói, ou o 'anti-herói', como o próprio José Gomes Ferreira preferiria, o autor e o encenador» (Martinho 1996, 187-188). A distinção entre o fingimento e o desdobramento pessoano e a convicta *falsificação* (1971, 216) levada a cabo por Gomes Ferreira consistiria, pois, em que, no essencial, um é o *metteur en scène*, uma «presença invisível, tutelar» nos bastidores, e o outro se dá a conhecer num verdadeiro *one man show*, preferindo, afinal, que «tudo lhe recaia nos ombros» (id., 216-217).

É com os neo-realistas que José Gomes Ferreira, pela idade mais perto da geração que associamos ao Segundo Modernismo, vem a identificar-se mais tarde, nos princípios dos anos 40, depois de ter tido a revelação da sua voz mais genuína em 1931, com o poema «Viver sempre também cansa». Só por acaso ele não colaborou no «Novo Cancioneiro», tendo vindo, no entanto, a inaugurar, com *Poesia I*, em 1948, uma nova colecção, «Sob o Signo do Galo», patrocinada por membros do grupo neo-realista de Coimbra. Como o próprio Gomes Ferreira salientou nas suas imprescindíveis memórias, os modelos que elegeram, ele e

outros membros de um grupo de que fez parte nos começos dos anos 20, não foram Fernando Pessoa ou Sá-Carneiro, pela simples razão de que deles tinham um conhecimento muito limitado (cf. Ferreira 1965, 98). Entre as suas referências maiores, encontrava-se, sim, um outro autor, que viria a ter um poderoso influxo na nossa prosa de ficção novecentista, Raul Brandão (id., 98). Alguma coisa, porém, ele conhecia de Fernando Pessoa, designadamente os «Passos da cruz» (cf. *ibid.*, nota), vindos a público no número único de *Centauro* em 1916, além de que, enquanto director da revista *Ressurreição*, dera à estampa, em Fevereiro de 1920, o soneto «Abdicação», de Fernando Pessoa, a quem, aliás, solicitara colaboração (cf. id., 54). Sabemos também que *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, foi, a certa altura, seu «livro diário de cabeceira» (id., 188), e a leitura dos versos livres do mestre de Campos e Caeiro alguma marca terá deixado no estilo anafórico e enumerativo dos poemas dos seus primeiros conjuntos. Há, por outro lado, um poema de um dos conjuntos de *Poesia I*, «A morte de D. Quixote», cuja composição, sabemo-lo pela epígrafe, coincidiu com a notícia que recebeu da morte de Fernando Pessoa, em 1935 (1977, 49). A epígrafe alude a uma circunstância já registada nas memórias (1965, 40), a de ter ouvido música perto dele em concertos no Politeama, mas o poema nem se refere propriamente ao impacto que nele terá tido a notícia do desaparecimento de Pessoa, nem mostra sinais de qualquer influência estilística ou temática do poeta do *Orpheu*: «Ah! se acontecesse enfim qualquer coisa!// Se de repente saísse da terra um braço/ e atirasse uma rosa/ para o espaço.// Mas não.// Lá está o sol do costume// com a exactidão/ de uma bola de lume/ desenhada a compasso...» O mais próximo que Gomes Ferreira terá estado de Pessoa é nos versos mais abertamente livres do seu livro de 1948, cuja linguagem

Sena considerou «paralela à de Álvaro de Campos», numa apreciação a que o próprio poeta deu a sua concordância em *A Memória das Palavras* (id., 188-189).

O poeta com que encerramos este texto, Armindo Rodrigues, resume, de alguma forma, o que, como fomos assinalando, foi a ambivalência dos poetas neo-realistas na sua relação com Pessoa. Pertencendo cronologicamente, como José Gomes Ferreira, à geração que protagonizou entre nós o segundo momento do Modernismo, é, também como o autor de *Eléctrico*, do Neo-Realismo que se aproxima, fazendo-o, contudo, mais por uma permanente exploração de múltiplos veios da nossa tradição literária, do que por quaisquer simpatias por vanguardismos modernistas (cf. Ferreira 1965, 98). A sua estreia em livro dá-se em 1943, com *Voz Arremessada ao Caminho*, quando já está perto de perfazer 40 anos e ainda não foi encerrada a colecção «Novo Cancioneiro», para a qual, aliás, tal como Gomes Ferreira, também terá sido convidado (Rodrigues 1997, 176). Pessoa aparece citado numa das quintilhas da primeira das *Dez Odes ao Tejo*, de 1951, em que igualmente figuram alguns dos poetas que antes «cantaram o Tejo»: Camões, Bocage, Cesário e Gomes Leal. Transcrevem-se, aqui, os cinco versos referentes a Pessoa, conforme se podem ler na versão refundida e ampliada do livro, sob o título de *Odes ao Tejo*, incluído no VI volume da *Obra Poética*, de 1972: «Mais perto, tanto que é estar morto o errado,/ e a voz dele ainda lá ecoa,/ no café mais antigo de Lisboa,/ aqui, quase na água fundeado,/ se refugiava, pálido, o Pessoa» (13-16). O poema situa, como se vê, Pessoa num café das imediações do rio, o Martinho da Arcada, que ainda hoje o exhibe como seu emblemático patrono. O retrato que nos é dado de Pessoa, *retraído*, se não mesmo *assustado*, no refúgio que, para ele, o café significa, não será propriamente o mais consentâneo com o que

seria, em princípio, uma homenagem aos poetas que, antes do autor, cantaram o rio de Lisboa.

A memória da voz de Pessoa poderá ecoar no Martinho da Arcada; não ecoa, é, seguramente, nos versos de Armindo Rodrigues, mais sensíveis às cadências de Cesário, como pode ver-se pelos decassílabos da ode inaugural. Pessoa é, de resto, claramente, para o poeta das *Odes ao Tejo*, como se nota em diversos lugares das memórias, o não-amado, a quem de longe preferia Mário de Sá-Carneiro, Whitman, e, acima de todos, Cesário (cf. Rodrigues 1997, 319-320). Talvez citando o que Armindo Rodrigues diz acerca de Cesário seja a melhor forma de pormos ponto final ao nosso trabalho, porque, assim, fica sugerido que a literatura é, em última análise, uma cadeia interminável e que há, nela, uma continuidade que faz de Pessoa, por exemplo, discípulo de Cesário, como outros o foram, inapelavelmente, dele depois, com maiores ou menores reservas: «Este sim, a este quero eu sem uma reserva, que apesar da doença que o roía, foi o poeta mais sadio de toda a nossa história literária, apaixonado, mas rigoroso, às mulheres das mais diversas condições sociais as amando, amando a cidade luminosa, soturna, ou melancólica, amando o Tejo, amando o campo do trabalho duro, amando a vida, e sendo, sem acrobacias nem esgares, verdadeiramente renovador e verdadeiramente simples» (id., 320).

Originalmente publicado em *Central de Poesia: A recepção de Fernando Pessoa nos anos 40*. Org. de Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro, 2011: 87-102. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- Cochofel, João José. 1966. *46.º Aniversário*. Lisboa: Portugália Editora.
- Cochofel, João José. 1975. *O Bispo de Pedra*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- Cochofel, João José. 2010. *Sol de Agosto*. Fac-símile da 1.ª ed. Lisboa: althum.com.
- Cunhal, Álvaro. 1939. «Numa Encruzilhada dos Homens». *Seara Nova* 615: 285-286.
- Dionísio, Mário. 1952. «Alberto Caeiro, Poeta de Classe». *Ler: Jornal de Letras, Artes e Ciências* 8 (Novembro): 4.
- Dionísio, Mário. 1982a. *Poesia Incompleta*. 2.ª ed., com a reed. integral de *Poemas*. Mem Martins: Europa-América.
- Dionísio, Mário. 1982b. *Terceira Idade*. Mem Martins: Europa-América.
- Feijó, Álvaro. [1941] 2010. *Os Poemas de Álvaro Feijó*. Fac-símile da 1.ª ed. Lisboa: althum.com.
- Ferreira, José Gomes. 1965. *A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim*. Lisboa: Portugália Editora.
- Ferreira, José Gomes. 1977. *Poeta Militante*. Lisboa: Moraes Editores.
- Ferreira, Vergílio. 1951. «Carta a Álvaro Sampaio sobre Fernando Pessoa». *Vértice* 99-101 (Novembro de 1951) — Janeiro de 1952): 537.
- Ferreira, Vergílio. 1986. *Uma Esplanada sobre o Mar*. Lisboa: Difel.
- Fonseca, Manuel da. 1969. *Poemas Completos*. Lisboa: Portugália Editora.
- Lourenço, Eduardo. 1968. *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Ulisseia.
- Martinho, Fernando J.B. 1983. *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Martinho, Fernando J.B. 1985. «Uma Proposta de Leitura de *Terceira idade*, de Mário Dionísio». *Cadernos de Literatura* 22: 29-39.
- Martinho, Fernando J.B. 1996. «José Gomes Ferreira». In *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. e dir. de Álvaro Manuel Machado, 187-188. Lisboa: Presença.
- Namora, Fernando. 1969. *Marketing*. Lisboa: Europa-América.
- Namorado, Joaquim. [1941] 2010. *Aviso à Navegação*. Fac-símile da 1.ª ed. Lisboa: althum.com.
- Oliveira, Carlos. 1971. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Dom Quixote.
- Padrão, Maria da Glória. 1981a. «Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira: I — O Neo-Realismo contra a *presença* e Casais Monteiro». *Persona* 5: 39-50.
- Padrão, Maria da Glória. 1981b. «Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira: II — O Neutro e a Contemporaneidade». *Persona* 6: 27-32.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.ª ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Rodrigues, Armindo. 1972. *Obra Poética*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- Rodrigues, Armindo. 1997. *Um Poeta Recorda-se*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Santos, Políbio Gomes dos. [1944] 2010. *Voz que Escuta*. Fac-símile da 1.ª ed. Lisboa: althum.com.
- Torres, Alexandre Pinheiro. 1977. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

M. S. LOURENÇO:
MÁSCARAS HETERONÍMICAS
E APROXIMAÇÕES PESSOANAS

O recurso a máscaras heteronímicas está longe de ser um dos sinais mais visíveis da revolução operada por Fernando Pessoa na poesia portuguesa contemporânea. Entre os poucos exemplos que podem apontar-se a tal respeito, encontra-se o heterónimo a que M.S. Lourenço atribuiu *O Doge*, uma das suas obras mais inovadoras: o Arquiduque Alexis-Christian von Rätselhaft und Gribskov.

A presença de Pessoa entre os autores que definem a genealogia literária de M.S. Lourenço não se esgota, porém, nesse recurso a máscaras, *alter egos*, em que o Alto Modernismo, de que ele próprio pode considerar-se um herdeiro, foi tão fértil. Fernando Pessoa, que, em seu entender, deu um «impulso gigantesco» à moderna poesia portuguesa, é precisamente um dos autores a que dedica algumas das mais agudas reflexões críticas que podem ler-se nesse livro singular que é *Os Degraus do Parnaso*, cuja segunda edição, refundida, é de 2002.

O Doge foi publicado em 1962 por uma editora que iniciara poucos anos antes a sua actividade, a Livraria Moraes Editora. Na capa e na lombada figurava o nome do seu (suposto) autor, Arquiduque Alexis-Christian von Rätselhaft und Gribskov, e na página de rosto vinha indicado o nome de M.S. Lourenço como «tradutor» da obra. Como Lourenço lembra numa «Notícia» que acompanha no volume que colige a sua obra literária, *O Caminho dos Pisões*, o texto da segunda edição, revista e

aumentada, do livro, Gaspar Simões, o nome mais em evidência na crítica literária de então, fez o elogio do trabalho de tradução por ele levado a cabo (Lourenço 2009, 551-552). Dificilmente se poderia esperar melhor resultado para a saborosa partida, que contara com a conivência de Pedro Tamen, o responsável pela literatura na Moraes. Estava assim garantido um dos efeitos mais pretendidos por aqueles que apostam em jogos heteronímicos.

A Nuno Bragança, que fazia parte do círculo de amigos íntimos de Lourenço, não escapou a relação que podia estabelecer-se entre os escritos arquiduciais e Pessoa. Numa carta dirigida a Lourenço e sua mulher, em Dezembro de 1962, após a publicação de *O Doge*, sublinhava ele que o amigo, enquanto «escritor», tinha «raízes em Pessoa», ao mesmo tempo que citava passagens de um texto pessoano, lido tudo leva a crer nas *Páginas de Doutrina Estética*, organizadas por Sena, o prefácio a *Motivos de Beleza*, de António Botto, com a intenção de mostrar que elas se adaptavam como uma luva a *O Doge*. Valerá a pena transcrever as passagens citadas, reveladoras do gosto pelo paradoxo e pelo humor desenvolvido que era o de vários membros desse grupo de escritores católicos que viriam a estar na génese de *O Tempo e o Modo*: «Este poeta, como todos os espíritos interessantes, segue a tradição principalmente em afastar-se dela, que antes de começar não existia»/ «Distingue-se esta arte pela simplicidade perversa e pela preocupação estética destituída de preocupações [...]»/ «Certo é que o que [este autor] escreve [...] há que ser lido sempre com a atenção posta em o que não está lá escrito. Pode também ser lido com a atenção posta em o que está lá escrito. De qualquer das formas se é leitor» (Dionísio et al. 2009, doc. 40).

Quando Bragança diz que o escritor M.S. Lourenço «tem raízes em Pessoa» não estaria certamente a deixar de fora o

recurso ao disfarce heteronímico, de que Fernando Pessoa era, entre nós, o exemplo mais óbvio. Até porque, a outros respeitos, e tendo em atenção o que já conhecia de Lourenço em livro, *O Desequilibrista*, de 1960, não haveria muitas razões para trazer Pessoa à colação senão muito indirectamente, pelo comprazimento que era também o dele nas formulações irónicas e paradoxais a que acima nos referimos. Quanto ao resto, Nuno Bragança sabia bem que os caminhos do seu amigo eram outros, e tinham mais a ver com a *écriture automatique* dos surrealistas a que Lourenço se refere numa entrevista a Miguel Tamen (2007, 325-326) e a que também alude, não sem algum distanciamento, diga-se de passagem, na «Notícia» já citada (Lourenço 2009, 551). Além de que, entre os modelos do Alto Modernismo que a sua prática escrita de reatamento da tradição vanguardista em fins dos anos 50 e princípios da década seguinte deixava perceber, se destacavam autores do espaço cultural anglo-saxónico, como Eliot, Pound e Joyce, de diversos modos (por alusão, citação, através de epígrafes) presentes em *O Desequilibrista* e *O Doge*. Não obstante o contributo dado por autores deste mesmo espaço, nomeadamente Eliot e Pound, e também Yeats, à questão da problematização e da pluralidade do *eu*, seja através de *alter egos*, *personae* ou máscaras, estamos em crer que fundamental para M.S. Lourenço, na adopção de um heterónimo, terá sido, até pela proximidade linguística e cultural, o exemplo de Pessoa.

Não foram muitos, como se sugeriu logo no começo deste texto, os poetas que, entre nós, seguiram o conselho de Campos (1981) no «Ultimatum» de terem «várias personalidades», em face do reconhecimento da necessidade de procederem à «abolição do dogma da individualidade artística», e que, em última análise, estará na origem da heteronímia. Ainda antes de Pes-

soa, há, como se sabe, o episódio da criação de um autor fictício por Eça de Queirós, Antero e Batalha Reis, em 1869, e que Eça depois toma exclusivamente à sua conta no que veio a ser *A Correspondência de Fradique Mendes*, em 1900 (cf. Reis 1984, 45-60). O Carlos Fradique Mendes cosmopolita, *dandy*, seguidor de Baudelaire, muito interessou a M.S. Lourenço, que se lhe refere em diversos textos de *Os Degraus do Parnaso*, e que, na «Notícia» que acompanha *O Doge*, chega a repetir uma fórmula do narrador da *Correspondência* («Éramos assim em 1867!», «Éramos assim absurdos em 1960»; 2009, 551). Uma sugestão de Pessoa, que aos companheiros de aventura modernista com frequência recomendava a «duplicação de personalidade», deu azo ao aparecimento, no n.º 2 de *Orpheu*, de um conjunto de poemas subscritos por «um anónimo ou anónima que [dizia] chamar-se Violante de Cysneiros», e que, na realidade (louve-se a insistência de Pessoa!), são do melhor que o autor real, Armando Côrtes-Rodrigues, alguma vez escreveu. Mais ou menos contemporânea da criação do heterónimo de M.S. Lourenço é a de Luís Garcia de Medeiros, no âmbito do Grupo do Café Gelo, em finais dos anos 50, e que foi o resultado, à semelhança do que já acontecera com o Primeiro Fradique, da contribuição de várias mãos, mais concretamente do «especial envolvimento» de Helder Macedo, José Sebag e Herberto Helder (cf. o texto deste último, in *Noites* de Luís Garcia de Medeiros, Lisboa, & etc., 1998, 27-28). Helder Macedo, num capítulo do seu primeiro romance, *Partes de África*, repleto, muito ao jeito pós-moderno, de contaminações autobiográficas, alonga-se, deliciosamente, no relato de várias peripécias da vida pícara daquele seu inventado companheiro de geração, chegando a reproduzir, como o impunha o efeito de veracidade requerido pelas convenções deste tipo de texto, um dos *seus* poemas: «Retira-te da vida

imita o pélagos/ corrói-te de varandas imprecisas/ de paisagens sustidas pelos ombros/ árvores há muito mortas/ rostos postos de faraós lunares mutilados a dormir/ na margem poente dum rio de que és águas» (Macedo 1991, 86).

Os demais casos de heteronímia, mais ou menos imperfeita, que, sem preocupações de exaustividade, importa aqui registrar, são, todos eles, posteriores ao aparecimento do Arquiduque lourenciano no início dos anos 60. De 1971 é *Gramática Histórica*, livro que Liberto Cruz atribui a Álvaro Neto, disfarce heteronímico que associa às composições com que se insere no movimento da Poesia Experimental, pela exploração de uma via essencialmente lúdico-paródica. Mestre na arte de inventar, com recurso permanente à ironia, autores de quem se apresenta, depois destes já mortos, como seu editor literário (cf. os textos atribuídos a Clóvis da Silva e a Slim da Silva, e as respectivas «heterobiografias» em Pina 1992, 36-58 e 97-107), é Manuel António Pina, revelado já num novo contexto periodológico, o do Pós-Modernismo. Tal não obsta a que tenha mantido um intenso trato íntimo com a obra de figuras gradas da tradição modernista, algumas das quais, como Pound, Eliot e Pessoa, eram bem conscientes do carácter plural e polimórfico do eu. Reveladora de uma extraordinária capacidade de se outrar é a poesia que António Quadros, já com uma importante obra de pintor atrás de si, publica, em Moçambique, na primeira metade da década de 70. A essa poesia, a todos os títulos *excessiva* pelos géneros e registos cultivados, aparecem associados três heterónimos, João Pedro Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus e Mutimati Barnabé João. O primeiro distingue-se pelo modo desenvolvido como interiorizou a poesia da tradição modernista, frequentemente submetida ao *pastiche* e à paródia. O segundo vira as suas atenções para Camões no ano em que se comemora

o centenário da publicação de *Os Lusíadas*, envolvendo-se num projecto delirante de realização de um poema «éthycos em outavas», *As Quybyricas*, que uma poderosa e libérrima imaginação verbal salva do fracasso. *Eu, o Povo*, de Mutimati, oferece de bandeja à Frelimo no ano da independência, através da enenação do caderno deixado por um suposto guerrilheiro morto em combate, uma amostra de poesia revolucionária, eficaz pela sua desarmante simplicidade e pela *evidência* do seu ponto de vista, que não andam longe da inocência fabricada pelo mais assumidamente chão dos heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro.

Quando M.S. Lourenço publicou pela primeira vez, em Maio de 1961, no número único da revista de artes e letras *Sibila*, um texto do Arquiduque Alexis-Christian von Rätselhaft und Gribskov, fê-lo anteceder de uma «Notícia bio-bibliográfica» do seu heterónimo, assinada por si na qualidade de tradutor do fragmento do «Diário» que a seguir apresentava (Lourenço 1961, 27). O gesto de Lourenço, relativamente ao Arquiduque, repete o de Pessoa nos momentos em que deu a conhecer a biografia dos seus heterónimos, nomeadamente na famosa carta a Casais Monteiro. O procedimento de Pessoa, destinado a conferir mais autonomia e consistência às figuras do seu «drama em gente», transformou-se, aliás, numa espécie de modelo para os autores que optaram pela criação de autores fictícios, como pudemos observar em, por exemplo, Manuel António Pina. O redactor da «Notícia» não se alarga muito nos dados fornecidos, e parece até comprazer-se em deixar um halo de mistério em volta de alguns deles. Não tem, por outro lado, certezas em relação a alguns desses dados, como é o caso do lugar de nascimento (Dresden, na Prússia Oriental, provavelmente; no entanto, no item 36 do folheto *O Sopro Sopra Onde Quer* indica-se como lugar de nascimento o castelo de Mikulov, na República Checa...) e do lugar

da morte do biografado (que se julga ter sido em Jørgensen, na Dinamarca). Indica-se a sua filiação e sublinha-se a circunstância de ser filho natural da Arquiduquesa. É apontado como «um dos maiores inimigos do Imperador», e referem-se as suas movimentações de cosmopolita pela Europa. Figura enigmática, como, de alguma forma, convém a um ser de ficção, não se tem uma ideia exacta da obra do Arquiduque, a qual, sublinha-se, foi descoberta no século XIX. A essa informação, acrescenta-se que redigia os seus escritos «indiferentemente» em alemão e dinamarquês, circunstância comum na época, conforme faz questão de salientar o tradutor. Finalmente, o autor da «Notícia» anuncia o aparecimento para breve de uma tradução portuguesa do que chama as «Odes» do Arquiduque, após o que oferece aos leitores um «Fragmento do 'Diário'», numa versão que, diz ele, pretendeu ser fiel «apenas ao espírito» (quem sabe se com a intenção de fazer equivaler a liberdade de que usou na tradução a uma verdadeira autoria...). A «Notícia» é subscrita pelas iniciais do suposto tradutor.

Como vemos, era intenção de M.S. Lourenço, em 1961, intitular o livro de *Odes*, movido, porventura, pela circunstância de a essa categoria genológica estarem associados alguns dos textos que o compunham. Por outro lado, em carta de Agosto desse mesmo ano, dirigida a Pedro Tamen, referia-se aos «escritos» que formavam o volume que pretendia publicar, como «poemas» (cf. Dionísio et al., doc. 28). O título do livro acabaria por ser mudado para *O Doge*, por sugestão de Pedro Tamen, como ficamos a saber por carta enviada a este seu amigo em Junho de 1962. Esclareça-se que o texto publicado como «Fragmento do 'Diário'» em *Sibila* aparece incluído na primeira edição de *O Doge*, com pequenas alterações, com o título de «L'Été Dernier à Helsingborg», e na segunda edição, revista e aumentada, com um novo

título, «Sobre Um Tema de Ticiano», tendo sido então, tal como outros textos da *editio princeps*, objecto de profundas modificações.

Não nos faltam indicações de que Lourenço levou muito a sério o seu heterónimo, apesar de este ter circunscrito a sua intervenção propriamente literária à autoria de *O Doge* e das cartas que ocupam grande parte de um texto que figura na primeira edição de *Os Degraus do Parnaso*, «Juno e o Pavão». À semelhança de outros

autores que recorreram a máscaras heteronímicas, como foi o caso de Pessoa, M.S. Lourenço assinou livros da sua biblioteca com as iniciais do Arquiduque (cf. o item 37 de *O Sopro Sopra Onde Quer*, referente a um exemplar de *O Manto*, de Agustina Bessa Luís). Na exposição realizada na Biblioteca Nacional por ocasião do lançamento de *O Caminho dos Pisões*, figurava um brasão do Arquiduque, feito por Richard de Luchi, que aparece igualmente reproduzido naquele volume (Pessoa, lembre-se, pintou um brasão com as armas do trisavô, que Maria José de Lancastre reproduziu na sua *Fotobiografia*...). O lema do brasão, «Spiritus ubi vult spirat» («O sopro sopra onde quer»), é, aliás, glosado, de diversos modos, ao longo da obra de Lourenço, no que também mostra ser membro de uma geração, a do *Tempo e o Modo*, que tinha, na sua impenitente cinefilia, entre os objectos de culto o filme de



M.S. LOURENÇO. OS DEGRAUS DO PARNASO. LISBOA: O INDEPENDENTE, 1991

Bresson *Un condamné à mort s'est échappé*, cujo subtítulo era precisamente «ou *Le vent souffle où il veut*». Na BN, podia, por outro lado, ver-se inclusivamente uma foto do castelo de Mikulov, na actual República Checa, indicado como lugar de nascimento de Alexis von Gribskov, para além do que, como vimos, era apontado na «Notícia bio-bibliográfica» vinda a público na revista *Sibila* em 1961.

O mirífico Arquiduque não foi, de resto, a única experiência de autoria fictícia a que Lourenço recorreu. Conta ele, na «Notícia» que se segue, em *O Caminho dos Pisões*, à segunda edição, revista e aumentada, de *O Doge*, que, ainda muito novo, enviara para uma revista científica um artigo «sobre uma simplificação das leis de Kepler», que acabou por não ser publicado, e que era subscrito por um pseudónimo, Hermann von Dietrichstein (Lourenço 2009, 551). João Dionísio, responsável pela edição de *O Caminho dos Pisões*, informou-me de que pelo menos dois volumes da biblioteca de Lourenço, um dos quais é *A Evolução da Física*, de Albert Einstein e Leopold Infeld, estão assinados pelas iniciais do que parece ter sido mais um autor fictício, T.K. von H., em actividade nos começos dos anos 60 do século passado (cf. Dionísio, 2010). Estranhar-se-á certamente esta insistência em *alter egos* de língua alemã, mas ela poderá encontrar uma das suas mais óbvias explicações nos contactos precoces que Lourenço teve com a língua e a cultura alemãs, nos anos imediatamente a seguir ao fim da Segunda Guerra Mundial, através da pequena comunidade germânica em Sintra, que deu um contributo decisivo à sua formação intelectual num contexto menos rígido sob o ponto de vista da instituição escolar, que era o das lições particulares, em pequenos grupos ou individuais (cf. a entrevista dada a Miguel Tamen 2007, 314-316). Refira-se ainda, relativamente à fidelidade de M.S. Lourenço ao seu

heterónimo Arquiduque Alexis von Gribskov, que, nos últimos anos de vida, o incluía no seu *e-mail*.¹

As narrativas de *O Doge*, integrou-as M.S. Lourenço, como vimos, na «produção automática» (2009, 551) a que associou os escritos da sua primeira fase. Esta opção pela *écriture automatique* terá sido, em larga medida, responsável pela «ininteligibilidade» dos textos a que se refere, não sem o incontento orgulho de vanguardista ciente das suas *audácias*, numa carta a Pedro Tamen, de Outubro de 1962 (cf. o item 46 de *O Sopro Sopra Onde Quer*). As alterações introduzidas nos textos quando da preparação para a sua reedição em 1998, e que foram de monta, implicando não apenas uma mudança de títulos, de nomes de personagens, de lugares de acção, mas também e sobretudo um acentuar da coerência interna das narrativas, tiveram como consequência uma atenuação do efeito aleatório da escrita automática (cf. Martinho 2009, 152), e também, de alguma forma, da própria «ininteligibilidade» dos textos. A verdade é que o autor que procedia à revisão dos textos nos anos 90 já não era o mesmo, e a sua atenção ia agora muito mais no sentido de privilegiar a articulação das partes com o todo na organização textual, como, aliás, reiteradamente se defende nos ensaios de *Os Degraus do Parnaso*. Seja como for, a ligação de *O Doge* a Pessoa passa essencialmente pela atribuição da sua autoria a um heterónimo, como certamente intuiu Nuno Bragança, logo após a saída do livro em 1962 (cf. item 40 de *O Sopro...*). De resto, até chegarmos às reflexões críticas e às análises de textos centradas em Pessoa em *Os Degraus do Parnaso*, de grande importância até pelo contributo que trazem para a definição do lugar do criador dos heterónimos numa moderna tradição lírica em Portugal,

1 Cf. Nuno Jerónimo, 2010, «M.S. Lourenço, Wikipédia e Filosofia Matemática», *Kairos* 1: 120-146 (<http://www.kairos.fc.ul.pt>); e <http://www.fl.ul.pt/pessoais/mslourenco/index.htm>.

não é particularmente significativo o diálogo de Lourenço com a poesia pessoana.

No termo de um conjunto de textos colocados sob a letra do alfabeto grego *gama*, de *Arte Combinatória*, de 1971, correspondente a um período em que Lourenço se encontrava em Inglaterra, depara-se-nos um poema em que pode distinguir-se um eco de Ricardo Reis: «Nada há, pois, nada que se deva pedir?/ Eu deixaria aos deuses dar-nos o que nos convém./ Dar-nos o que é bom em vez do que agrada./ Os deuses amam mais os homens/ Do que os homens se amam./ Cegos, pedimos uma geração fecunda./ Mas os deuses sabem o que nos espera./ Se queres rezar pede um coração sem medo da morte./ Sem prazer na idade, sem ira nem cobiça./ Que prefira os trabalhos de Hércules/ Aos banquetes de Assurbanípal./ O vento sopra e leva a paz» (2009, 186-187).

A sageza e a resignação estóica do locutor na relação com os deuses é a do heterónimo pessoano. A sua sintaxe é que é menos enredada que a de Reis. A tradição de céptico e sentencioso moralista em que se inclui a *persona* da citada secção de *Arte Combinatória*, ademais recorrendo amiúde a referências clássicas, não anda, por outro lado, muito longe daquela a que pertence o actualizador de Horácio a que Pessoa deu vida.

Se Pessoa não está directamente presente em *Nada Brahma*, um livro de 1991 em que, como os termos sânscritos do título logo sugerem («tudo o que existe [*brahma*] é Som [*nada*]»), se procura realizar «o ideal de poesia como uma arte musical» (cf. texto da contracapa da primeira edição de *Os Degraus do Parnaso*, 1991), está-o, pelo menos, indirectamente através da homenagem que no livro se presta a dois nomes marcantes da sua genealogia portuguesa, Cesário e Pessanha, e a um conjunto de figuras de grande relevo na tradição simbolista, como

Wilde, Yeats e Stefan George. Com efeito, sem dificuldade o então neo-simbolista Lourenço (ibid.) poderia ter concedido ao pós-simbolista Pessoa ortónimo a honra de o pôr a subir os degraus do Parnaso, à semelhança do que fez com Cesário Verde e sobretudo com Pessanha, o qual via como continuador do autor do *Livro* e cuja obra considerava como a mais conseguida «tentativa de reclamar para a poesia lírica o estatuto de Música» na língua portuguesa (Lourenço 2002, 36). O Pessoa-ele-mesmo, que defendia que «toda a poesia lírica tem, ou deve ter, uma música própria» (s.d., 74) e que superiormente pôs em prática esse princípio em tantos dos seus poemas de ritmo sortilégio, pertence sem sombra de dúvida àquela estirpe de autores que encaravam a literatura «como uma obra de arte musical» (Tamen 2007, 346). Se muito admirava Pessanha é porque, para ele, como para Sá-Carneiro (1991, 283-284), era o autor de *Clepsydra* «o grande ritmista», e não por acaso tanto um como o outro sublinharam a circunstância de a ele terem chegado sobretudo pelo ouvido. Mário Sá-Carneiro, na resposta a um inquérito de 1914, escreveu: «Ouvindo pela primeira vez os seus versos, fustigou-me sem dúvida uma das impressões maiores, mais intensas a Oiro e gloriosas de Alma da minha ânsia de Artista» (id., 283). Pessoa, por sua vez, na famosa carta em que convida Pessanha a colaborar no n.º 3 do *Orpheu*, refere-se à «religiosa recordação» que guarda da «hora espiritualizada» em que ouviu Pessanha recitar alguns dos seus poemas (1986, 119).

No poema dedicado ao poeta de *Clepsydra* (2009, 396-398), a voz que chega até nós é a do próprio Pessanha ou, pelo menos, a de uma *persona* poética que com ele totalmente se identifica. Seja como for, o texto surge-nos como um repositório de alguns dos temas e motivos fundamentais do universo poético de Camilo Pessanha, e também do seu vocabulário, das explorações

que faz na camada fônica da linguagem, e do jogo sinestésico a que, sem reservas, se entrega. Não faltam no poema os termos raros tão caros aos simbolistas nem a sugestão de uma atmosfera de preciosa e decadente sofisticação. Nem sequer a citação de poemas de Pessoa. Mas o que acima de tudo se pretende transmitir é a música das palavras, das suas combinações nos versos e nas estrofes, um «murmúrio fluvial» que só um ouvido interior está em condições de captar. Quanto ao resto, como se insinua na oitava e última estrofe, o poema, para Pessoa, é da ordem do «enigma» de onde se sobe a outros patamares de entendimento em que o próprio «som do vento» é «literatura».

A importância atribuída ao som, ao ouvido, é fundamental em M.S. Lourenço, no período em que escreve os poemas de *Nada Brahma* e os ensaios de *Os Degraus do Parnaso*, deles indissociáveis. Numa recensão publicada no n.º 100 da *Colóquio/Letras*, chega a afirmar que «ser é ser ouvido», e num ensaio vindo a lume no *Independente* em 1989 e depois incluído em *Os Degraus do Parnaso*, manifesta a sua crença de que a separação da Poesia da Música nunca teria sido total, uma vez que «a Poesia continuou a fazer uso de um *fundus* musical básico e a Música de um correspondente *fundus* poético» (2002, 29). Tal crença não impede, todavia, que Lourenço não ponha em dúvida a possibilidade de realizar em termos absolutos uma *poesia pura*, ou seja aquela que, como a de Verlaine, Mallarmé e Pessoa, pretende elevar-se ao estatuto de Música, visto que para que tal se verifique é fundamental que se dê a «suspensão da função denotativa das palavras» (id., 37), ou seja a suspensão do sentido, e esta não pode ser senão *temporária* (cf. id., 40).

De acordo com uma nota não assinada, mas seguramente da autoria do próprio Lourenço, impressa na contracapa da primeira edição de *Os Degraus do Parnaso*, os textos deste livro,

«embora possam ser lidos separadamente, constituem uma reformulação narrativa de *Nada Brahma*», a colectânea poética que veio a lume no mesmo ano de 1991. Os referidos textos, que foram originariamente publicados no semanário *O Independente* entre Janeiro e Agosto de 1989, começaram a ser escritos em Innsbruck, na Áustria (cf. Tamen 2007, 350), em cuja universidade M.S. Lourenço durante algum tempo ensinou Literatura Portuguesa (id., 321). Segundo a nota acima citada, esses textos intentavam ser uma «reafirmação» do mesmo ideal que norteava os poemas de *Nada Brahma*, ou seja, o da existência de uma unidade entre as «artes literárias» e a «arte da Música». Como se lembra nessa nota, as artes literárias não excluíam a prosa, e o ideal de Lourenço era mesmo a *Kunstprosa*, a prosa de arte, uma prosa a que fosse possível atribuir a mesma «substância musical» que sempre se atribuiu à poesia. A «intenção ostensivamente artística» dos textos em prosa de *Os Degraus do Parnaso* não ocultava, todavia, como o Autor se deu conta ao preparar a segunda edição do livro, a voz do professor de Lógica que ele também era e que zelava, conforme salienta na entrevista a Miguel Tamen, «para que cada texto [fosse] consistente e que as partes se [organizassem] numa estrutura» (id., 326). Essa verificação lhe permitiu concluir «que não só as duas actividades não se inibiam mutuamente como existia uma forma de fertilização cruzada e contínua, de modo que a experiência com a lógica era coadjuvante da composição literária» (id., 326-327). Como quer que seja, a cultura que preside à prosa artística de Lourenço é uma «cultura da clareza» (id., 357), e o ideal que ela persegue é o da «elegância estilística» (id., 358). Relativamente a esse ideal de conferir dimensão literária ao ensaio em prosa, a que chama o seu «ideal oxoniano e pateriano» (id., 332), chega M.S. Lourenço a mencionar, na entrevista a Miguel Tamen, as três condições da beleza a

que o protagonista de *Stephen Hero*, a primeira versão fragmentária de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, alude na famosa passagem sobre a teoria das epifanias: *integritas, consonantia et claritas* (cf. Joyce 1986, 286-289).

Como oportunamente salientámos, Fernando Pessoa ocupa um lugar de destaque entre os autores sobre que M.S. Lourenço se debruça nos ensaios de *Os Degraus do Parnaso*. Para o acompanhamento das mais significativas das reflexões dedicadas a Pessoa no livro, servir-nos-emos da segunda edição, de 2002, indicada como integral, e em que não só foi aumentado o número de textos, como foram também objecto de reformulação os que vinham da edição de 1991, e todos eles se integraram numa nova disposição, feita a partir dos três substantivos inscritos no último verso da quadra de Mallarmé convocada para epígrafe do volume: *Atlas, Herbários e Rituais*.

A perspectiva adoptada por Lourenço é a de um comparatista, permanentemente preocupado em estabelecer nexos entre textos, em definir linhas de continuidade entre autores e literaturas, em sublinhar tradições. Assim, uma das primeiras referências a Pessoa é para o situar no âmbito da tradição da modernidade impulsionada por Baudelaire, e em que também inclui Cesário e Pessanha (Lourenço 2002, 79), dois poetas para os quais Pessoa também reservou um lugar entre as suas referências maiores. Acerca do primeiro, assumido herdeiro de Baudelaire, contrariando um juízo de António José Saraiva, faz Lourenço questão de salientar a herança por ele deixada na poesia portuguesa. E aponta precisamente a influência que teve em Pessoa, verificável quer na qualidade de poeta urbano e de *dandy* de Álvaro de Campos, quer na reformulação a que Alberto Caeiro, poeta pastoral do Modernismo, procedeu da poesia pastoral do Cesário da última fase (cf. id., 107).

No mesmo texto, confere a Cesário a primazia no tratamento do tema da consciência na poesia portuguesa, considerando que o contributo, a esse respeito, trazido por Pessoa corresponderia essencialmente a «uma extensão do trabalho de Cesário». Ficamos, depois, a perceber que o Pessoa de que fala é Caeiro, sendo comum a ambos um entendimento da consciência como a «vivência imediata» dos dados dos sentidos. Quer um quer outro estariam, assim, acima de tudo interessados na «percepção directa do mundo exterior», pondo de parte o conhecimento abstracto, irremediavelmente preso a «uma exuberância redundante da linguagem» (cf. id., 107-108).

Num outro texto, «Crise em verso na manhã de Inverno» (id., 97-103), procede-se a uma análise comparativa de «Cristalizações», de Cesário, e «O dia deu em chuvoso», de Álvaro de Campos. Aqui, no entanto, o que sobretudo interessa a Lourenço é pôr em evidência as diferenças entre os dois poemas, embora não deixe de ver em ambos um bom exemplo de subordinação da Natureza à Arte, do princípio que deixa enunciado de que «a obra de arte não surge da Natureza mas antes de um artificio do espírito» (id., 102). O desequilíbrio no espaço concedido a cada um dos poemas é manifesto, sendo apenas atribuída ao texto de Campos pouco mais de uma página. A detida análise do poema de Cesário aproxima-se, aliás, daqueles exercícios de *close reading* tão do agrado do professor de Literatura e Teoria Literária que era também Lourenço, e de que, aqui, podemos encontrar como exemplos as magníficas leituras dedicadas a «O sentimento dum ocidental» e a «Tabacaria». Percebe-se igualmente a razão da maior atenção dada a «Cristalizações», um dos mais poderosos e complexos textos de Cesário, e, ainda por cima, com uma história (a da actriz que ocupa o centro da cena no final do texto) que não pode deixar de apelar para o

gosto do analista pela dilucidação exegética. «Trap», o poema de Campos, e também um outro, incidentalmente referido por Lourenço, «Bicarbonato de soda», a remorderem nos humores pessimistas do Campos niilista da última fase, pouco têm a opor, no seu informalismo repetitivo e oscilante, à solidez formal das quintilhas de Cesário.

Relativamente a Camilo Pessanha, outra das referências cimeiras de Pessoa em termos de uma moderna tradição lírica portuguesa, Lourenço vai, na parte final do terceiro ensaio de *Os Degraus do Parnaso*, «As vozes de Lulu» (29-34), aplicar o modelo das três classes de poesia definidas por Pound em *ABC of Reading*, para inserir em duas delas textos de Pessanha e Campos (cf. id., 33-34). Como seria previsível, para ilustrar aquela *classe* que acentua a qualidade musical da poesia, a Melopeia, refere o poema «Violoncelo», o que na obra de Pessanha, e, porventura, também no âmbito mais amplo da poesia da modernidade portuguesa melhor representa o ideal de aproximação da poesia à música. Não faltariam a Lourenço, a este respeito, poemas do ortónimo, em que mais nitidamente pode perceber-se um eco da música de Pessanha. Bastaria ter ido ao conjunto de poemas indicados como fazendo parte «de um *Cancioneiro*» que Pessoa publicou no n.º 3 da *Athena* e aí ter colhido dois ou três exemplos, sei lá, «Trila na noite uma flauta», «Ao longe, ao luar», e, naturalmente, «Ela canta, pobre ceifeira». Mas, aparentemente, não lhe interessou seguir por aí. Interessou-lhe, sim, foi deter-se um pouco numa outra classe, a Logopeia, deixando, aliás, de fora a Phanopeia, em que ganha especial relevo a projecção das imagens na imaginação visual. À Logopeia, a classe de poesia que Pound situa especialmente no plano da sintaxe, e que corresponderia, segundo o poeta norte-americano, à «dança do intelecto entre as palavras», associa

Lourenço «Tabacaria». As razões não são difíceis de perceber. O extenso poema de Campos, pondo a ênfase «no todo, divisível em partes constituintes», vai ao encontro de um princípio muito caro a Lourenço — por aí muito em sintonia com a estética do Alto Modernismo não vanguardista — que o famoso aforismo aristotélico «O poema é um animal» insuperavelmente resume. A isto acresce a possibilidade de, em tal forma de logopeia, serem «os processos de arranjo [...] explicitamente musicais, como a forma de Sonata, Fuga ou Variação a partir de um tema» (34) Exemplo maior dessa situação dentro da poesia em língua portuguesa seria, segundo conclui, o poema «Tabacaria», que se apresentaria «demonstravelmente com a forma de primeiro andamento de Sonata».

Se neste texto Pessanha e Campos *divergem* na opção que fazem entre as classes de poesia do modelo de Pound, já num outro ponto, o da importância concedida à sensação na vida interior do sujeito reflectivo, vêm a *convergir*, podendo ambos ser mesmo definidos, a este respeito, como «empiristas radicais». É a essa conclusão que chega Lourenço num outro ensaio, «O Poema do Êxtase» (id., 131-135), com recurso a um dos mais conhecidos poemas de Pessanha, «Imagens que passais pela retina» e a um silogismo sensacionista de Álvaro de Campos incluído em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. O poema de Pessanha, na preocupação que o move de captar a fluidez da sensação visual, permitiria fazer a verificação da inevitável dependência do conhecimento relativamente aos dados imediatos dos sentidos, às sensações. Por sua vez, o silogismo de Campos (cf. os princípios do Sensacionismo, tal como enunciados num texto provavelmente de 1916, incluído em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 168: «1. Todo o objecto é uma sensação nossa./ 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em

objecto./ 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação noutra sensação»), ainda que mal formulado, como faz questão de sublinhar Lourenço, poderia levar-nos a concluir pela integração do Sensacionismo no Empirismo, naquela sua forma radical «que reconduz a existência do objecto à existência do *datum* sensorial a que esse objecto dá lugar» (2002, 132).

Na parte final deste ensaio, detém-se Lourenço no que chama o «poema visionário» de Pessanha, «Branco e vermelho», fixando-se sobretudo na sua «organização estrutural». Por esta preocupação com a organização estrutural dos textos, pelo equilíbrio que neles se deverá estabelecer entre o todo e as partes, enfim, pela concepção do poema como construção (cf. id., 81), o neo-simbolista Lourenço, já irremediavelmente distanciado dos desequilibrismos vanguardistas dos primeiros livros, se aproxima do modernista Pessoa, que, mesmo quando recomendava que se saltasse «por cima de todas as lógicas», que se rasgassem «todas as gramáticas», que se reduzissem «a pó todas as coerências», não deixava de alertar para aquela que era a única regra da arte: «que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma cousa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras» (Pessoa 1982, 48).

É tempo de concluirmos. E encerraremos precisamente com aquele que será o mais importante dos textos de *Os Degraus do Parnaso* em que M.S. Lourenço se debruça sobre Pessoa, «Um exílio sinistro», que é um notável *close reading* de «Tabacaria».

Em resposta a um pedido de colaboração para a *presença* feito em 27 de Junho de 1933 por João Gaspar Simões, que

expressamente lhe solicitava, caso fosse possível, colaboração «com maior extensão do que de costume» (Pessoa 1998, 226), Pessoa, escassos dias depois, enviava-lhe «Tabacaria», de Álvaro de Campos, texto que, embora extenso, não tinha de modo algum as dimensões das duas odes vindas a público no *Orpheu*. Quem não poderia ter ficado mais satisfeito foram os homens da *presença*, que no número referente a Julho desse mesmo ano deram ao poema honras de 1.^a página na revista. O que não pode deixar de nos surpreender ainda hoje é que Pessoa tenha levado cinco anos a decidir-se pela publicação de um dos seus poemas maiores, e como tal reconhecido pela crítica portuguesa e internacional.

A mim sempre me fascinou, e inquietou, este poema em que o Campos metafísico leva a um ponto extremo o seu irrespirável niilismo. A encenação que faz do seu mal-estar e do sentimento de fracasso e de impotência que o submerge, no espaço exíguo de um quarto na cidade dos homens, como ele sujeitos a um destino trágico, não poderia ser mais eficaz em termos poéticos. O poeta que a si mesmo se via como um poeta essencialmente dramático, é-o aqui com uma evidência irrecusável. Aquelas andanças entre a cadeira e a janela, a força dramática de todo o texto nos seus crescendos e variações, a inevitabilidade da convocação dos *outros*, mesmo quando ela é imaginária, desses outros, sem metafísica, em que adivinha a felicidade só por não serem ele, o que experiencia, neste caso, até à agonia, a dor de pensar, a pausa de evasão que, já perto do termo, se consente no cigarro, o enigma irresolúvel do final, tudo isso faz das tábuas do soalho do quarto de Campos as tábuas de um palco, em que representa o seu solilóquio trágico. Não me lembro se alguém alguma vez pensou em levar ao palco a «Tabacaria»... Se não estou enganado, mais que tudo me espanta tal esquecimento.

O ensaio de Lourenço, que sofreu algumas alterações na passagem para a segunda edição de *Os Degraus do Parnaso*, a começar pelo título, que deixou de ser «Pequena Suja com Chocolate», para passar a ser «Um Exílio Sinistro» (2002, 111-116), é, nas suas cinco páginas e meia, um contributo inestimável para um melhor entendimento do poema de Campos. Logo a mudança de título, afastando-se de um aspecto, embora significativo, de carácter incidental, contribui para acentuar uma das dimensões fundamentais do drama que o eu do poema representa no tablado que é para nós o seu quarto: a dimensão trágica. O contributo trazido pelo ensaio à tradição crítica que se foi construindo em volta de «Tabacaria» situa-se, essencialmente, a três níveis. Antes de sumariamente os indicar, importará referir a achega que Lourenço traz a uma dilucidação da tradição genológica em que o texto de Campos se inscreve. Seguiria ele uma tradição com que Pessoa estava bem familiarizado desde os tempos da juventude na África do Sul, a do «género de discurso meditativo que se conhece de Wordsworth» (id., 111). Não deixa, no entanto, de ser sintomático que, mais à frente, a propósito da simplicidade «minimalista do enredo» do poema, Lourenço invoque o nome de Becket, que o leitor inevitavelmente associa a um teatro de pendor trágico, a que nem sequer falta um toque *clownesco* que está também presente em alguns passos de «Tabacaria».

Logo após a integração do texto na tradição do *discurso meditativo* de referência wordsworthiana, Lourenço apresenta o primeiro nível da sua leitura do poema, que teria a ver com o que chama a sua «intenção filosófica». Há um óbvio substrato filosófico no Campos da fase posterior às grandes odes e que, em larga medida, justifica que a ele a crítica habitualmente se refira como o Campos metafísico. No poema é esse fundamento filosófico sensível não apenas na referência expressa a Kant como

também na alusão ao *cogito* cartesiano, conforme Lourenço não deixa de sublinhar.

Para além dessa *intenção filosófica*, o poema conteria igualmente o que Lourenço designa como uma «pretensão musical», que até a referência nele a uma «essência musical» autorizaria. Essa essência musical sublinhada pelo ensaísta não se situa, no entanto, a nível daquela preocupação que é muito a do neo-simbolista M.S. Lourenço para reclamar o «estatuto de Música» para a poesia lírica (2002, 36), manifestamente desadequada para um poema como «Tabacaria», muito longe, em termos de musicalidade do verso, de uma estética simbolista. É um outro plano o que Lourenço visa, e que tem, antes, a ver com as formas musicais, mais precisamente com uma específica forma musical, a sonata. O primeiro andamento da sonata, «com uma introdução, uma *Durchführung* e uma *Reprise*», constituiria o modelo apropriado para a leitura da *essência musical* do poema, a qual seria «basicamente fundamentada na construção e no arranjo do material narrativo» numa forma igualmente ternária. Vem, depois, o terceiro nível a que acima aludimos, e que seria o mais importante, por se destinar a submeter as pistas avançadas a uma superior unidade que só a *análise orgânica* do poema estaria em condições de proporcionar. E aqui o que Lourenço, no essencial, faz é aplicar exemplarmente ao poema enquanto todo cujo «sentido é superior à soma do sentido das partes» (Tamen 2007, 354) o modelo ou a metáfora que divisou de que «uma demonstração é como uma narrativa ternária com situação inicial, desenvolvimento com ponto crítico e conclusão» (id., 327).

Originalmente publicado na revista *Colóquio/Letras*, 2012: 169 (Janeiro): 347-351.

BIBLIOGRAFIA

- Campos, Álvaro de Campos. 1981. «Ultimatum». *Portugal Futurista*. Ed. fac-similada, 30-34. Lisboa: Contexto Editora.
- Dionísio, João, org. e transcrições; Jerónimo, Nuno, org. 2009. *O Sopro Sopra Onde Quer: M.S. Lourenço (1936-2009)*. Folheto referente à exposição com o mesmo título. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Dionísio, João. 2010. «A Edição de *O Caminho dos Pisões*, de M.S. Lourenço». *Românica* 19: 193-207.
- Joyce, James. 1986. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Edited by Chester G. Anderson. New York: The Viking Critical Library, Penguin Books.
- Lourenço, M.S. 1961. «Fragmento de Diário». *Sibila: Artes e Letras* 1 (Maio): 27-29.
- Lourenço, M.S. 1987. Recensão crítica a *Onde se Acumula o Pó?*, de Casimiro de Brito, *Colóquio/Letras* 100 (Novembro): 153-154.
- Lourenço, M.S. 1991. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: *O Independente*.
- Lourenço, M.S. 2002. *Os Degraus do Parnaso*. Ed. integral. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lourenço, M.S. 2009. *O Caminho dos Pisões*. Ed. de João Dionísio. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Macedo, Helder. 1991. *Partes de África*. Lisboa: Presença.
- Pessoa, Fernando. s.d. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1982. «Movimento Sensacionista». *Exílio*. Ed. fac-similada, 46-48. Lisboa: Contexto Editora.
- Pessoa, Fernando. 1986. *Escritos Íntimos: Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introd., org. e notas de António Quadros. Mem Martins: Europa-América.
- Pessoa, Fernando, et al. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Ed. e estudo de Enrique Martines. Lisboa: INCM.
- Pina, Manuel António. 1992. *Algo Parecido com Isto, da Mesma Substância: Poesia Reunida 1974/1992*. Porto: Afrontamento.
- Queiroz, Eça de. s.d. *A Correspondência de Fradique Mendes*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- Reis, Carlos. 1984. «Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico». *Cadernos de Literatura* 18: 45-60.
- Sá-Carneiro, Mário de. 1991. *Obras Poéticas Completas 1903-1916*. Org. de António Quadros. Mem Martins: Europa-América.
- Tamen, Miguel. 2007. «Uma Entrevista a M.S. Lourenço». In *A Teoria do Programa: Uma Homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M.S. Lourenço*. Org. de António M. Feijó e Miguel Tamen, 313-364. Lisboa: Programa em Teoria da Literatura, Universidade de Lisboa.

A LIBERDADE, SEGUNDO CAMPOS (1929-1930)

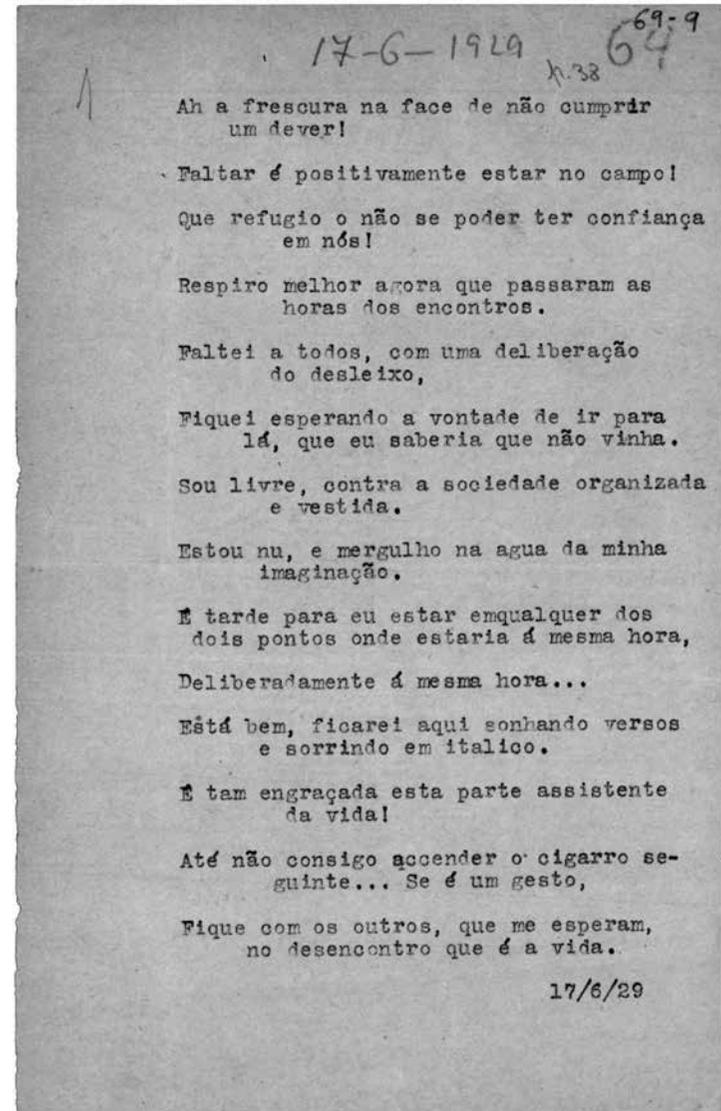
A frase que serve de mote a este painel, «A liberdade é a possibilidade do isolamento», foi, como se sabe, retirada de um fragmento do *Livro do Desassossego*. Encarei-a apenas como um ponto de partida para este texto, exactamente como um mote, um mote que deveria glosar. Cedo, porém, descartei a ideia de me centrar no fragmento em si, de, digamos, proceder a um seu *close reading*. Não é que tal leitura não pudesse vir a ser um exercício interessante. Há, com efeito, no referido trecho matéria mais que suficiente para uma reflexão que coubesse no número de páginas que habitualmente se reservam a uma comunicação. E, além disso, a prosa de Bernardo Soares, a sumptuosa prosa de Soares, está ali, sem sombra de dúvida, no seu melhor. Então, porque não ir por aí, ou, pelo menos, relacionar o fragmento com outros do *Livro* que, com ele, apresentassem alguns pontos de contacto? Como resistir a um outro aliciante do trecho, um que me é particularmente caro, o da sua organização retórica, o daquele surpreendente jogo de variação das pessoas gramaticais, passando de uma segunda pessoa inicial, em que o enunciador se dirige a si mesmo ou a um destinatário que pretende convencer das irrecusáveis vantagens da liberdade, para uma terceira pessoa, em que o narrador enuncia princípios gerais mais em consonância com o espírito de uma reflexão filosófica, e, finalmente, derivando para uma irrupção da primeira pessoa, a trair a presença de um *eu* que nunca, a bem dizer, se ausentou de cena?

A verdade é que me sentia mais atraído por uma aproximação a textos pertencentes a outros lugares da galáxia pessoana, e, a este respeito, a sedução de Campos, que, no meu trabalho crítico, quase sempre abordei na sua relação com a legião de herdeiros de Pessoa na moderna poesia portuguesa, impunha-se de modo insofismável. Não tanto o Campos das grandes odes sensacionistas, mas o que, depois de um silêncio relativamente longo, reaparece, não já com um tónus vital entusiástico, febril, mas abatido, possuído de fundo e angustiado mal-estar. Um poeta que, não obstante o seu abatimento e a sua visão negra da existência, não dá descanso à pena, incessantemente escreve, servindo-se da escrita para se desafrontar de um inabalável sentimento de fracasso. Melhor que ninguém sintetizou essa relação paradoxal, em Campos, entre a desistência do homem e o frenesim da escrita, Robert Bréchon, autor de uma das melhores biografias de Pessoa, quando, a propósito do período em que nasceu a «Tabacaria», a ele se referiu como sendo de anos «em que uma extraordinária felicidade da escrita traduz a extraordinária infelicidade de viver» (1996, 450).

Ora uma das verificações que faço, na minha releitura do Campos posterior a 1923, é que uma das suas fases mais fecundas coincide com o ano de 1930, ano para o qual, na sua introdução à edição da *Poesia* de 2002, Teresa Rita Lopes assinala a presença de 21 poemas datados (cf. Pessoa 2002, 31). Observo também que 1930 não é apenas um ano fausto para Álvaro de Campos em termos de escrita; é-o igualmente em termos de publicação. O engenheiro dá a lume no Catálogo do I Salão dos Independentes, desse ano, um dos seus textos em prosa, «Toda a Arte É Uma Forma de Literatura», e a *presença*, de que era colaborador assíduo desde o ano da fundação da revista em 1927, insere um dos seus poemas mais emblemáticos, «Aniversário», no n.º 27, de

Junho-Julho. Além disso, o *Cancioneiro* do I Salão dos Independentes, a primeira tentativa de antologiar produções de autores pertencentes, dentro de um conceito alargado, à família modernista, republica aquele que se tornou, pelo muito que revela do espírito de eterna indecisão de Campos, um dos seus mais citados poemas, «Adiamento», já dado à estampa no ano anterior nas páginas da revista *Solução Editora*.

Ao deter-me nos poemas datados de 1929 e 1930 ou a esses anos associados na edição de *Poesia*, de 2002, dou-me conta da preocupação com o desejo de liberdade que, nesse período, claramente domina Campos. É esse anseio de total liberdade face à presença opressiva da sociedade, com a imposição dos seus deveres e obrigações, que o leva a proclamar veementemente, num texto de Junho de 1929: «Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida» (Pessoa 2002, 374). E acrescenta, continuando a recorrer aos instrumentos que a sua condição de poeta lhe oferece, a imagem e a metáfora: «Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação» (ibid.). Já antes, nos dois versos iniciais do poema, dera mostras da sua fidelidade à linguagem poética, longe da transitividade do mero discurso teórico: «Ah a frescura na face de não cumprir um dever! / Faltar é positivamente estar no campo!» (ibid.). Não se inibe de afirmar, a todo o passo, a sua rejeição de tudo que lhe possa parecer que traz a marca da imposição social ou possa significar uma limitação ou uma restrição à sua autonomia individual, como se pode ver no verso inicial de um outro texto: «Não ter deveres, nem horas certas, nem realidades...» (id., 373). Campos considerava Caeiro seu «mestre», como é bem sabido. Mas isso não o obrigava a segui-lo em toda e qualquer questão. Um fragmento de cerca de 1930 deixa perceber que eles divergiam inequivocamente, por exemplo, quanto ao desejo, à «ambição» de ser livre



«AH A FRESCURA NA FACE DE NÃO CUMPRIR UM DEVER!». POEMA ATRIBUÍDO A ÁLVARO DE CAMPOS. BNP/E3, 69-9

ou à aceitação do que seria a ordem natural das coisas. O referido fragmento, transcrito em *Prosa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, reza o seguinte: «O meu mestre Caeiro odiava a ambição. Um dia disse-lhe que desejaria ser o mais livre do mundo. 'Álvaro de Campos' respondeu ele, 'você é o que é sem mais nada'» (Pessoa 2012, 110).

Esse desejo de ser o mais livre do mundo transparece nitidamente em dois poemas datados de Agosto de 1930, que têm como tema central a liberdade, embora de modo diferente, como teremos ocasião de verificar, e em que iremos, agora, centrar a nossa atenção, em respeito ao tema deste painel. No primeiro deles, de 11 de Agosto (2002, 423-424), Campos começa por proclamar que a «liberdade» é o valor que mais preza, quando comparada com o que o mundo tem para lhe dar, o «amor», a «glória», o «dinheiro» e o conforto. O que a sociedade lhe oferece não é mais do que «prisões», que o limitam e impedem de plenamente fruir a sua liberdade. Tal como no fragmento do *Livro do Desassossego*, esta identifica-se com «a possibilidade do isolamento». E só o isolamento poderá proporcionar-lhe o encontro consigo mesmo: «Ah, deixem-me sair para ir ter comigo./ Quero respirar o ar sozinho./ Não tenho pulsações em conjunto,/ Não sinto em sociedade por quotas./ Não sou senão eu, não nasci senão quem sou, estou cheio de mim.» Esta proclamação tão firme, por parte do sujeito poético, da sua liberdade individual, perante as limitações que reconhece na comunidade, no conjunto de que pretende separar-se, levou Teresa Rita Lopes a falar de «ímpetos anarquistas», na introdução à edição de *Poesia* (32), a propósito deste mesmo poema. Difícil é não lhe dar razão, sobretudo se entendermos o adjectivo *anarquista* num sentido lato. Com efeito, o individualismo de Campos, o seu anarquismo individualista, é mais

de teor existencial do que propriamente do domínio da filosofia política. Claro que o poema deixa perceber que, para o sujeito, os direitos do indivíduo são fundamentais, e que ele não está disposto a aceitar que os outros possam pôr em causa ou restringir a sua autonomia individual, como pode ver-se nos versos da segunda estrofe, que, aliás, evocam versos bem conhecidos de «Lisbon revisited 1923» (id., 271-272): «Não quero! Dêem-me a liberdade!/ Quero ser igual a mim mesmo./ Não me capem com ideais!/ Não me vistam as camisas-de-força das maneiras!/ Não me façam elogiável ou inteligível!/ Não me matem em vida!» (id., 423). O acentuar o carácter existencial do anarquismo individualista de Campos, em detrimento de uma sua leitura em termos de filosofia política, não quer dizer que não se reconheça a presença de uma *metafísica* em Campos, que ele próprio, num poema de 1927, afirma possuir, «porque [pensa] e [sente]» (id., 314-315). De resto, num trecho de 1931 das suas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, volta a falar da existência nele de uma «metafísica», que, à semelhança da de Reis, não iria, todavia, além de «meras vaguidades poéticas tentando esclarecer-se» (Pessoa 1997, 49). Quanto a Caeiro, sublinha ele, a sua «alma», contrariamente à dos seus dois discípulos, «era de certezas poéticas não buscando esclarecer-se» (ibid.). Apenas, porém, a propósito de António Mora, acrescenta Campos, se podia verdadeiramente falar de um «sistema» (ibid.). Este, diz ele, «interpreta com a razão; se tem sentimento, ou temperamento, anda disfarçado», diversamente de Campos e Reis, que, enquanto poetas, interpretam «ainda com sujidades de sentimento» (id., 50). Num sentido *técnico*, digamos, somente em relação a Mora, prosador, recordemos, Campos fala tranquilamente de filosofia, por ter sido António Mora, segundo pensa, o único que concebeu um

verdadeiro «sistema filosófico» (id., 56). A própria condição de poeta que é a de Caetano, a encararia Campos como um impedimento a que o mestre de todos eles pudesse, afinal, ter uma filosofia: «Não sei se a filosofia de António Mora será o que seria a de Caetano, se o meu Mestre a tivesse. Mas aceito que seria a filosofia de Caetano, se ele a tivesse e não fosse poeta, para a não ter» (id., 55). O gosto de Campos pelos paradoxos pode ir longe de mais, mas reconheçamos que o que ele está a dizer não se afasta muito do que o encenador de todo este drama um dia escreveu acerca de si mesmo: «I was a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties» (Pessoa 2003, 18).

Voltando à questão da relevância da afirmação da autonomia individual no poema de 11 de Agosto de 1930 que estávamos a analisar, convirá esclarecer que tal afirmação é um traço definidor do engenheiro metafísico e que o Campos do período anterior, o do engenheiro sensacionista, navega claramente por outras águas, de sentido claramente oposto. Basta, a este respeito, ler o que este deixou escrito no «Ultimatum» do *Portugal Futurista*, de 1917: «A personalidade de cada um de nós é composta [...] do cruzamento social com as ‘personalidades’ dos outros, da imersão em correntes e direcções sociais e da fixação de vincos hereditários, oriundos, em grande parte, de fenómenos de ordem colectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e eles parte de nós. Para o auto-sentimento cristão, o homem mais perfeito é o que com mais verdade possa dizer ‘eu sou eu’; para a ciência, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer ‘eu sou todos os outros’» (Pessoa 2012, 156).

É tempo de regressarmos ao nosso texto, ao poema dominado pela primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *querer* (2002, 423-424). Através da reiteração dessa forma ver-

bal exprime o poeta desejo, e, ocasionalmente, o seu contrário, a rejeição. Desejo, pois, de liberdade, de encontro consigo mesmo, com o seu eu mais autêntico, de isolamento, e, finalmente, de encontro com o universo, a imensidão cósmica, e, diante desse espaço, liberto de todo o tipo de limitação, alcançar o «sossego», a «paz». Impenitente insone, Campos procura no sono uma forma de libertação. O que o cosmos tem para lhe oferecer é um espaço ilimitado, sem a exiguidade do «guarda-fato» do quarto claustrofóbico. A contemplação do universo propicia a sensação de «paz» que favorece a chegada do sono, aquele que é, porventura, o maior desejo do sujeito, e cuja realização o encurtamento progressivo dos versos finais exemplarmente figura. Mas porquê querer dormir no «quintal»? O quintal não representa apenas um lugar fora da casa, indispensável, na circunstância, para uma mais funda união com o universo. Não se trata de um qualquer quintal, mas sim de um quintal que, indirectamente, figura a infância do sujeito, aquela que ele desejaria ter mantido ou retido, e de que fala um outro poema de 1930, com alusões de fácil reconhecimento à «casa antiga da quinta velha» na Tavira da sua meninice: «Estou cansado da inteligência./ Pensar faz mal às emoções./ Uma grande reacção aparece./ Chora-se de repente, e todas as tias mortas fazem chá de novo/ Na casa antiga da quinta velha./ Pára, meu coração!/ Sossega, minha esperança factícia!/ Quem me dera nunca ter sido senão o menino que fui.../ Meu sono bom porque tinha simplesmente sono e não ideias que esquecer!// Meu horizonte de quintal e praia!/ Meu fim antes do princípio!» (id., 406). De resto, a bola referida na parte final do poema («Quero saber atirar com essa bola alta à lua/ E ouvi-la cair no quintal ao lado!») não deixa margem para dúvidas quanto à ligação do quintal à infância do sujeito poético.

Campos volta ao tema da liberdade escassos seis dias depois. A liberdade por que anseia, no novo poema (id., 425-426), não é, no entanto, do mesmo teor. Já não equivale apenas a um desejo de isolamento e à defesa intransigente da sua autonomia individual, implicando a recusa quer das imposições da sociedade, quer da intromissão dos outros no seu projecto de vida. Não lhe basta, agora, o encontro consigo mesmo que o afastamento da comunidade tornou possível. Ou mesmo a união com o cosmos. Sente necessidade de ir mais longe, de atingir o que chama no segundo verso a «verdadeira liberdade». E esta será a que lhe permita ser ele próprio, na sua autenticidade mais íntima, mais funda. Sem a «influência» do que lhe seja exterior, desde as ficções romanescas às ilusões de saber, de progresso e de prazer que o mundo põe à sua disposição: «Pensar sem desejos nem convicções./ Ser dono de si mesmo sem influência de romances! Existir sem Freud nem aeroplanos./ Sem *cabarets*, nem na alma, sem velocidades, nem no cansaço!» Não é de estranhar, esclareça-se, a presença de Freud neste contexto, conhecidas como se tornaram, através da longa carta a Gaspar Simões de Dezembro do ano seguinte (cf. Pessoa 1998, 172-182), as restrições que Pessoa levantava ao criador da psicanálise e aos seus seguidores. Há, por outro lado, indubitavelmente, uma dimensão utópica no propósito de Campos de alcançar um pensamento puro, não tocado nem por «desejos» nem por «convicções». Como também é no mínimo difícil conceber um pensamento totalmente imune ao discurso da cultura envolvente ou ao contexto socio-histórico. Há, assim, que ler esta ambição de liberdade no quadro mais amplo do desejo de um outro tipo de existência, mais calma, mais sã, mais simples, mais atenta «às coisas naturais». O Campos metafísico, torturado pela descrença, pelo cepticismo, pelo niilismo, surge-nos

aqui nostálgico de uma simplicidade sinónima da aceitação dos «outros» e da sua humanidade, e de se entregar aos prazeres mais simples, como fruir a natureza sem intermediações, e deliciar-se com a frescura da água.

No meio do quadro idílico que desenha de sintonia perfeita com os outros, figurados aqui pela «criança», pela «velha bondosa» e pelo «amigo sério», irrompe inesperadamente o mal-estar, o desencanto tão enraizado no Campos metafísico: «Que vida tem sido a minha!/ Quanto tempo de espera no apeadeiro!/ Quanto viver pintado em impresso da vida!» (Pessoa 2002, 425). Imediatamente a seguir, porém, e em contraponto a esta súbita queda na melancolia, reitera a sua «sede», a «sede sã» de alguma coisa que seja distinta de um presente sempre ensombrado pelo abatimento, e pela sensação de uma ausência de sentido em tudo. E retorna o seu irreprímível desejo de «liberdade»: «Ah, tenho uma sede sã. Dêem-me a liberdade» (id., 426). Uma liberdade explicitamente associada à infância, que faz representar por um simples púcaro para beber água, um modestíssimo objecto, dotado, contudo, de um poder mágico e de grande capacidade evocadora de todo o universo da sua meninice fictícia em Tavira: «Dêem-na no púcaro velho de ao pé do pote/ Da casa de campo da minha velha infância.../ Eu bebia e ele chiava./ Eu era fresco e ele era fresco./ E como eu não tinha nada que me ralasse, era livre» (ibid.). Mas o espírito inquieto e interrogativo de Campos não desaparece depois deste comovente arrebatamento bucólico. O fecho do poema, com o recurso a um velho *tópos*, desde sempre ligado à meditação melancólica, o *ubi sunt*, ilustra bem a relevância que nele tem um movimento de insanável vaivém entre a *utopia* e o *desencanto*: «Que é do púcaro e da inocência?/ Que é de quem eu deveria ter sido?/ E salvo este desejo de liberdade e de bem e de ar, que é de mim?» (ibid.).

Permitam-me que termine com uma citação de um livro de ensaios de Claudio Magris, *Utopia e Desincanto*, de 1999, em que o escritor italiano defende a ideia de que existe uma «inseparável simbiose entre a utopia e o desencanto» (Magris 2001, 16), os quais, «mais do que contrapor-se», em sua opinião, «têm que sustentar-se e corrigir-se reciprocamente» (id., 13). Talvez as teses expostas pelo grande ensaísta italiano no seu livro possam ajudar a melhor perceber o entendimento existencial que Campos tem do conceito de liberdade, no período do seu percurso de que aqui tratámos. Transcrevo, então, o passo que tinha em mente: «O desencanto é uma forma irónica, melancólica e aguerrida da esperança: modera o seu *pathos* profético e generosamente optimista, que subestima facilmente as pavorosas possibilidades de regressão, de descontinuidade, de trágica barbárie latentes na história. Talvez não possa existir um verdadeiro desencanto filosófico, mas sim apenas poético, porque somente a poesia é capaz de representar as contradições sem as resolver conceptualmente, mas sim compondo-as numa unidade superior, elusiva e musical» (id., 15).

Comunicação apresentada no
Congresso Internacional Fernando Pessoa, 2013.
Lisboa, Casa Fernando Pessoa.

BIBLIOGRAFIA

- Bréchon, Robert. 1996. *Estranho Estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal.
- Magris, Claudio. 2001. *Utopía y desencanto*. Barcelona: Anagrama.
- Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos]. 1997. *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*. Textos fixados, apresentados e organizados por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- Pessoa, Fernando et al. 1998. *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Ed. e estudo de Enrico Martines. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. 2002. *Poesia de Álvaro de Campos*. Ed. de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2003. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Ed. e pref. de Richard Zenith, colab. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2009. *Livro do Desassossego Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*. 8.ª ed. Ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2012. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ed. de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, colab. de Jorge Uribe. Lisboa: Ática.
- Sousa, João Rui de, org., pref. e notas. 1988. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa (1902-1935)*. Lisboa: INCM.

PARA UMA TÓPICA
DO TEMPO E DA MELANCOLIA:
O *UBI SUNT* EM FERNANDO PESSOA

À memória de Maria de Lourdes Belchior

O Romantismo infligiu, como é sabido, um duro golpe em todo o tipo de convenções que pudessem significar um obstáculo ao exercício de um dos seus mais acarinhados princípios, o da irrefreável liberdade da criação artística. E, todavia, não foram poucas as convenções que lograram sobreviver ao ímpeto libertador da revolução romântica. Entre elas, os *tópicos*, que, apesar de terem perdido então, como lembra Aguiar e Silva (2003, cols. 407-408), uma função de relevo na estruturação dos textos literários, muito longe ficaram de desaparecer por completo de cena. Um deles, de que, aqui, nos iremos ocupar, o *ubi sunt*, é a esse respeito um excelente exemplo de teimosa persistência.

O *tópos*, que teve as suas raízes mais fundas na Bíblia (cf. Gilson 1932, 9-38) e que conheceu grande voga na poesia medieval latina (cf. Hornsby 1972, 876), e que deveu muita da sua fixação a uma famosíssima balada de Villon, na transição do fim da Idade Média para o Renascimento, a «Ballade des dames du temps adis» (Moura 1997, 76-79), chegou, sem dificuldades de maior, pertíssimo de nós, como o prova um poema, de título bem sugestivo, por aludir, desde logo, à importância que a consciência do devir temporal assume no motivo, «O tempo e o newsagent», de Rui Knopfli (1997, 64-65), a que oportunamente não deixaremos de voltar.

A modernidade novecentista, conforme seria de prever, no seu permanente afã de originalidade, levou mais longe a crítica dos tópicos. «Crítica dos 'topoi'» se intitula precisamente um poema de uma das últimas colectâneas de Jorge de Sena (1978, 212-213), em que os tópicos tradicionais são violentamente remetidos à condição de «troféus ridículos», de uma «beleza» sem vida. Não menos violenta, no seu propósito crítico, se apresenta a ácida e irônica composição de Brecht e Kurt Weil, «Nannas Lied», que conta a história de uma prostituta não arrependida e cujo refrão mais não é que uma cruel paródia do célebre refrão da balada de Villon: «Onde estão as lágrimas de ontem à noite?/ Onde está a neve do ano passado?» Nem todos os poetas de Novecentos, porém, embora não deixem de constatar o que possa haver de *batido*, de gasto nos tópicos (cf. Belchior 1985, 76), os associam a «um mundo apodrecido», a «uma capela dos ossos», como faz, no seu jeito radical, Sena (1978, 212-213). E é o caso de Maria de Lourdes Belchior, conhecida ensaísta e professora universitária, que, numa ocasional mas bem digna de registo incursão pelo discurso poético, prova de modo insofismável, num poema que convoca exactamente para título o nosso *tópos* (1985, 43), com o qual estava, aliás, bem familiarizada na sua prática docente, como é possível revitalizar um tópico aparentemente adormecido.

Os *tópoi*, enquanto *longues durées*, naturalmente trazem implícita a ideia de tradição, e aqui não são poucos os poetas, e às vezes dos mais avançados, que a olham não como uma força limitadora, mas sim como uma fonte de renovação, senão mesmo como uma longa cadeia de elos interdependentes. Um exemplo de indispensável convocação, na circunstância, é o de Pound, que, ao mesmo tempo que não se cansava de apelar à necessidade de «make it new!», fazia questão de frisar que

«a tradição é uma beleza que nós conservamos, e não uma série de cadeias que nos amarram» (1985, 91-93), frase inicial do ensaio de Pound «The Tradition», que figura em epígrafe ao primeiro número de *Imagens da Poesia Europeia* (Mourão-Ferreira 1972). E o nosso Pessoa trilhava caminhos muito semelhantes, quando escrevia: «Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.// A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação» (1966, 390-391).

De Pound, disse Eliot que ele prestou um grande serviço ao leitor de língua inglesa «ao chamar a atenção para a grandeza de Villon» (1985, xxiv). O poeta francês foi, de resto, um daqueles a quem, a par de um Dante, de um Cavalcanti, dos trovadores provençais, e de Rosseti, o autor de *Personae* mais deveu no seu período formativo (Martz 1976, xii). Villon foi com efeito um dos poetas que permitiram a Pound revelar «o seu notável génio mimético, a sua capacidade de absorver o estilo, a *maneira*, e o sentido de outro poeta» (id., xiv). Isso mesmo se pode observar nos dois poemas inspirados pelo poeta quatrocentista francês em *A Lume Spento*, «Villonaud for this yule» (Pound 1976, 15) e «A Villonaud ballad of the gibbet» (id., 16-17), no primeiro dos quais Pound, a certo passo, recorre inclusive à fórmula pela qual é conhecido o *ubi sunt* («Where are the joys my heart had won?/ [...] / Where are the lips mine lay upon,/ Aye! where are the glances feat and clear/ That bade my heart his valor don?»), citando, por sua vez, na epígrafe que antecede o segundo um célebre verso de Villon: «Frères humains qui après nous vivez.» Se passarmos para os poetas portugueses do século xx que gloriam o *tópos*, e que o fizeram com um conhecimento real da sua presença na tradição literária, vamos encontrar num livro

de Mário Dionísio de 1945, *As Solicitações e as Emboscadas*, um poema, «Balada dos amigos separados» (1982, 147-148), que, pelo género inscrito no próprio título e pela apresentação dos nomes evocados em série enumerativa, faz supor que foi sobretudo pela mediação de Villon que o poeta chegou ao motivo, sendo ainda de salientar que é do poeta francês a epígrafe na abertura do livro. Este poema, com uma inequívoca intenção política, pela alusão que faz à dispersão que o aparelho repressivo do Estado Novo provoca nos que se lhe opõem em Portugal, evidencia bem que os *tópoi*, não obstante o seu carácter meta-histórico e arquetípico, não deixam de reflectir o contexto histórico-cultural em que surgem (cf. Silva 1982, 252-255), e as opções ideológicas dos que deles lançam mão.

Entre os poetas cujo recurso à fórmula que identifica o *tópos* não corresponde propriamente a uma precisa consciência do seu tratamento ao longo dos séculos, no âmbito de uma tradição que, como vimos, remonta à Bíblia, e antes corresponde, como escreveu Gilson, a «um movimento espontâneo da imaginação» (1932, 12), encontra-se Saúl Dias, o qual, no fecho de um poema do livro *Sangue*, de 1952, reforça o «lamento» que lhe suscita a irremediável passagem do tempo, o doloroso afastamento de «eras passadas» em que terá conhecido a felicidade, através de uma formulação sinónima, e de uso frequente, da que traduz directamente o enunciado que dá o nome ao tópico: «Que é das meninas desse tempo/ nas varandas debruçadas?» (1980, 93). A frequência das expressões temporais no poema, aludindo a um passado, em que a «velha» observada no presente «era menina» e se encontraria provavelmente entre as «meninas» que o poeta, elegiacamente, evoca debruçadas «nas varandas», mostra bem que o *ubi sunt* é um dos *tópoi* que a tradição retórica situa entre os tópicos do tempo (*locus a tempore*; cf. Azaustre e

Casas 1997, 62). O poema de Saúl Dias, pela pungente evocação de um tempo de felicidade pessoal, ademais associado àquelas atmosferas *provinciais* tão do agrado dos presencistas («Provincia» se intitula, aliás, o dístico de que o poema faz parte), põe igualmente em relevo a marca que o sociocódigo do grupo em que o autor de *Sangue* se integrou não pôde deixar de nele depositar, em tudo distinta, como tivemos oportunidade de salientar, da marca político-social do sociocódigo neo-realista presente na «Balada» de Mário Dionísio.

Este rápido relance por poetas portugueses novecentistas posteriores a Pessoa e que trataram o tema do *ubi sunt* poderíamos nós fechá-lo com um dos poetas que, num ou noutro momento do seu percurso, marcaram encontro com a sua poesia, para o caso, Rui Knopfli, autor de um poema, «O tempo e o newsagent» (1997, 64-65), a que, de passagem, aludimos no começo do nosso texto. O poema faz parte da última colectânea que Knopfli publicou, precisamente no ano que viria a ser o da sua morte, 1997, *O Monhé das Cobras*, e centra-se no «microcosmos» que, para o poeta, representa a tabacaria onde, com regularidade, se abastece de tabaco, jornais e revistas. É esse um universo que se lhe torna familiar e que, por tal motivo, lhe permite conhecer inclusivamente o nome de alguns dos que o frequentam. Na tabacaria acaba ele por reconhecer o «registo implacável da passagem do tempo»: uns dos seus companheiros de frequência do «newsagent», reformam-se ou recolhem, com doenças graves, a lares da terceira idade; a outros, levou-os a morte. O poeta encontra-se num momento da sua vida em que, também nele, são visíveis as marcas da «passagem do tempo»: doente e envelhecido, é com dificuldade que chega ao «topo do último lance das escadas» de casa. Não surpreende assim que a melancolia dele se aposse e que nas doenças ou na morte dos outros veja,

com impiedosa nitidez, o seu próprio destino. O motivo do *ubi sunt* faz, neste contexto, a sua aparição com toda a naturalidade: «Que será feito da Joyce?»; «E Mr. Frazier e o empertigado Coronel Jones?». E as perguntas, mais ou menos retóricas, alargam-se a outros nomes, os de Ian Thomas e de Miss Welch. Não anda aqui ele longe do tratamento tradicional do tema. A diferença é que não se trata já de personagens que tenham, como disse Hui-zinga, enchido «o Mundo com o seu esplendor» (1985, 146), mas sim de gente comum, ainda que de uma respeitável classe média que possa incluir um antigo «costureiro da Corte» ou uma antiga atriz. Já não são os poderosos deste mundo que são convocados, os Nabucodonosor, Dario, Ciro, Salomão, Sansão, que não escaparam à rasoira niveladora da morte, mas pessoas mais ou menos comuns, à semelhança das que constituem a comunidade evocada pelo génio de Edgar Lee Masters, na mais conseguida tentativa moderna de revitalização do *ubi sunt* na sua versão tradicional que é a *Spoon River Anthology* (1995), embora, naturalmente, trazida à democratização própria do espírito de um autor americano da primeira metade do século xx.

À utilização do «newsagent» como metáfora de uma parte do universo imediato do poeta não terá certamente sido alheio o exemplo da «Tabacaria» de Álvaro de Campos. A narrativa que Pessoa construiu à volta do motivo da Tabacaria no poema de Campos de 1928 e que prosseguiu, dois anos depois, num outro («Cruz na porta da tabacaria», Pessoa 1977, 383-384) que nos dá a conhecer o nome do enigmático dono do estabelecimento (Alves), tem o seu apêndice num dos fragmentos do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (Pessoa 1998, 417). Neste texto, encontramos um dos mais explícitos tratamentos do motivo do *ubi sunt*. Se, no poema de 1930 (Pessoa 1977, 383-384), o conhecimento da morte do Alves provoca no sujeito

um abalo tão forte que implica uma mudança absoluta no modo como ele passa a relacionar-se com a cidade («Desde ontem a cidade mudou.»), no fragmento do *Livro*, a notícia de que um dos barbeiros da sua barbearia habitual morreu determina no narrador uma espécie de arrepio metafísico que o deixa sem palavras («Toda a minha boa disposição irracional morreu de repente, como o barbeiro eternamente ausente da cadeira ao lado. Fez frio em tudo quanto penso. Não disse nada»). No parágrafo seguinte, a meditação do narrador sobre «a angústia da fuga do tempo» e a morte como fatora da irmandade de todos os seres humanos ajuda-nos a melhor perceber a irrecusável ligação do *tópos* que vai dominar o parágrafo final ao *memento mori*. Esses cujo desaparecimento das ruas da cidade o conduz ao entristecimento, não lhe serão nada, mas na realidade têm com ele um laço mais forte, que é o de serem afinal «o símbolo de toda a vida», que inclui obviamente a morte.

O campo está então aberto para Soares fazer suceder, no parágrafo final, as frases interrogativas que desenham discursivamente o motivo do *ubi sunt*, referentes a várias anódinas figuras cidadinas (o «velho sem interesse das polainas sujas»; o «cauteleiro coxo»; o «velhote redondo e corado do charuto à porta da tabacaria»; o «dono pálido da tabacaria») que deixou de ver nas suas ruas habituais. Tão apagado, tão comum como os outros que se quer na sua humanidade, o ajudante de guarda-livros, também ele, quando desaparecer da cidade, não suscitará mais do que uma vaga lembrança, a que, para se exprimir, se socorre de uma das fórmulas que identificam o tópico: «o que será dele?» (Pessoa 1998, 417).

Na primeira edição do *Livro do Desassossego*, punha-se a hipótese de este fragmento que acabámos de comentar datar de 1934 (cf. Pessoa 1982, 67-68). Ora a esse e ao ano seguinte,

que será aquele em que se verifica a morte de Pessoa, pertencem os poemas, do ortónimo ou de Campos, em que mais explicitamente se encontra tratado, na sua obra, o tema do *ubi sunt*. Não por acaso tal acontecerá, com um tópico, que, como vimos, tem no seu horizonte não apenas uma consciência da fuga irreparável do tempo mas também da nossa condição mortal. E isto num período em que se agudiza a tendência do poeta para a depressão, o extremo abatimento e a descrença, o pessimismo, o desalento e um cansaço de viver de especial pungência. Particularmente sensível em Álvaro de Campos, é, nestes últimos anos, um estilo mais solto, dando a aparência de um certo desleixo, num registo que tenderia a esbater a distância entre as «ideias» e as «palavras», e em que aquelas, para recorrermos a um poema de fins de 1934, descuidadamente se «despejam» nestas (cf. Pessoa 1994, 343). A tal propósito, poderíamos, lançando mão da expressão que Edward Said (2007) consagrou, falar de um *estilo tardio* de Campos, manifesto, por exemplo, num dos vários poemas dos começos de Janeiro de 1935: «Eu, eu mesmo.../ Eu, cheio de todos os cansaços/ Quantos o mundo pode dar.../ Eu...// Afinal tudo, porque tudo é eu,/ E até as estrelas, ao que parece,/ Me saíram da algibeira para deslumbrar crianças.../ Que crianças não sei.../ Eu...// Imperfeito? Incógnito? Divino?/ Não sei./ Eu...// Tive um passado? Sem dúvida.../ Tenho um presente? Sem dúvida.../ Terei um futuro? Sem dúvida,/ Ainda que daqui a pouco.../ Mas eu, eu.../ Eu sou eu,/ Eu fico eu,/ Eu...» (Pessoa 1994, 347).

Se neste poema de Campos tudo se centra no «eu», no cansaço que sobre ele pesadamente se abate, em «Elegia na sombra» (Pessoa 2000, 201-205), um dos mais admiráveis poemas do ortónimo, composto em meados do mesmo ano de 1935, é do esmorecimento da «raça» que se trata, da decadência da Pátria,

entregue a um lamentoso estado de dormência e estagnação. Pessoa, com o seu lamento sombrio, que o género poético inscrito no título logo sugere, integra-se numa longa tradição de pessimistas nacionais que olham com suma «descrença» os destinos de um país permanentemente a braços com um presente para que se não vê qualquer saída, e em que não distinguem mais do que uma «hora inútil, apagada e extrema». O poeta interroga-se sobre as causas desse mal-estar, dessa decadência, como tantos outros o fizeram antes dele, pelo menos desde o diagnóstico camoniano da «apagada e vil tristeza», e parece não acreditar já nas potencialidades de uma «Hora» que, como acontece na *Mensagem*, pudesse trazer um sentido de redenção. Com razão, José Blanco disse, um dia, que o poema, que Pessoa chegou a incluir num projecto de «Canções da derrota», era uma espécie de anti-*Mensagem* (*apud* Bréchon 1996, 557), o que até o final se encarrega de sublinhar («Fui tudo, nada vale a pena»), em clara contraposição ao «Tudo vale a pena» de «Mar português». O texto estrutura-se a partir de uma retórica da interrogação, em que de múltiplos modos o poeta expressa, numa ânsia crescente, a inquietação que o avassala. É aí que, a certo passo, se integra a interrogação que dá o nome ao nosso tópico, para lamentar a impossibilidade do regresso de uma «glória ida», de restituição ao «deserto de alma» que é o Portugal de meados dos anos 30, de heróis ou do espírito que os anima: «Tanta beleza dada e glória ida!/ Tanta esperança que, depois da glória,/ Só conheceu que é fácil a descida/ Das encostas anónimas da história!// Tanto, tanto! Que é feito de quem foi?/ Ninguém volta? Do mundo subterrâneo/ Onde a sombria luz por nula dói,/ Pesando sobre onde já estive o crânio,// Não restitui Plutão a sob o céu/ Um herói ou o ânimo que o faz,/ Como Eurídice dada à dor de Orpheu;/ Ou restitui, e olhámos para trás?// Nada. Nem fé nem lei, nem mar

nem porto. [...]»Ao contrário do que acontece na extensa «Elegia na sombra» em que o motivo ocupa um lugar pontual, num outro poema do ortonimo composto em Agosto do ano anterior (Pessoa 2000, 138) ocupa ele um lugar central, definindo, desde logo, o *incipit* do texto: «Que é feito de Jules Laforgue/ E de Gustave Kahn?» Não é, agora, o passado glorioso da pátria que se evoca, mas a própria juventude do poeta, o seu período áureo em que estava apaixonadamente imerso na leitura dos simbolistas franceses, concretamente daqueles dois poetas referidos no primeiro e no segundo versos, e do que traz à lembrança no terceiro verso e de quem no presente da enunciação poucos decerto ainda se lembrarão, Jean Moréas. Dessa leitura, ficou testemunho nas notas que Armando Côrtes-Rodrigues coligiu em 1914 sobre Fernando Pessoa e que figuram em apêndice da edição que Joel Serrão organizou das cartas dirigidas por Pessoa ao seu colega no *Orpheu*. Aí se menciona, quanto a influências, o período de 1909-1911, como aquele em que o absorveu a leitura dos «simbolistas franceses», a par da de Pessanha (Pessoa 1959, 130). Mais tarde, em resposta a um inquérito de José Osório de Oliveira, vinda apenas a público já depois da sua morte, em Maio de 1936 no *Diário de Lisboa*, Pessoa, no jeito desenvolto e irónico com que muitas vezes encarava tais rituais da instituição literária, reportando-se a esse período, que via como o da sua «terceira adolescência», escreveria que viveu então «na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção [lhe] foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da *Dégénérescence*, de Nordau» (1986, 216-217). Da relação dos sensacionistas, a corrente que Pessoa privilegiou em termos de uma sua integração histórico-literária, com o Decadentismo e o Simbolismo, teve ele ocasião de se ocupar por mais de uma vez. Num fragmento, escreveu que

os sensacionistas eram, «antes de mais, decadentes, descendentes directos dos movimentos decadente e simbolista» (1966, 204). Numa carta, também redigida em língua inglesa, a um editor inglês, destinada a inquirir das possibilidades de fazer sair em Inglaterra uma antologia da poesia sensacionista portuguesa, esclarecia quanto às origens da corrente nacional o seguinte: «descendemos de três movimentos mais antigos — o ‘simbolismo’ francês, o panteísmo transcendentalista português, e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais [...]» (id., 134).

Nenhum dos livros dados a público por Laforgue, Kahn e Moréas figuram na sua biblioteca, no que, afinal, dela ficou, o que também, evidentemente, não significa que os não tenha lido. Mas sabemos que, para além das obras que na sua biblioteca constavam de outros poetas ligados ao Simbolismo como Mallarmé, Verhaeren e Maeterlinck, teve conhecimento da obra daqueles outros três autores pelo menos através do volume *La poésie nouvelle*, de André Beaunier, de 1902, onde se encontram anotações e sublinhados nas secções dedicadas a Kahn e Moréas (cf. Terlinden 1990, 164). Temos ainda informação, através de Teresa Rita Lopes (1985, 272-273), de que Pessoa chegou a projectar escrever sobre os «modernos poetas franceses». Quanto a Laforgue, o mais importante dos três poetas referidos no poema do ortónimo de 1934 e em primeiro lugar, registe-se, e que um rasto tão fundo deixou em alguns poetas seus contemporâneos, como Eliot, por exemplo, nada custa imaginar que acima de tudo o terá tocado a modernidade da sua linguagem.

Seja como for, e voltando ao nosso texto, o que importa não esquecer é que o tópico do *ubi sunt* serve ao poeta, acima de tudo, para, dentro de um uso frequente que dele fazem os modernos,

lamentar a perda das paixões e entusiasmos da juventude a que associa, na circunstância, a revelação dos decadentes franceses, posta dramaticamente em contraste com a indiferença de um presente em que se sente em si mesmo mais ausente e perdido que nunca: «Ah, quanta coisa vã// Foi vasta em minha juventude!/ Senti-as e amei./ Hoje nem sequer quero saber se as lembro./ Porquê não sei.// [...]// E, no meio d'isto tudo,/ Que é feito de mim,/ Principalmente, principalmente,/ Sem dó nem fim?...» (Pessoa 2000, 138).

O exemplo mais significativo do emprego do tópico por parte do ortónimo encontra-se, porém, num extenso poema inacabado que está datado de Setembro de 1935, «Un soir à Lima» (id., 232-241). É, não obstante o seu inacabamento e a circunstância de corresponder mais propriamente à «soma de segmentos consideráveis em independência», como faz questão de sublinhar Luís Prista (id., 486), o editor do volume da edição crítica em que o podemos ler, um poema singular, a todos os títulos. Até porque se trata do único texto da obra de Pessoa em que se evoca África, pelo menos, com um mínimo de pormenores, e a casa da família em Durban. A escrita do poema terá sido desencadeada, como a estrofe inicial logo esclarece, pela audição na rádio de uma canção que a mãe de Pessoa tocava ao piano na África do Sul, «Un soir à Lima», e cuja pauta D. Henriqueta Madalena, a irmã do poeta, conservou e que hoje se encontra reproduzida no livro *Fernando Pessoa: Imagens de uma vida*, da autoria da sua sobrinha Manuela Nogueira (2005, 48).

Os adjectivos com que o poeta qualifica a melodia, na sua sucessão oximórica, «Essa querida e maldita melodia» (itálicos nossos), poderão ajudar a iluminar o carácter contraditório dos sentimentos que a audição da canção na telefonia despertou no poeta. A fórmula identificadora do *tópos*, ao

mesmo tempo que provoca junto do leitor, pela sua repetição ao longo do texto, um efeito semelhante ao do refrão propriamente dito, que é o título da canção a definir na maioria das estrofes, traduz, de modo fortemente impressivo, aquela contradição. Por um lado, é com evidente gosto que o poeta rememora um serão em família, em que todos os pormenores da cena evocada, a mãe ao piano, a irmã adormecida na «cadeira grande», o padrasto ouvindo, absorto no seu cigarro, a melodia, lhe devolvem uma imagem de integração plena, de jovem feliz, entregue ao que de melhor o devaneio e o sonho têm para lhe dar. Por outro lado, a distância que o separa — num presente em que se sente irremediavelmente «perdido», «velho», e atormentado pela consciência do «horror da vida» — desse passado irrecuperável, em que era verdadeiramente feliz, é motivo de dor e angústia, que já não tem forças para contrariar. A imagem de que se socorre para exprimir o mal-estar inominável que, agora, experimenta tem a violência cruel das imagens de Campos nos seus momentos de mais fundo niilismo: «E hoje sou o trapo que o Destino/ Fez enrolado e atirado/ Para um canto do chão.»

No centro da cena reconstituída na memória, está a mãe, em cuja dependência metonímica está a música que dá o título ao poema, já que a canção não existe senão em função dela, sua executante. O que, afinal, domina o poeta é a memória da mãe, e é a sua perda que chora, ele que nunca deixou de ser o seu menino, como nos faz lembrar o famoso poema pela primeira vez vindo a público no n.º 1 da *Contemporânea*, em 1926, e escrito sob o peso sentido pela morte recente de D. Maria Madalena, como, com justeza, observou, na sua biografia, Gaspar Simões (1980, 46). Um dos aspectos mais impressionantes de «Un soir à Lima» é precisamente o retrato que o poeta aí nos

oferece da mãe, atendendo à descrição tanto das suas qualidades físicas como morais. Ditado pela emoção e por profundo amor filial, o retrato ganha contornos de uma verdadeira celebração da figura evocada. Essa homenagem não oculta, no entanto, a dor extrema do poeta celebrante, que no desaparecimento da mãe, ao mesmo tempo, lê o abandono a que ficou votado («E eu que nunca pensei que ela morresse/ E me deixasse entregue a quem eu sou!»), num eco indubitável do apelo lancinante que, alguns meses antes, lhe enviara em francês: «Maman, maman/ Tu me manques tant/ Pourquoi t'ai je perdue?/ Mon coeur d'enfant/ Tout petit enfant/ De toujours,/ N'est-il devenu d'un grand/ Que pour te perdre de vue/ Et ne plus avoir ton amour?» (Cunha 1985, 131).

Nos últimos anos da vida de Pessoa, cruzam-se com frequência, como vimos, as vozes do ortónimo e do heterónimo de quem ele esteve sempre mais próximo, Campos. É como se, nesse período dominado pelo «sol negro da melancolia», ambos se *amparassem* no total *desamparo* de um e outro. A desapiedada imagem do «trapo» que, há pouco, destacámos em «Un soir à Lima», fora, anos antes, convocada para o título de um poema da fase de desalento metafísico de Campos (cf. Pessoa 1994, 293-294). E o grito que encerra «Esta velha angústia» (id., 325-326), texto datado de Junho de 1934 («Estala, coração de vidro pintado!»), a exprimir a impossibilidade de o sujeito suportar a angústia que há muito lhe corrói a alma, de algum modo ecoa, mais de um ano depois, no desesperado remate de «Un soir à Lima» («Quebra-te, coração...»). É exactamente em «Esta velha angústia» que se nos depara o recurso ao tópico do *ubi sunt*, declinado no singular e associado, para o caso, a dois temas recorrentes na obra de Pessoa, a lembrança da infância perdida, nos espaços que real ou imaginariamente a modelaram,

69-21
R. 52-54
B
16-6-1934
Alvaro de Campos.

Esta velha angustia,
Esta angustia que trago ha seculos em ~~xxx~~ mim,
Transbordou da vasilha,
Em lagrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estylo de pesadello sem terror,
Em grandes emoções subitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidesse deveras!
Mas ~~xxx~~ não: é este estar-entre,
Este quasi,
Este poder ser que;...
Isto.

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém.
Um sou um internado num manicómio sem manicómio.
Estou doído a frio,
Estou lucido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...

Pobre velha casa da minha infancia perdida!
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
Que é do teu menino? Está maluco.
Que é de quem dormia socegado sob o teu tecto provinciano?
Está maluco.
Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

Se ao ~~xx~~ menos eu tivesse uma religião qualquer!
Por exemplo, a ~~xxx~~ ^{do} aquelle manipanso
Que havia em casa, lá nessa, trazido de Africa.
Era feiissimo, er a grotesco,
Mas havia nelle a ~~xxx~~divindade de tudo em que se ~~xxx~~.
Se eu pudesse crêr num manipanso qualquer -
Jupiter, Jehovah, a Humanidade -
Qualquer ~~xxxxxxx~~ serviria,
Mas o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de ~~xxxxx~~ vidro pintado!
~~xxxxxx~~

16-6-1934.

e a obsessão da loucura: «Pobre velha casa da minha infância perdida! / Quem te diria que eu me desacolhesse tanto! / Que é do teu menino? Está maluco. / Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano? / Está maluco. / Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.» Num outro texto de Campos de 1934 (id., 331-332), o *tópos*, embora não explicitamente presente, não deixa de ser um seu esteio estruturador. Com efeito, é o *ubi sunt* que se encontra subjacente ao lamento que o poeta faz sobre a incapacidade de, no presente de descrença e apatia, escrever algo que tenha o ímpeto e o vigor dos poemas extensos da sua fase heróica, da «Ode triunfal» e da «Ode marítima», e de, confiadamente, se entregar aos grandes planos que, então, o enchiam de entusiasmo: «Há tanto tempo que não sou capaz / De escrever um poema extenso!... / Há anos... // Perdi a virtude do desenvolvimento rítmico / Em que a ideia e a forma, // numa unidade corpo com alma, / unanimemente se moviam... // Perdi tudo que me fazia consciente / De uma certeza qualquer no meu ser... / Hoje o que me resta? / O sol que está sem que eu o chamasse... / O dia que me não custou esforço... / Uma brisa, com a festa de uma brisa, / Que me dão uma consciência do ar... / E o egoísmo doméstico de não querer mais nada. // Mas, ah!, minha *Ode Triunfal*. / O teu movimento rectilíneo! / Ah, minha *Ode Marítima*. / A tua estrutura geral em estrofe, antístrofe e epodo! / E os meus planos, então, os meus planos — / Esses é que eram as grandes odes! / E aquela, a última, a suprema, a impossível!» Tais planos, lembre-se, não muito tempo depois da fase das «grandes odes», com a passagem para a fase seguinte, a da abulia, do tédio e do «cansaço de pensar», transformar-se-iam nos «propósitos perdidos» e «mortos», a que se refere, com o auxílio do nosso tópico, um poema muito próximo, na sua composição — «Nas praças vindouras...» (id., 232-233) —, do

exemplo maior do niilismo de Campos que é a «Tabacaria»: «O que é feito dos propósitos perdidos, e dos sonhos impossíveis?/ E porque é que há propósitos mortos e sonhos sem razão?/ Nos dias de chuva lenta, contínua, monótona, uma,/ Custa-me levantar-me da cadeira onde não dei por me ter sentado,/ E o universo é absolutamente oco em torno de mim.»

Originalmente publicado em «Un'Altra Volta ti Rivedo»: *Viaggio nella Poetica Pessoaana*. Actas do Convegno Internazionali di Studi Pessoaani. Org. Michela Graziani, 2013: 207-218. Roma: Società Editrice Dante Alighieri.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 2009. *Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle*, vol. II, De Baudelaire à Saint-Pol-Ro ux. Paris: Éditions Gallimard.
- Azaustre, Antonio, e Juan Casas. 1997. *Manual de retórica española*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Belchior, Maria de Lourdes. 1985. *Gramática do Mundo*. Lisboa: INCM.
- Bréchon, Robert. 1996. *Estranho Estrangeiro: Uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. Lisboa: Quetzal Editores.
- Bréchon, Robert. 2001. *L'Innombrable: Un Tombeau pour Fernando Pessoa*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Cunha, Teresa Sobral e João Rui de Sousa, org. 1985. *Fernando Pessoa: O Último Ano: Exposição Comemorativa do Centenário da Morte de Fernando Pessoa*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Dias, Saúl. 1980. *Obra Poética*. Porto: Brasília Editora.
- Dionísio, Mário. 1982. *Poesia Incompleta*. 2.^a ed., com a reed. integral de *Poemas*. Mem Martins: Europa-América.
- Eliot, T.S. 1985. Introduction to *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T.S. Eliot, IX-XV. London/Boston: Faber and Faber.
- Gilson, Étienne. 1932. «De la Bible à François Villon». In *Les Idées et les Livres*, 9-38. Paris: Librairie J. Vrin.
- Hornsby, R.A. 1972. «Ubi Sunt». *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger, 876. Princeton: Princeton University Press.
- Huizinga, Johan. 1985. *O Declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Knopfli, Rui. 1997. *O Monhé das Cobras*. Lisboa: Caminho.
- Lopes, Maria Teresa Rita. 1985. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: Héritage et création*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- Martz, Louis L. 1976. Introduction to *Collected Early Poems of Ezra Pound*, edited by Michael John King, VII-XXII. New York: A New Directions Book.
- Masters, Edgar Lee. 1995. *Antologia di Spoon River*, texto inglese a fronte. 4.^a ed. Introduzione di Viola Papetti, traduzione e note di Alberto Rossatti. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Moura, Vasco Graça. 1997. *Os Testamentos de François Villon e Algumas Baladas Mais*. Porto: Campo das Letras.
- Mourão-Ferreira, David. 1972. *Imagens da Poesia Europeia*. Vol. I. Lisboa: Realizações Artis.
- Nogueira, Manuela. 2005. *Fernando Pessoa: Imagens de uma vida*. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. s.d. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. 2.^a ed. Introd. por Joel Serrão. Lisboa: Inquérito.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1977. *Obra Poética*. 7.^a ed. Org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Pessoa, Fernando. 1982. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, pref. e org. por Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando. 1986. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introd., org. e notas de António Quadros. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos]. 1994. *Livro de Versos/Álvaro de Campos*. Introd., transcrição, org. e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial Estampa.

- Pessoa, Fernando. 1998. *Livro do Desassossego Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*. Ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2000. *Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935*. Ed. de Luís Prista. Lisboa: INCM.
- Pizarro, Jerónimo, Patricio Ferrari e Antonio Cardiello. 2010. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Alfragide: Dom Quixote.
- Pound, Ezra. 1976. *Collected Early Poems of Ezra Pound*. Edited by Michael John King. New York: A New Directions Book.
- Pound, Ezra. 1985. *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T.S. Eliot. London/Boston: Faber and Faber.
- Said, Edward W. 2007. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Foreword by Miriam C. Said, introduction by Michael Wood. New York: Vintage Books.
- Sena, Jorge de. 1978. *Poesia-III*. Lisboa: Moraes Editores.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. 1982. *Teoria da Literatura*. Vol. 1. Coimbra: Almedina.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. 2003. «Tópico». In *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 28, cols. 407-408. Lisboa/São Paulo: Edição Século XXI.
- Simões, João Gaspar. 1980. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma geração*. 4.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Terlinden, Anne. 1990. *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet — A Critical Study of "The Mad Fiddler"*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.

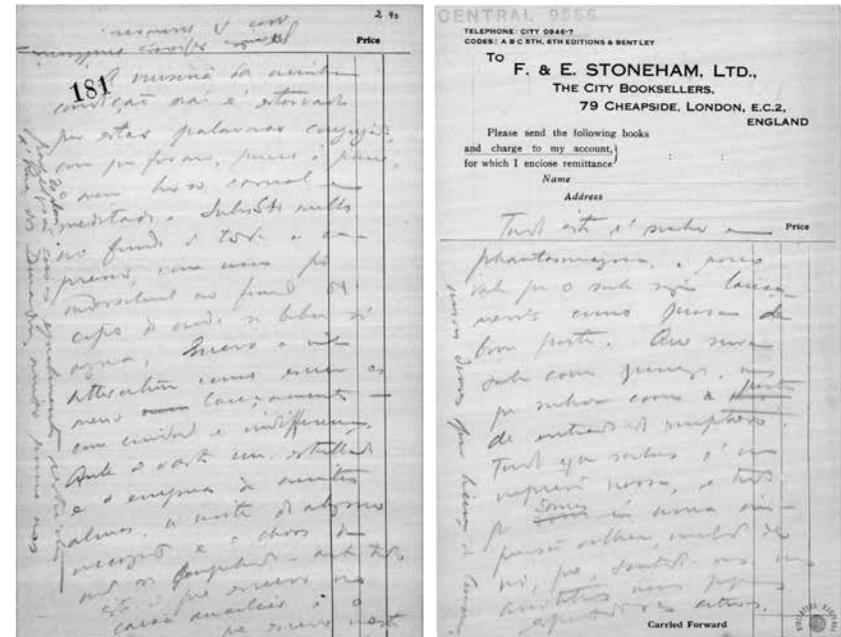
AUTOCONSCIÊNCIA LITERÁRIA EM BERNARDO SOARES, COM UMA CODA SOBRE O LIVRO COMO LIVRO DE SABEDORIA

Início a minha intervenção com um fragmento do *Livro do Desassossego* em que, de algum modo, se encontram tematizadas, como que em *mise-en-abyme*, algumas das questões mais relevantes para o tratamento do tópico que elegi: a autoconsciência literária em Bernardo Soares. Na edição de Richard Zenith tem esse fragmento o n.º 13; na de Jerónimo Pizarro, o n.º 380 (cf. Pessoa 2009, 61-62; Pessoa 2017, 452).

Uma das questões tem a ver com a referência, no trecho, ao «livro» a que ele pertence, e que Soares vai formando, como diz, «pouco a pouco» dado, inevitavelmente, o seu carácter fragmentário, próximo da escrita diarística. As alusões ao *Livro* são, nele, muito frequentes, como que a lembrar o propósito de uma sua ideal unidade, não obstante o muito que nele possa haver de obstáculo à realização plena desse desiderato. São curiosos, a este respeito, os qualificativos aplicados, no fragmento em apreço, ao *Livro*: «casual e meditado». Há, aqui, como pode ver-se, um paradoxo, mas tal não constitui para nós motivo de surpresa. Sabemos da preferência de Pessoa pelas contradições, e no próprio *Livro* se encontra ela tematizada, e vista, aliás, como reflexo da própria existência: «A vida está cheia de paradoxos como as rosas de espinhos» (Pessoa 2009, 309; Pessoa 2017, 125). Ora «casual» é o que é fruto do acaso, das circunstâncias, do estado de espírito e dos estímulos do momento. «Meditado», o foi o *Livro*, longamente, acompanhando a vida de Pessoa

praticamente desde os começos da sua intervenção cultural até ao fim. Muito cedo, em 1913, publicou ele, em *A Águia*, como é bem sabido, o primeiro fragmento, «Na floresta do alheamento» (Pessoa 2009, 458-464; Pessoa 2017, 75-82), e logo, no ano seguinte, em carta a um amigo, João de Lebre e Lima, e, a partir precisamente daquele trecho, parece ter já uma ideia bem definida do que será o *Livro*: «Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há outros trechos escritos mas inéditos, mas de que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se *Livro do Desassossego*, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. No trecho publicado isso nota-se. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é — sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura — uma confissão sonhada de inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar» (Pessoa 2009, 506). A «pouco e pouco», como vimos, se foi o *Livro* formando, e crescendo com maior ímpeto, sobretudo depois de 1929, com a publicação de trechos expressamente atribuídos a Bernardo Soares. Em 1932, podia Pessoa confessar a João Gaspar Simões que o *Livro* se encontrava entre três dos livros com que pensava iniciar as suas publicações, mas que havia ainda nele «muita coisa que equilibrar e rever» (Pessoa 2009, 507-508).

No trecho que temos vindo a analisar (Pessoa 2009, 61-62; Pessoa 2017, 452), referia-se Soares aos dois tipos de escrita que o ocupavam, a «literatura» e os «lançamentos» que vai fazendo, como «ajudante de guarda-livros», no «caixa auxiliar». Com a mesma atitude («cuidado e indiferença») escreve ele uma e outra coisa, ambas, como faz questão de sublinhar, «igualmente restritas à Rua dos Douradores». No entanto, embora conferindo às duas escritas idêntica dignidade, não deixa de salientar que a literatura a escreve no «papel da alma»: «Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos — com



«A MISÉRIA DA MINHA CONDIÇÃO». TRECHO ATRIBUÍDO
AO LIVRO DO DESASSOSSEGO. BNP/E3. 2-90

cuidado e indiferença. Ante o vasto céu estrelado e o enigma de muitas almas, a noite do abismo incógnito e o choro de nada se compreender — ante tudo isto o que escrevo no caixa auxiliar e o que escrevo neste papel da alma são coisas igualmente restritas à Rua dos Douradores, muito pouco aos grandes espaços milionários do universo. Tudo isto é sonho e fantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançado como prosa de bom porte. Que serve sonhar com princesas, mais que sonhar com a porta de entrada do escritório? Tudo que sabemos é uma impressão nossa, e tudo que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara.»

A forma discursiva em que Bernardo Soares realiza a escrita literária é a «prosa», na circunstância caracterizada como «prosa de bom porte». A caracterização que faz da prosa posta ao serviço da escrita literária não deixa de ser estranha. A aceção em que o termo «porte» é aqui utilizado, no sentido de *valor*, não é muito corrente. Corresponde, porém, a uma procura de originalidade, de afastamento da expressão banal, muito típica da escrita modernista dominante no *Livro* quando ele mais próximo está do *diário* que dá conta do viver e das reflexões do ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. A «prosa» é, aliás, a forma que ele escolheu para, como refere num outro fragmento, «interpelar a vida!» e «dizer o que as almas sentem!» (Pessoa 2009, 56; Pessoa 2017, 253). No registo dos seus dias, seja no escritório ou no «quarto andar alto da Rua dos Douradores», no acto de «fazer prosa», acaba ele por se sentir semelhante aos «génios» e aos «célebres» absorvidos na escrita dos seus diários.

Tudo se reduz a «sonho e fantasmagoria», como lembra o início do segundo e último parágrafo do trecho em análise, e quer os «lançamentos» no caixa auxiliar, quer a «prosa de bom porte» ou recorte da sua «literatura» são o produto do «sonho». Este sonho, ou melhor, o «entressonho» a que Pessoa faz referência na já citada carta de 1914 a João de Lebre e Lima (Pessoa 2009, 502) é, em geral, o sonho «desperto» (cf. Pessoa 2009, 54-55; Pessoa 2017, 347), a *rêverie*, que tem a ver com um conceito muito presente no *Livro*, o conceito de devaneio. É tal a importância que lhe é atribuída no *Livro* que Bernardo Soares chega a dizer num dos fragmentos que os devaneios «constituem grande parte da substância espiritual da [sua] vida» (Pessoa 2009, 562; Pessoa 2017, 251). Numa nota sobre o *Livro do Desassossego*, por sua vez, Pessoa, a propósito da necessidade de

nele efectuar «uma revisão geral do próprio estilo», não deixa de advertir que tal revisão deve ser feita, «sem que ele [o estilo] perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam» (2009, 509; 2017, 527). E todos nós nos lembramos da passagem dedicada ao semi-heterónimo Bernardo Soares na carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, em que Pessoa escreve que a prosa do *Livro* «é um constante devaneio», isto depois de ter afirmado que Soares «aparece sempre que [está] cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição» (Monteiro 1985, 235). Na nota supracitada, diz Pessoa, como vimos, que o que caracteriza o estilo do *Livro* é «o devaneio e o desconexo lógico». Tornam-se, agora, mais perceptíveis as condições em que se dá o aparecimento de Bernardo Soares. Onde Pessoa quer chegar é ao que há de divagante, de digressivo na escrita do semi-heterónimo. Como é habitual em Pessoa, o mais alto analista e «teórico de si próprio», conforme observou um dia Eduardo Lourenço (2008, 54), é nele e nas personagens do «drama em gente» em que se *outrou* que, afinal, vamos encontrar as melhores formulações directas ou indirectas sobre o significado da sua obra. Num dos fragmentos (Pessoa 2009, 104-105; Pessoa 2017, 342-343), define o que escreve no trecho em referência como «divagações que [registra] sem pressa». E divagar é coisa que Soares faz com frequência, bem como devanear, derivar, abandonar-se à música e aos ritmos da sua prosa. Dá, às vezes, a impressão de se perder, especialmente à medida que se aproxima do fecho dos trechos, mesmo naqueles de índole mais reflexiva em que mais sólida se apresenta a estrutura da argumentação. Penso que não tem sido suficientemente realçada, nas abordagens críticas do *Livro*, a extrema relevância que nele tem o devaneio, o que é tanto mais de estranhar por

dispormos nós, de há muito, de um excelente suporte teórico para o efeito, o estudo clássico de Bachelard, *La poétique de la rêverie*.

Não queria deixar de chamar a atenção, a encerrar as considerações feitas a partir do fragmento que começa «A miséria da minha condição», para dois aspectos, ambos respeitantes ao segundo e último parágrafo do trecho. O primeiro, relativo a esta frase: «Que serve sonhar com princesas, mais que sonhar com a porta de entrada do escritório?», lembra-nos que a divisão em dois livros em tempos feita por António Quadros na sua edição do *Livro do Desassossego*, um, com os trechos mais recuados, mais próximos de uma estética decadentista e simbolista, e outro genologicamente mais perto da escrita diarística, não deve ser tomada em termos rígidos, visto que a sombra daquilo que, na já referida entrevista, Eduardo Lourenço chamou a presença da «nebulosa simbolista» na obra de Pessoa (2008, 59), se sente ainda em passagens do que seria o *segundo Livro*, como se pode ver com a alusão às «princesas». Se aqui mal se dá pelo lugar do imaginário simbolista no que seria, de acordo com Quadros, um *segundo Livro*, já noutros trechos ele se manifesta de forma bem explícita, como pode verificar-se no final de um outro fragmento (Pessoa 2009, 322; Pessoa 2017, 363), em que o cenário imaginado não deixa margens para dúvidas: «Perdi, antes de nascer, o meu castelo antigo. Foram vendidas, antes que eu fosse, as tapeçarias [d]o meu palácio ancestral. O meu solar de antes da vida caiu em ruína, e só em certos momentos, quando o luar nasce em mim de sobre os juncos do rio, me esfria a saudade dos lados de onde o resto desdentado das paredes recorta negro contra o céu azul escuro esbranquiçado a amarelo de leite./ Distingo-me a esfinges. E do regaço da rainha que me falta cai, como um epí-sódio do bordado inútil, o novelo esquecido da minha alma.»

O segundo aspecto para que queria chamar a atenção no último parágrafo do fragmento que começa «A miséria da minha condição» diz respeito ao recurso mesmo no fecho do trecho, dentro de um procedimento, aliás, relativamente comum no *Livro*, ao anticlímax que representa a intromissão de uma realidade tão comezinha, tão própria das exigências mais imediatas da vida como é uma «licença» camarária no termo de considerações que se não furtam ao negrume metafísico dominante no *Livro do Desassossego*. Recordo a frase final: «Tudo que sabemos é uma impressão nossa, e tudo que somos é uma impressão alheia, melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos espectadores activos, nossos deuses por licença de Câmara.» É claro que deste anticlímax não está ausente a ironia, dispositivo retórico a ter necessariamente em conta na leitura do *Livro*, e, lembremo-lo, que Soares, nele mesmo (Pessoa 2009, 171; Pessoa 2017, 411), encarava como sendo o elemento diferenciador do «homem superior» relativamente ao «homem inferior» e aos animais, e em que reconhecia «o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente».

Sintomático, como acabamos de ver, é que Soares associe a ironia à consciência da consciência. A consciência de si mesmo, a sua «autoconsciência» (cf. o que Soares diz: «Para mim, só a minha autoconsciência é real»; 2009, 221; 2017, 521) não é um exclusivo de Bernardo Soares. Ela atravessa, pelo contrário, toda a obra de Pessoa, que faz da «sua consciência da sua própria alma» (2009, 112; 2017, 105) um dos mais importantes *leitmotives* que a estruturam. Autor por excelência «auto-analítico», viu, no entanto, nos devaneios de Soares o lugar ideal para dar expressão àquilo que o próprio ajudante de guarda-livros considerava «um segundo desdobramento da consciência pelo qual sabemos que sabemos» (2009, 282; 2017, 421-422). Tal consciência de si, que

é, afinal, a consciência de se estar pensando, ou, para usarmos os termos do próprio Soares, de «ver quando se está pensando» (2009, 321; 2017, 461), manifesta-se de diversos modos e em diferentes domínios no *Livro*. Um desses domínios diz respeito à consciência que Bernardo Soares tem de que uma das escritas que pratica é a escrita literária, sobre a qual permanentemente reflecte, de um modo sempre original, frequentemente inusitado, e, algumas vezes, mesmo provocatório.

Num livro que Soares via como as suas «confissões de sentir» (2009, 61; 2017, 283), e eu poderia acrescentar, de pensar, não faltam as referências à literatura e aos seus cognatos. Num dos fragmentos mais breves do *Livro*, escreve, por exemplo: «Surjo do que ontem literariamente fui, procuro explicar a mim próprio como cheguei aqui» (2009, 63; 2017, [não figura]). O trecho é excessivamente curto para nos dar as necessárias pistas interpretativas. Parece-me, no entanto, que não será ousado de mais pôr a hipótese de se tratar de um dos que seriam os trechos de introdução de um *Livro*, que resultou do cuidado que sempre foi posto na sua escrita, do «escrúpulo» com que, nele, se fez uso da «linguagem» (2009, 224; 2017, 446). *Livro* que, segundo se diz num outro fragmento (2009, 90-91; 2017, 296-297), nasceu de um «propósito literário íntimo», embora, como deixa perceber esse mesmo trecho, tal propósito possa ser posto em causa pela força irrecusável da realidade com que se confronta. Sempre, todavia, o trabalho de linguagem, a escolha das palavras, o recurso ao termo mais adequado, se impõem a Bernardo Soares; daí que possa dizer, apesar de estar bem ciente do que haja de chocante na sua «indiferença sentimental» que, para ele, «vale mais [...] um adjectivo que um pranto real da alma» (2009, 71; 2017, 432). A valorização da expressão literária, que chega onde a realidade não chega, é, de resto, uma

constante no *Livro do Desassossego*: «Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos dos livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana» (2009, 178; 2017, 108). A bem dizer, a vida só ganha verdadeira espessura com a literatura, só, com ela, se torna verdadeiramente «real», é a convicção de Soares, e de muitos que, como ele, vislumbraram na literatura, ainda que toldado por sombras inamovíveis, um sentido para as suas vidas, o que lhe permite afirmar: «são intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias» (2009, 145; 2017, 327). As próprias «emoções» são, para ele, «literárias», o resultado de uma operação *translata*, que põe parafrasticamente em confronto com as de outros, para quem elas seriam «literais» (2009, 270; 2017, 419). O seu entendimento de *emoção literária* não andarà, segundo creio, muito longe do entendimento que é o de Eliot acerca do lugar da emoção no texto literário, quando defende, em ensaio famoso, que o que ele chama «emoção *significativa*» «tem vida no poema e não na história do poeta» (Eliot 1962, 35). Mas tudo fica mais claro para nós quando, num outro fragmento do *Livro*, lemos as seguintes palavras: «Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. Lembro-a como uma coisa externa e através de coisas externas; lembro só as coisas externas. Não é sossego dos serões da província que me enternece da infância que vivi neles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos físicos das pessoas. É de quadros que tenho saudades» (2009, 220; 2017, 404). Trata-se, como pode ver-se, de uma concepção muito avançada para a época em que o trecho foi escrito, acerca das complexas relações entre a

emoção e a linguagem. O que Bernardo Soares aqui está a dizer é que a emoção é já linguagem, que, ao contrário do que pensa o senso comum, a emoção e a literatura não estão separadas, ou seja, que não teríamos primeiro a emoção e depois a expressão literária. Como tive ocasião de escrever noutro lugar (Martinho 2011, 22) «não só o *estado de escrita* em que, enquanto escritor, Bernardo Soares vive, leva a que nas ‘lágrimas’, na emoção, já esteja presente o ritmo, que é uma das marcas do literário na prosa, como também, à semelhança do que propõe Eliot [no seu conceito de correlativo objectivo], de igual modo em contraposição a toda uma tradição romântica de expressão das emoções, Soares aponta no sentido de uma expressão indirecta, oblíqua dos estados de alma, através do que chama ‘coisas externas’ e que são o equivalente da emoção».

Como pudemos observar na passagem transcrita, Soares encarava o ritmo como um elemento essencial da prosa. Na apologia e elogio que faz, num dos mais conhecidos fragmentos do *Livro* («Prefiro a prosa ao verso»; 2009, 234; 2017, 397), da forma discursiva que elegeu como sua e com a qual acabou por se identificar totalmente (cf. 2009, 206; 2017, 387), vai muito mais longe. Mostra a superioridade da prosa, na qual, em seu entender, «se engloba toda a arte», em relação às outras artes, sejam elas as artes maiores, ou as menores. No passo referente às primeiras, escreve ele as seguintes palavras: «Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que

deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau ou ritual.» A prosa a que ele se refere, como processo totalizante, capaz de incluir as outras artes, nos traços que as definem, é ela própria, evidentemente, uma arte, é a prosa artística que ele superiormente trabalha, e capaz igualmente de ir muito além das artes menores: «Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente translúcida e perfeita.» É notável o esforço retórico a que Bernardo Soares se entrega para defender a sua dama, o instrumento de trabalho que põe ao serviço da realização da sua arte, a arte verbal. Não deixa, no entanto, de ser surpreendente, tendo em conta a menorização a que, aqui, estrategicamente procede da poesia, vista como «qualquer coisa [...] de auxiliar e inicial», que, num outro fragmento, sinta necessidade de recorrer à conjunção oximórica do verso e da prosa, com a expressão «versos em prosa», para sugerir o acréscimo de valores rítmicos que o prestígio investido pela tradição no verso traz à sua *Kunstprosa*: «Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito» (2009, 217; 2017, 399).

Afinal, o que lhe importa é «dizer», «saber dizer», e atingir a verdadeira existência, a que só «pela voz escrita e a imagem intelectual» se pode alcançar (cf. frag. que começa: «A maioria da gente enferma de não saber dizer»). A ênfase exclamativa posta nas três breves frases a que acabo de aludir, e com as quais Soares inicia o último parágrafo de um dos fragmentos mais citados do *Livro*, é bem sintomática do empenho que nelas pôs, cada uma proclamada com a força de um programa,

de um programa de vida. É na busca de uma perfeição para o seu trabalho de escrita, e que também nela não há, que encontra o possível sentido para a vida. Ao resto, reserva ele o irrespirável desengano niilista que instila naquelas suas tão típicas derivações em que não deixa nada de pé ou passível de resgate por um qualquer tipo de consolo: «Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades factícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul sem sentido.»

Parece ouvir-se aqui um eco do pessimismo do *Eclesiastes*, que a própria presença na passagem transcrita da palavra «vaidades» de algum modo pode justificar. Sem dificuldade, Bernardo Soares poderia dizer, como Qohélet: «Ilusão das ilusões: tudo é ilusão» (*Nova Bíblia dos Capuchinhos*, Ecl. 1, 2). Não está, de resto, ausente do *Livro* uma dimensão sapiencial, que, quem sabe, um dia, eu possa desenvolver. De momento, não quero mais que deixar aqui uma ou outra pista, quanto a uma possível leitura do *Desassossego* como um *livro de sabedoria*. Soares encontra-se entre aqueles modernos a quem, segundo Reis, «só pode convir [...] o estoicismo ou o epicurismo» (Pessoa, *apud* Silva 2008, 236). Ou talvez antes pudéssemos dizer, com Lucien Jerphagnon (1979b, 115), que ele faz parte, no quadro da posteridade dessas duas filosofias, daqueles em quem o epicurismo e o estoicismo aparecem «generosamente mesclados». Com efeito, tanto lhe quadra bem a *ataraxia*, a «ausência de perturbação» dos epicuristas (1979a, 95), como a *apátheia*, o «domínio de si» dos estóicos (1979b, 114). Dentro do que é, aliás, a sua inclinação sincrética, a uns e outros pode eventualmente acrescentar o que chama a filosofia de Omar Khayyam: «A filosofia prática de Omar Khayyam reduz-se [...] a um epicurismo suave,

esbatido até ao mínimo do desejo de prazer. Basta-lhe ver rosas e beber vinho. Uma brisa leve, uma conversa sem intuito nem propósito, um púcaro de vinho, em isso, e em não mais do que isso, põe o sábio persa o seu desejo máximo» (2009, 400; 2017, [não figura]). Tudo isto não o impede, porém, de dar uma nota bem pessoal, tingida de céptica e desenganada ironia, à recepção do legado que a tradição pôs, a esse respeito, ao seu dispor: «O meu estoicismo é uma necessidade orgânica. Preciso de me couraçar contra a vida. Como todo o estoicismo não passa de um epicurismo severo, desejo, quanto possível, fazer que a minha desgraça me divirta. Não sei até que ponto o consigo. [...]// Nasci talvez, espiritualmente, num dia curto de Inverno. Chegou cedo a noite ao meu ser. Só em frustração e abandono posso realizar a minha vida.// No fundo, nada disto é estóico. É só nas palavras que há a nobreza do meu sofrimento. Queixo-me, como uma criada doente. Ralo-me como uma dona de casa. A minha vida é inteiramente fútil e inteiramente triste» (2009, 364-365; 2017, 158). Seja como for, a necessidade de, como diz, se «couraçar contra a vida», impõe-lhe uma outra necessidade, a de, para esse efeito, se munir com uma forma de sabedoria. E a preocupação com a sabedoria vai ser, é, uma constante no *Livro*. Da moral do epicurismo e do estoicismo, entre os quais maioritariamente se move, lhe vem, a esse título, em larga medida o modelo. E isso porque a moral de uma e outra filosofia visa fundamentalmente a sabedoria, sendo, assim, poderia dizer-se, seu grande propósito «ensinar o sábio a tornar-se sábio» (Jerphagnon 1979b, 114). Por diversas vezes encontramos no *Livro*, com uma ou outra modulação, fórmulas do tipo *sábio é o que*, investidas daquela dignidade hierática que lhes dá um uso de séculos, transformando-as de alguma forma em *tópoi*. Vejamos um exemplo: «Sábio deveras é o que tem a possibilidade

da altura nos músculos e a negação de subir no conhecimento» (2009, 110; 2017, 307).

A moral de Bernardo Soares, nesta perspectiva, é, como, aliás, o próprio exemplo acabado de citar já dá a entender, uma *moral negativa*, em sentido semelhante àquele em que Eduardo Lourenço (1987, 147), em ensaio famoso, fala, a propósito do que ele chama «o núcleo da revolução poética de Orpheu», de uma *ontologia negativa*, por sua vez inspirada, como o mesmo ensaísta faz questão de salientar, pelo conceito de teologia negativa. A negatividade da sua moral é coisa que Soares nada faz para ocultar: ele nega, abstém-se, abdica, renuncia. A si próprio se apresenta como «humildemente» pertencendo à estirpe dos «grandes homens de inacção» (2009, 176; 2017, 373); ou como «pregador [...] da renúncia» (2009, 236; 2017, 118); ou como alguém em quem se infiltrou «a consciência sombria da [sua] inércia de abdicador» (2009, 252; 2017, [não figura]); ou ainda como alguém que observa um «quietismo estético da vida» (2009, 303; 2017, 214).

Ricardo Reis é quem, na galáxia pessoana, apresenta maiores afinidades com Soares, fazendo, também ele, parte daquele grupo de modernos em quem epicurismo e estoicismo, com maior ou menor peso de um ou outro, surgem conjugados, e, de igual modo, observando o que Álvaro de Campos, nas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, chama também uma «moral negativa» (Pessoa 1997, 51). Não faltam, aliás, no *Livro do Desassossego*, exemplos de tal proximidade. Refiro apenas dois ou três dos mais óbvios. Antes, porém, lembro a presença, no *incipit* de uma das mais citadas odes de Reis (Pessoa 1994, 94-95), da expressão formular que a tradição converteu numa espécie de *tópos* no âmbito da literatura sapiencial: «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo.» O primeiro exemplo para

que chamo a atenção encontra-se no parágrafo inicial de um fragmento datado de 1932 (2009, 326-327; 2017, 463-465), e o que Soares, nele, de certo modo, faz é replicar ou parafrasear uma ode de Reis, de 1930 (Pessoa 1994, 167-168). Reproduzo o passo do trecho do *Livro* que, na circunstância, interessa e parte da primeira estrofe do poema de Reis: «Mas tanto o ódio como o amor nos oprime; ambos nos buscam e procuram, nos não deixam sós.»; «Não só quem nos odeia ou nos inveja/ Nos limita e oprime; quem nos ama/ Não menos nos limita.» Atente-se, por sua vez, na semelhança que o seguinte enunciado de um outro fragmento apresenta com o universo poético de Reis, quer a nível da forma do conteúdo, quer a nível da forma da expressão: «Não toquemos na vida nem com as pontas dos dedos./ Não amemos nem com o pensamento./ Que nenhum beijo de mulher, nem mesmo em sonhos, seja uma sensação nossa» (Pessoa 2009, 281; Pessoa 2017, 57). E não é o que se distingue, neste passo de um outro trecho, um eco das odes de Reis, sensível seja a nível do hieratismo do ritmo das frases seja a nível das próprias escolhas vocabulares: «Passeemos ao sol o repouso antes do fim, ignorantes voluntariamente dos propósitos e dos prosseguimentos. O sol dourará nossas fronteiras sem rugas e a brisa terá frescura para quem deixar de esperar» (2009, 240-241; 2017, 348)?

É tempo de fechar a coda e o nosso texto. E talvez não haja melhor forma de o fazer que deixar sugerido, com a citação de uma passagem de um fragmento do *Livro*, que espécie de sabedoria é a que Bernardo Soares com tanta constância perseguiu e a que, noutro fragmento, deu o nome de «Estética da indiferença»: «Considerar a nossa maior angústia como um incidente sem importância, não só na vida do universo, mas na da nossa mesma alma, é o princípio da sabedoria. Considerar isto em

pleno meio dessa angústia é a sabedoria inteira. No momento em que sofremos, parece que a dor humana é infinita. Mas nem a dor humana é infinita, pois nada há humano de infinito, nem a nossa dor vale mais que ser uma dor que nós temos» (2009, 384; 2017, 492).

Originalmente publicado em *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*, org de Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro, 2014: 33-42. Lisboa: Esfera do Caos.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gaston. 1978. *La poétique de la rêverie*, 7.ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eliot, T.S. 1962. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. Fernando Melo Moser. Lisboa: Guimarães Editores.
- Jerphagnon, Lucien. 1979a. «Epicurismo, Epicuro». In *Dicionário das Grandes Filosofias*, dir. de Lucien Jerphagnon, 94-97. Lisboa: Edições 70.
- Jerphagnon, Lucien. 1979b. «Estoicismo». In *Dicionário das Grandes Filosofias*, dir. de Lucien Jerphagnon, 112-116. Lisboa: Edições 70.
- Lourenço, Eduardo. 1987. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lourenço, Eduardo. 2008. «Sou Um Dissidente da Minha Geração». Entrevista por António Guerreiro, *Relâmpago* 22: 51-63.
- Martinho, Fernando J.B. 2011. «Reflexões sobre a Literatura no Livro do Desassossego de Bernardo Soares». In *Literatura e Inquietude. Antologia de Literatura Portuguesa Contemporânea*, org. de Maria João Cantinho e Teresa Salema, 22-29. Lisboa: Edições Colibri/P.E.N. Clube Português.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2.ª ed. Org. de José Blanco. Lisboa: INCM.
- Nova Bíblia dos Capuchinhos*. 1998. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.
- Pessoa, Fernando. 1994. *Poemas de Ricardo Reis*. Ed. de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos]. 1997. *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*. Textos fixados, apresentados e organizados por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- Pessoa, Fernando. 2009. *Livro do Desassossego*. 8.ª ed. Ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, Fernando. 2017. *Livro do Desassossego*. 3.ª ed. Ed. de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- Silva, Luís de Oliveira e. 2008. «Epicurismo». In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. de Fernando Cabral Martins, 236-239, 262-263. Lisboa: Caminho.

PARTIDAS, CAIXEIROS-VIAJANTES,
ENCONTROS E DESENCONTROS:
CAEIRO E ALGUMA POESIA
PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

322 Creio ser esta a primeira vez que uma revista dedica um número, não a Pessoa em geral, mas a um dos seus heterónimos, separado dos outros comparsas do drama em gente. Num outro plano, José Saramago escolheu para herói de um seu romance Ricardo Reis, que não era um homem de acção, se é que não era mesmo um declarado inimigo da acção, e, todavia, escreveu aquele que é para muitos, entre os quais, aliás, me incluo, o seu melhor romance.

Porquê Caeiro? Por lhe ter reservado Pessoa, no drama que com paciente inquietação encenou, o lugar de mestre? Por ser, dentro da «coterie» de que se fala na carta de 13 de Janeiro de 1935 a Casais Monteiro (1985), o que mais leituras, mais teses, e mais contraditórias leituras e teses, tem suscitado? Se no plano da recepção crítica isso é, em larga medida, verdade, e logo desde os começos da exegese pessoana, uma vez que o primeiro ensaio que se escreveu sobre um dos heterónimos, o de Guilherme Castilho vindo a lume no número de homenagem que a Pessoa dedicou a *presença* («Alberto Caeiro: Ensaio de Compreensão Poética», n.º 48, de Julho de 1936), incidiu precisamente sobre Caeiro, já no plano da recepção activa as coisas se não passam exactamente da mesma maneira. Aqui, têm ido privilegiadamente para Campos, ou para o ortónimo, o diálogo dos poetas com Pessoa ou o reconhecimento, mais ou menos aberto, da sua condição de herdeiros do legado pes-

soano. Quem, na circunstância, fica a perder é, naturalmente, Reis, que, de tão alheio, pelo menos em aparência, à libertação modernista, poucos, muito episódicos, desejos de emulação poderia motivar. E Caeiro? O que, nele, interessou os poetas que o homenagearam ou invocaram, ou com os seus textos entraram num processo de interlocução criativa, ou mesmo se integraram, a partir das suas ideias e da sua prática poética, no que poderíamos considerar o ramo caeiriano de uma tradição pessoana na poesia portuguesa contemporânea? A «ciência de ver» de que fala Campos num célebre poema com que o homenageou? A suposta inocência do seu olhar? A saudade a que a sua leitura sempre reconduziria da «Eterna Criança» que cada um de nós traz, ou gostaria de trazer, dentro de nós? O seu verso livre? A desarmante «prosa dos [seus] versos»? A necessidade de um novo olhar sobre a natureza e a existência nascida acaso do cansaço de uma enredada e tantas vezes estéril tradição intelectualista? Tentemos, então, encontrar respostas para estas e outras perguntas, num percurso sem preocupações de exaustividade, que seriam seguramente insensatas e deslocadas, socorrendo-nos, antes, de uma dúzia de exemplos que ponham em evidência o lugar de Caeiro, acaso enquanto cabeça da esfinge pessoana, no quadro das interrogações que, ao longo do século, os poetas portugueses, com maior ou menor perplexidade, lhe foram dirigindo.

E começemos pelo princípio, ou, pelo menos, pelo princípio que convém, ao nosso argumento, construir. Pelas primeiras referências que, de Paris, Mário de Sá-Carneiro faz a Caeiro, podemos deduzir que Pessoa não estava muito interessado em que o conhecimento das primeiras manifestações do Mestre saísse do círculo apertado de amigos *iniciados*. Numa espécie de *post scriptum* à carta de 23 de Junho de 1914, Sá-Carneiro

tranquiliza, em jeito sigilosamente telegráfico, Pessoa: «Sossegue. Não inicie Pacheco, Caeiro» (1973, 158). Algum tempo depois, na longa carta de 13 de Julho, lamenta a inconfidência que fez, o ter revelado o *segredo* a um que não era «dos nossos», e que justifica com o que seria uma tendência sua, quiçá inelutável, para facilmente se abrir aos outros: «É claro que teria sido melhor não falar do Caeiro, ao Lopes. Mas o que não tem remédio, remediado está! Nunca devemos ter confidências com quem ‘não é dos nossos’, não nos compreende [...]. Por mim, confio-me a toda a gente. Logo [...]» (id., 174). Mas não parece entusiasmado por aí além com Caeiro, ao contrário do que acontece relativamente a Campos e mesmo a Reis. Limita-se a mandar «saudades ao nosso Alberto Caeiro» (id., 150), a dar mostras do seu agrado pelo «enredo» dos heterónimos, não sem, ao mesmo tempo, manifestar uma clara predileção por Campos («Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos [devo dizer-lhe que simpatizo singularmente com este cavalheiro]»; id., 161) ou a lamentar, na mesma carta (id., 162), a não adesão de Caeiro, por mais que compreensíveis razões, diríamos nós, ao Paulismo: «(É verdade: embora ache justo, confesso-lhe que tenho pena que o Caeiro não entre para o paulismo).» O mais longe que vai na sua apreciação de Caeiro é ao detectar a sua influência na «Ode à noite» de Campos, a par da de Reis, o que não deixa de ser surpreendente, não tanto, porém, como apontar o que a dita ode, depois da estridência futurista da «Ode triunfal», representaria de um regresso a Fernando Pessoa-ele-mesmo: «A ode de hoje é admirável, portanto, belíssima — um tudo nada paúlca e um tudo nada, vamos lá, Fernando Pessoa. De resto nota-se também evidentemente pela sua leitura que o Campos conhece bem a obra do Ricardo Reis e do Caeiro, dos quais ressumam influên-

cias» (id., 165). Mas, parece indubitável, Caeiro fica, para ele, aquém de Reis, pelo menos, em matéria de «impessoalidade», como se pode ver numa carta de alguns dias antes: «Admiráveis, meu querido Poeta, as *Odes* de Ricardo Reis. Conseguiu realizar uma ‘novidade’ clássica, horaciana. [...] E deixe-me dizer-lhe: uma maravilha de impessoalidade, pois se no Caeiro ainda resumava de vez em quando Mestre Fernando Pessoa, o mesmo não sucede nos versos de Reis» (id., 160-161).

Ora, a propósito de Mário de Sá-Carneiro, convirá não esquecer que o seu nome aparece associado, no conhecidíssimo relato que Pessoa fez da génese dos heterónimos a Casais Monteiro, ao surgimento, à *invenção* de Caeiro: «Ano e meio, ou dois anos, depois lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro, de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já não me lembro como, em qualquer espécie de realidade» (Monteiro 1985, 232). A ideia de «partida» volta a estar presente num incidente a que Pessoa se refere em carta, de 4 de Outubro de 1914, a Armando Côrtes-Rodrigues. A «partida», para a qual Pessoa contava com a cumplicidade de Alfredo Guisado, tinha como destinatário António Ferro, um dos mais jovens, um dos mais *verdes*, portanto, elementos do grupo, e visava deixá-lo sem dúvidas quanto à existência real, *física*, de um poeta chamado Alberto Caeiro. Nem de propósito: um «lepidóptero», um caixeiro-viajante, está presente e apõe um convincente e inesperado selo de *verdade* à história de Guisado. Mas dêmos a palavra a Pessoa, porque o relato é demasiado saboroso para que percamos tempo com resumos: «A outra é melhor. Como a única pessoa que podia suspeitar, ou, melhor, vir a suspeitar a verdade do caso Caeiro era o Ferro, eu combinei com o Guisado que ele dissesse aqui, como que casualmente, em ocasião em que estivesse presente o Ferro,

que tinha encontrado na Galiza ‘um tal Caeiro, que me foi apresentado como poeta, mas com quem não tive tempo de falar’, ou uma cousa assim, vaga, neste género. O Guisado encontrou o Ferro acompanhado de um amigo, caixeiro-viajante, aliás. E começou a falar no Caeiro, como tendo-lhe sido apresentado, e tendo trocado duas palavras apenas com ele. ‘Se calhar é qual-quer lepidóptero’, disse o Ferro. ‘Nunca ouvi falar nele [...]’. E, de repente, soa, inesperada, a voz do caixeiro-viajante: ‘Eu já ouvi falar nesse poeta, e até me parece que já li alguns uns versos dele.’ Hein? Para o caso de tirar todas as possíveis suspeitas futuras ao Ferro não se podia exigir melhor. O Guisado ia ficando doente de riso reprimido, mas conseguiu continuar a ouvir. E não voltou ao assunto, visto o caixeiro-viajante ter feito tudo o que era necessário» (Pessoa s.d., 59-60).

O providencial caixeiro-viajante, tipo bem lusitano do esper- talhão que, em nenhuma circunstância, quer ser apanhado em falta, e não quer jamais passar por ignorante, mais a mais junto de gente culta, de intelectuais, fez, diz Pessoa, «tudo o que era necessário». Agradecemos, com uma sã risada, ao bom caixeiro-viajante, ele, sim, o verdadeiro lepidóptero, o contributo que trouxe à encenação do «drama em gente» nas suas primeiras *representações*, mas viremos as nossas atenções para outros lados. O dos poetas que, na realidade, foram lendo ao longo dos anos Caeiro, na sua forma disponível. De que modo o leram, que uso fizeram dele?

Mas, ainda antes disso, atentemos, mesmo que por breves momentos, nas personagens do «drama em gente», visto que já aí, como é sobejamente sabido, se fazem sentir, a vários níveis, os efeitos de mestre Caeiro. Uma das páginas mais sugestivas sobre as transformações que Caeiro teria operado nos seus discípulos encontra-se nas *Notas para a Recordação do Meu Mestre*

Caeiro, atribuídas a Campos. No texto em questão, detém-se Campos nos efeitos que a aproximação a Caeiro teve em cada um dos que situa «em torno» do Mestre: Reis, Mora e ele próprio, todos eles «gente com capacidade para ter mestre» (Pessoa 1997, 72). A linguagem de Campos assemelha-se muito à dos que falam das profundas modificações provocadas pelos grandes mestres religiosos nos seus seguidores: depois do contacto com o mestre, é como se despissem as vestes do homem velho e nascessem de novo. O efeito da «intervenção» do mestre é avassalador, a mudança radical (cf. Teresa Rita Lopes, apresentação de *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, 27) — os que o experimentam, a esse efeito, já não são os mesmos, passam a ser «outros», ou, antes, são agora eles mesmos na sua verdade mais profunda: «Todos nós somos outros — isto é, somos nós mesmos a valer — desde que fomos passados pelo passador daquela intervenção carnal dos Deuses» (Pessoa 1997, 73). Campos dá, depois, conta da revelação de cada um a si próprio por força da acção transformadora de Caeiro, seguindo, nas suas linhas gerais, uma lógica do «antes» e do «depois», comum nos relatos das mudanças introduzidas por qualquer novo credo. Reis, por quem se inicia o relato, «antes de conhecer Caeiro, [...] não escrevera um único verso, e tinha já», quando o conheceu, «vinte e cinco anos» (ibid.). Depois de ter entrado em contacto com o mestre e aquele que é o texto fundador da nova crença para que os seus olhos foram abertos, o *Guardador de Rebanhos*, «começou a saber que era organicamente poeta» (ibid.). Curioso, registre-se entre parênteses, é o sentido para que aponta o advérbio «organicamente». Pelo que, a seguir, é dito, parece sugerir uma conciliação do feminino e do masculino em si, uma superação das antinomias redutoras, na circunstância, relativamente às categorias sexuais: «Dizem alguns fisiologistas

que é possível a mudança de sexo. Não sei se é verdade, porque não sei se alguma coisa é ‘verdade’. Mas o certo é que Ricardo Reis deixou de ser mulher para ser homem, ou deixou de ser homem para ser mulher — como se preferir — quando teve esse contacto com Caeiro» (id., 73-74).

Mora, esse, era, antes do encontro decisivo com Caeiro, «uma sombra com veleidades especulativas» (id., 74). O mestre vai proporcionar-lhe, como acontece nas revelações religiosas, o acesso à verdade, o encontro com a «verdade»: «Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. [...] Caeiro deu-lhe a alma que ele não tinha; pôs dentro do Mora periférico, que ele sempre tinha apenas sido, um Mora central» (ibid.). E prossegue, no que poderia ser entendido como uma defesa da superação de Caeiro por Mora, se acaso naquele o *instintivo* não fosse, afinal, outra das formas de se afirmar a sua superioridade: «E o resultado foi a redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro» (ibid.).

Quanto ao próprio Campos, antes do encontro fulminante com o mestre, «uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma» (ibid.), só depois de ele ter lugar, alcança realmente a sua identidade, é, «por mal ou por bem», ele próprio. Fernando Pessoa, antes não mencionado, no texto, como uma das «pessoas» que havia «em torno» de Caeiro, acaba por fazer também a sua aparição no relato dos resultados do encontro epifânico com o mestre. No seu caso, tudo se centra no que hoje chamaríamos a *recepção activa* do texto fundador da nova religião, *O Guardador de Rebanhos*, conduzindo à escrita dos seis poemas que constituem «Chuva oblíqua». Sem o «abalo espiritual» que nele produziu o contacto com Caeiro e o *Guardador*, Fernando Pessoa, salienta Campos, «era incapaz de arrancar aqueles extraordinários poemas do seu mundo interior» (id., 75), que permitem que, tam-

bém ele, seja enquadrável, em pé de igualdade com os chamados heterónimos, no processo de outramento, tornando-se, assim, na feliz expressão de José Gil num ensaio recente, «variante heteronímica de si mesmo» (Gil 1999, 51).

E no plano poético propriamente dito que resultados visíveis há do impacto de Caeiro nos *outros*? Pouco mais do que textos celebratórios do mestre, à semelhança, aliás, daqueles que um sentimento a roçar frequentemente o hagiográfico ditou, em prosa, a um ou outro dos astros da constelação heteronímica. Destaquem-se, no entanto, as homenagens de Reis e Campos em dois dos textos que, ao longo dos anos, mais contribuíram para as respectivas reputações, «Mestre, são plácidas/ Todas as horas» (Pessoa 1994c, 87) e «Mestre, meu mestre querido!» (Pessoa 1994a, 246-247). Quanto ao resto, salva-se uma ou outra formulação mais lograda («Restituíste a Terra à Terra» [Pessoa 1994c, 196], «Antes de ti já era a Natureza,/ Mas não a alma de compreendê-la») (id., 197). Num texto incluído na edição dos *Poemas Completos* de Alberto Caeiro, a que Pessoa posteriormente teria acrescentado a anotação «à la manière de A. Caeiro», pouco há que faça lembrar, remotamente que seja, o mestre, nem tanto seria de exigir-lhe, que bem basta o muito que nos doou à conta da sua ânsia nunca sofreada de se *outrar*.

Não obstante a qualidade que lhe atribuiu de mestre, só em 1925 Pessoa deu Caeiro a conhecer publicamente nas páginas de uma revista de que era director, a *Athena* (n.ºs 4 e 5, Janeiro e Fevereiro), já depois de, também aí, ter revelado Ricardo Reis (n.º 1, de Outubro de 1924). Nela o apresentava como nascido em 1889 e falecido em 1915. Escassos anos depois, havia já quem dedicasse um poema à sua memória: o poeta Carlos Queiroz. A esse texto se refere ele na «Carta à Memória de Fernando Pessoa», que publicou em Julho de 1936 no número de

homenagem da *presença* ao autor de *Mensagem*. A referência insere-se num preciso contexto em que ressaltam as preocupações de Carlos Queiroz relativamente ao «problema das influências literárias» (1993). Depois de citar a resposta que Álvaro de Campos, «Engenheiro naval e poeta do *Orpheu*», deu, no melhor da sua ironia, a uma das perguntas de um inquérito do jornal *A Informação*, de 17 de Setembro de 1926 («Qual [dos seus livros] lhe trouxe mais admiradores?»; «Tenho influído indeterminadamente em várias composições subsequentes, por não ter o segredo de ter influído nas anteriores. Mas não sei se me têm admirado aqueles que me têm admirado. O certo é que não tenho podido passar a minha emoção intelectual para os copistas da minha expressão dela. Mas contento-me com o que não me descontenta, e basta [...]. Ainda há pouco me trouxeram uma publicação brasileira que tem versos seminais nas minhas emoções. Até isso aceito. O Destino assim dá. Ao menos não tardou. *Bis dat qui cito dat*, dizia o meu professor de Latim»), e uma passagem do prefácio de Pessoa à *Antologia de Poemas Portugueses Modernos* que este organizou com António Botto em 1929 («Uma coisa é a influência, de que só não sofre quem não vive, outra coisa a subordinação. Antero é discípulo da filosofia alemã; porém, a poesia de Antero não é discípula de coisa alguma»), faz Carlos Queiroz menção à «poesia dedicada à memória de Alberto Caeiro» que, por essa altura, publicou «numa revista literária». As dúvidas que o assaltam ao reler o poema traem, de alguma forma, a ansiedade, a ansiedade da influência para usarmos a expressão de Bloom, experimentada em relação a um poeta, Pessoa, que era, em termos de tradição literária, o elo mais próximo e mais visível da sua ligação a essa tradição, e a resposta tranquilizadora que recebe do mestre, na infalibilidade do seu oráculo, serve, afinal, de caução à afirma-

ção da sua individualidade: «Por essa altura, fiz publicar numa revista literária uma poesia dedicada à memória de Alberto Caeiro, na qual, dias depois, me pareceu descobrir ‘versos seminais na sua poesia’. Quando, por acaso, o encontrei, não tive pejo de confessar-lhe a minha dúvida e recitei-lhe a poesia, para que me desse, com toda a sinceridade, a sua opinião. Disse-me (e como o disse!) que lhe parecia infundado o meu receio, mas que, se o não fosse, o muito que havia nela de mim já era suficiente para transmitir-lhe vida própria. E não me disse mais nada» (id., 10).

Os receios de Carlos Queiroz, como veremos, não eram de todo infundados. O poema, intitulado «Canção fatigada» e tendo em epígrafe a indicação «À memória de Alberto Caeiro» veio a lume no n.º 1, não datado (mas que se pode deduzir ter saído em finais de 1928, pelas reacções de alguma imprensa transcritas no n.º 2, pp. 33-36), da *Solução Editora*, que se apresentava como «revista de publicação de separatas para a formação de livros» e tinha como «director artístico» José Pacheco, que passou, depois, a «director» da publicação até ao seu número 4 inclusive. O poema, que tem o mesmo título de um outro inserto em *Desaparecido*, de 1935, não o incluiu o autor nesse livro nem no que treze anos depois publicou, *Breve Tratado de Não-Versificação*, e onde, pela índole muito especial da recolha, dificilmente teria cabimento, nem veio sequer a ser incluído no volume em que, em 1984, foram coligidos dispersos e inéditos, *Epístola aos Vindouros e Outros Poemas*. Não há em «Canção fatigada» nada que faça lembrar o poeta homenageado, a não ser, muito vagamente, na atmosfera campestre que recria, o que, aliás, não é para surpreender, sabido como é que Carlos Queiroz representa, dentro do Modernismo português, a sua face não vanguardista, que Sena definiu em termos de pós-simbolismo

(1994, 74-75) e de que o ortónimo seria, em termos gerais, um dos mais perfeitos exemplos. Ora o que se torna evidente pela leitura do poema é que há efectivamente nele «versos seminiais nas [...] emoções» de Pessoa, mais concretamente do Pessoa de «Ela canta, pobre ceifeira», que Queiroz terá conhecido através da versão publicada no n.º 3 da *Athena*, de Dezembro de 1924. E isso não terá passado despercebido a Pessoa, como pode depreender-se do relato de Carlos Queiroz, que, pelos vistos, se ficou pelas aparências da delicadeza e não se deu conta da ironia subjacente àquele «se o não fosse» («Disse-me [e como o disse!] que lhe parecia infundado o meu receio, mas que, se o não fosse, o muito que havia nela de mim já era suficiente para transmitir-lhe vida própria») nas palavras tranquilizadoras de Pessoa. São diferentes o metro e a estrofe (de verso octassilábico passa-se a pentassilábico e de quarteto a quintilha, embora seja igual o número de estrofes), são diferentes as heroínas e as acções que realizam («ceifeira» que «ceifa», «camponesa» que semeia, se bem que ambas acompanhem, numa visão idílica e muito cidadina do campo, o trabalho com o canto), é feita na terceira pessoa a narração no poema de Pessoa e no de Queiroz o sujeito toma a camponesa como destinatário da sua fala, mas a presença do texto pessoano na memória de Carlos Queiroz parece indubitável, e não apenas pelo que há de comum nos cenários, campestres, de um e de outro texto e que teria, como vimos, justificado a dedicatória a Caeiro em «Canção fatigada». Atente-se na presença também do adjectivo «feliz» nesta, ainda que com função diferente; da forma verbal «pesa», repetida, e da segunda pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *lidar*, clara reminiscência do substantivo «lida» do poema de Pessoa: «Semeias cantando./ Feliz camponesa;/ E o ritmo brando/ De estares semeando/ É a minha tristeza.//

Tu cantas a hora/ Tão triste e vazia/ Do sol ir-se embora/ E eu choro o outrora/ Da minha alegria.// Se ao teu aventa/ Tu levavas a mão./ De tão natural/ Teu gesto faz mal/ Ao meu coração.// D'ele tiras o trigo/ Que lanças à terra:/ E eu penso comigo/ Que a terra é abrigo/ Dos mortos que encerra.// Eu tudo o que faço/ Não é como quero:/ Um gesto, ou um passo,/ Tem sempre embaraço/ E raro é sincero.// Em ti nada pesa;/ E o estares semeando/ Tem tanta beleza!/ Feliz camponesa/ Que lidas cantando...» (Queiroz 1928, 2). A relação com Caeiro parece ter começado sob o signo do mal-entendido. Sá-Carneiro, um dos seus primeiros leitores, não dá mostras de grande entusiasmo. Há, depois, o episódio cómico do caixeiro-viajante, alarve na sua esperteza feita de ignorância. Carlos Queiroz dedica um poema à memória de Caeiro, mas o que o motiva à escrita é, afinal, a *música* que lhe é mais congenial do ortónimo. Em «Poesia» de Alberto de Serpa, poema incluído em *Descrição* em 1935, quando Pessoa ainda está vivo, as coisas parecem passar-se ao contrário: o texto é dedicado a Fernando Pessoa (é certo que assim pode Serpa designar quer o autor empírico quer aquele que, em última análise, era identificado como o autor dos textos ortónimos e heterónimos), mas ele não era possível sem o conhecimento de Caeiro e o novo modo de olhar a poesia a que levava alguns modernistas, desejosos de se libertarem de «convenções», nomeadamente das que obrigavam a contar os versos ou a fazê-los, artificialmente, corresponderem-se em termos fónicos. Aos olhos desses, aparece Caeiro, aquele que vai «escrevendo os [seus] versos sem querer» (Pessoa 1994b, 96), que procura «encostar as palavras à ideia» (id., 96) e «esquecer-[se] do modo de lembrar que [lhe] ensinaram» (id., 97) como o «Grande Libertador» (Pessoa 1994a, 190), como «o Argonauta das sensações verdadeiras» (Pessoa 1994b, 97), com a vantagem adicional

de propor um outro olhar sobre a realidade, como se, em cada ocasião, a confrontasse pela primeira vez: «A Poesia está na alma do poeta/ e na sua vida./ O poeta é independente. Só ele sabe./ Sobre as suas ideias, sobre os seus sentimentos,/ não podem pesar leis com séculos de existência.// Na força com que exprime uma ideia violenta,/ na brandura que um sentimento muito calmo arrasta,/ na pressa duma corrida,/ no vagar duma música dolente,/ no que tem de exprimir, está o ritmo do poeta.// Não lhe venham dizer que um verso está errado e sem rima,/ se a alma está para lá de todas as convenções./ Há sentimentos que cabem numa letra,/ e um verso pode não caber em todos os livros do mundo.// A Poesia não está nos assuntos poéticos por eles,/ nem nos versos bem medidos,/ nem nas rimas que são paciência./ A Poesia está no poeta.// O poeta devia ser o primeiro poeta em cada poema» (Serpa 1981, 77).

O equívoco, se é que disso se trata, continua no poema que, a seguir, consideramos, «Écloga», de Luís de Montalvor, publicado em Novembro de 1939 na *presença* (cf. Montalvor 1993), mas já antes dado à estampa com ligeiras diferenças, com outro título, «Margem», na revista *Momento* (cf. Montalvor 1936, 10). Aquele que Álvaro de Campos, um dia, viu, com toda a justeza, aliás, como o que, entre os sensacionistas portugueses, estaria «mais próximo dos simbolistas» (Pessoa 1966, 149), trai, no poema citado, paradoxalmente, a leitura de Caeiro, poeta nos antípodas do Simbolismo e de tudo o que ele podia significar. A verdade é que a contradição não se fica por aí: estamos perante um texto formado por duas oitavas, de versos octossilábicos em que há, ainda que não obedecendo a um esquema rígido, rima, e esta aceitação de constrangimentos formais, como sabemos, não é também coisa que evoque Caeiro. É, porém, inquestionável a sua presença no poema. No verso inicial («Meus pensamentos são

ÉCLOGA CANÇÃO

A João Gaspar Simões

Meus pensamentos são rebanhos:
estremalhados uns, e tristes
outros pastoreiam seus cuidados.
Sonho vê-los, quando sorrisse
daquela margem imaginária
Isto só dos sonhos imoriais,
à hora em que a lãuta débil
suspira os seus fingidos ais.
E é de ouro a hora em que te espero
nesta paisagem que mentiste,
perdidos os rebanhos meus
na errada calma em que sorrisse.
—E hoje, morto o sonho, deploro
dos meus cuidados o remédio,
e só o teu sorriso imploro,
ó guardadora do meu tédio!

Cortina verde a abanar
ao correr do doce frio,
pudesse a mão que te move
suster meu sonho vazio.

Pudesse de qualquer modo
que tu és, se-lo também:
cortina verde a abanar,
sem a imagem de ninguém...

Puro contorno ideal
de cousa inexistente—
pudesse o sonho que sonho
ser o meu ser do contente.

Que a sem razão que te move,
—cortina verde a abanar
pra além das margens do rio—
é a sem razão de sonhar
ao correr do doce frio.

LUÍZ DE MONTALVOR.

UM INÉDITO DE ANGELO DE LIMA

— Vivér!...
— Vivér... — e Palpitar!...
— Ser!... — Amar!... — Vencer!... — e Conquistar!...
— Vivér!
— Ó Phantasia!...
— Luz!... — Perfume!... — Canção... — d'Amor!... — Poesia!...
— Paixão e Glória! — Embroguês... — Folie!...
— Viver!... — Um Djal!...
— Viver... —
— Vencer...
— Amar... — Rosa da Vida... — Rosa da Alegria!...
— Flor da Vida e Paixão — Epurpur Rosa!...
— Deliciosa!...
— Que É como a Rosa... — que Fenece um Dial!...
— Um Djal Em Que Dormece Toda a Glória!...
— Prazer ou Dor!...
— Ódio ou Amor!...
— Do Palpitar, da Vida Transitória!...

Junho de 1917

ANGELO

48

rebanhos») paira, sem margem para dúvidas, a memória dos primeiros versos do poema ix de *O Guardador de Rebanhos* («Sou um guardador de rebanhos./ O rebanho é os meus pensamentos/ E os meus pensamentos são todos sensações.»; Pessoa 1994b, 58), ainda que, no que diz respeito ao segundo verso, em imagem invertida. A assunção da ficção, do «como se» que preside a todo o bucolismo vem também de Caeiro, do poema I de *O Guardador* («Eu nunca guardei rebanhos,/ Mas é como se os guardasse.»; id., 41), lido, como o texto acima citado, por Montalvor no n.º 4 de *Athena*. Como se isso não bastasse, no fecho do poema o termo pelo qual é designada a mulher a quem o sujeito dirige a sua fala deixa inequivocamente à mostra os efeitos do contacto com o texto maior de Caeiro, na emblemática *mise-en-abyme* que é o seu título: «Meus pensamentos são rebanhos:/ estremalhados uns, e tristes/ outros pastoreiam seus cuidados./ Sonho vê-los, quando sorriste/ daquela margem imaginária/ tão só dos sonhos imortais,/ à hora em que a flauta débil/ suspira os seus fingidos ais.// É de ouro a hora em que te espero/ nesta paisagem que mentiste,/ perdidos os rebanhos meus/ na errada calma em que sorriste/ E hoje, morto o sonho, deploro/ dos meus cuidados o remédio,/ e só o teu sorriso imploro,/ ó guardadora do meu tédio!» (Montalvor 1998, 57).

Em «Ode apócrifa de Alberto Caeiro», um poema de Jorge de Sena de 1942, mas só vindo a público postumamente em 1979, em *40 Anos de Servidão* (1982 [1979], 37), o que está em causa não é o bucolismo de Caeiro mas a celebração que, no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, se faz da «Eterna criança» (Pessoa 1994b, 52-57). O poema de Caeiro, originariamente publicado no n.º 30 da *presença*, de Janeiro-Fevereiro de 1931, aparecia recolhido na antologia da poesia de Pessoa que Casais Monteiro deu a lume em 1942, e aí Sena o deve ter lido ou relido.

O texto, em que é dada a fala ao próprio Caeiro, apresentar-se-nos-ia, conforme a sugestão do título, como um poema que podia passar por ser do mestre. Estranho neste jogo do autor de *Perseguição*, que, pela mesma altura, terá redigido a primeira versão de uma «Ode a Ricardo Reis» (Sena 1982, 35), é a classificação genológica atribuída ao poema, mais própria, como sabemos, das inclinações de Reis. Nem Sena, ao escrever o seu texto, podia ter conhecimento de uma nota em que se fala, ditiramicamente, do poema blasfemo de Caeiro como «talvez a coisa mais original, considerando tudo, que, em literatura moderna (com as seguintes variantes: ‘poesia moderna’ e ‘modernas odes’, se tem escrito)» (Pessoa 1994b, 52). Não importa, agora, segundo cremos, determo-nos nesta questão, que não tem importância de maior — embora o título de Sena possa sugerir que ele intuiu o que já seria da ordem da ode no texto de partida por uma das suas vertentes, a celebratória —, mas assinalarmos, antes, que o que interessou a Sena no poema VIII, origem da sua glosa, não foi o seu lado blasfemo mas o que nele é lírico encantamento pela «Criança Eterna». É nela que Sena, que, num poema do mesmo período, emprestava feições de «menino inconsolável» e «impúbere» à «felicidade» que se sentava «todos os dias no peitoril da janela» (1972, 37), concentra as suas atenções. O falso Caeiro, a quem Sena dá a voz no poema, começa por recusar o menino que desceu «do céu», como também por incluir nesse gesto de recusa tudo, «outros meninos», «o mundo», para, numa atitude mais própria do que seria um Campos capaz de tornar tranquilo o seu intranquilo niilismo, «embalar o nada», acabando, no entanto, apesar da vinda tardia do menino, por ceder, por acolhê-lo nos «braços» e dar-lhe o «carinho» antes reprimido, num desejo, esse, sim, eterno no homem, de não deixar morrer dentro de si a criança

que foi: «Não quero este menino que desce do céu para os meus braços/ e que ri da minha desconfiança de eu poder com ele;/ eu sei que posso, mas não quero este menino,/ nem outros meninos, nem o mundo/ como quando o mesmo menino, já grande/ e sentado num trono, tem na mão.// Não quero nos meus braços coisa alguma./ Neste grito recurvo de embalar o nada,/ a minha vida encontra-se e descansa./ Inclino a cabeça e penso que viver/ podia ter-me sido um menino nos braços/ e crescendo e, escapando aos braços,/ fugindo para o mundo acaso fosse um homem,/ ou para o Universo acaso fosse um Deus.// E tu, menino do céu, tão tarde vens!/ Mas teimas, sabes que um carinho/ se escondeu cá dentro e não tem nome ou obra,/ e teimas — e eis-te nos meus braços.// Ó meu menino querido, agora que pensei,/ aperto-te com força e não te deixo crescer.»

Com «À memória de Alberto Caeiro» de Sebastião da Gama (1967, 96), contrariamente ao que se passava naquele que seria o primeiro poema motivado pelo mestre, «Canção fatigada» de Carlos Queiroz, descontando, naturalmente, os que vieram de outras figuras do «drama em gente», não estamos perante uma *falsa* pista. O texto presta homenagem à memória de Caeiro e parte mesmo da sua leitura. Mais concretamente, Sebastião da Gama, que escreveu o seu poema em 1946 (cf. id., 115), parte do efeito que nele causou a leitura dos *Poemas* de Alberto Caeiro que, nesse mesmo ano, a Ática editou dentro do plano de publicação das *Obras Completas* de Fernando Pessoa iniciado em 1942. O autor de *Serra-Mãe* começa, aliás, por colocar-se assumidamente na posição de leitor, que, de alguma forma, também estava implícita no texto do pseudo-Caeiro composto por Sena, ao fazer anteceder «menino» do demonstrativo «este» (como se nos dissesse: o menino de que me ocupei no poema VIII...). O Caeiro que instigou Sebastião da Gama ao registo das suas

impressões de leitura do «livro» foi o que se quer fazer passar por autor de uma escrita sem metáforas, de coincidência perfeita com as coisas, sem mediações perturbadoras de um contacto verdadeiro com o real. O que o entusiasmou, a Sebastião da Gama, foi a lição recebida no livro de olhar de outro modo «quanto existe»: «de frente», e com a positividade tão em contraste com a nossa tradicional melancolia, e ainda o convite a um olhar inocente, *virgem*, despido do que a ganga dos falsos saberes nele acumulou. A criança, não contaminada por esses saberes, volta a emergir, e é ela que aparece como modelo de uma leitura do mundo sem a mediação dos livros num texto que, como vimos, não faz por rasurar, no seu início, a inevitável condição de leitor que é a do poeta, produtor de cultura e produto de uma cultura, em permanente articulação, afinal, com a cadeia cultural de que é parte integrante: «Agora, sim, que fechei o livro de Poesia./ O Sol deixou de ser uma metáfora para ser o Sol./ Os sentimentos deixaram de ser apenas palavras./ Tudo é de verdade, agora que fechei o livro de Poesia e olhei de frente quanto existe.// Por que diabo me ensinaram a ler?/ (Se não soubesse ler nem sequer fechava o livro, insatisfeito porque o não tinha aberto.)/ Porque me não deixaram sempre agreste e criança?/ As minhas leituras seriam todas fora dos livros.// Havia de olhar para tudo com uma alegria tão grande, com uma virgindade tão grande,/ que até Deus sorriria/ contente de ter feito o Mundo.»

Diferentemente do que acontecia com os poetas que se interessaram por Pessoa nas décadas de 20 e 30, que tinham um conhecimento muito parcial dos seus textos, ademais de acesso nada fácil pela dispersão em que se encontravam em revistas e jornais, os que se revelam nos dois decénios seguintes têm a possibilidade, através dos dois volumes da antologia de

Casais Monteiro em 1942 e dos volumes publicados pela Ática entre esse ano e 1956, de entrar em contacto com o fundamental da produção poética de Pessoa. Vimos, no caso do poema de Sena, o que terá pesado a antologia de Casais e, no de Sebastião da Gama, como no corpo do seu texto se dá conta da leitura de um «livro» que é, obviamente, a edição da Ática dos *Poemas* de Alberto Caeiro. Escolhemos da década de 50, época que corresponde ao auge de influência de Pessoa na poesia portuguesa deste século, três autores que, de diferentes modos, dialogam com Caeiro: José Manuel, João Maia e Eduardo Valente da Fonseca. O diálogo dos dois últimos com o mestre processa-se, essencialmente, por via da homenagem, e o do primeiro por uma contaminação da sua visão da realidade, embora desviada dos seus fundamentos pagãos para o que se poderia considerar um naturalismo cristão. O de João Maia, que leva no título o nome do heterónimo, é, segundo a designação de Sena (1958, 334), um dos «poemas-retratos» de *Verbo do Verbo*, de 1957. Diferentemente do que se verifica nos poemas dedicados a Pessoa, a Campos e a Reis, em que os homenageados figuram como destinatários da fala do eu poético, no de homenagem a Caeiro (23-24) é o próprio a tomar a palavra. E o disfarce com que, no essencial, se apresenta, é o de «pastor», de «pastor sem rebanho», natural, aliás, partindo de um autor sensível ao bucolismo como o provam quer o poema dedicado no mesmo livro a Bernardim (id., 9-10), quer um outro intitulado «Écloga perdida» (id., 50-51), quer ainda o volume publicado três anos depois, *Écloga Impossível*. Seja como for, este novo pseudo-Caeiro tem, como o verdadeiro, consciência do seu disfarce e do disfarce que existe na raiz de todo o bucolismo, e, por isso, do que há de inevitavelmente perdido e «impossível» em toda a écloga. Dizia Sir Philip Sidney, citado por Sena: «My sheep are thou-

ghts, which I both guide and serve» (1984, 450), e dizia Caeiro, cuja memória paira na homenagem de João Maia através sobretudo dos poemas I e IX de *O Guardador* (Pessoa 1984b, 41-43 e 58): «O rebanho é os meus pensamentos.» O gado pastoreado no poema de João Maia é pensamentos de «tristeza», inconciliáveis, porém, na irreprimível tonalidade elegíaca com que se exprimem, com o «sossego» e o *contentamento*, contrariamente ao que se observa no poema inaugural de *O Guardador*: «Com pena de não conhecer os homens/ Pus-me a cantar as estrelas./ Pus-me a cantar as paisagens/ Como lírico pastor.// Mas, através das palavras,/ Do meu canto à Natureza,/ Passava sempre a tristeza/ De não conhecer os homens.// Pus o cajado, e saltei/ A ribeira do silêncio./ Mas, na calma destes montes,/ Sou um pastor sem rebanho...// Por isso o vento que passa/ Me põe na alma as saudades/ Das coisas que nunca foram [...]»

A forma escolhida para celebrar em *Verbo do Verbo* a maior parte dos homenageados (quase todos poetas, diga-se de passagem), e é o que se verifica nos poemas dedicados aos outros comparsas do «drama em gente», é o soneto. No caso da homenagem a Caeiro, trata-se de um soneto *imperfeito*, já que constituído por três quartetos e um terceto, e só ocasionalmente com rima, mas, ainda assim, a predominância clara de um mesmo metro, o heptassílabo, ao longo do texto, não está muito de acordo com o homenageado, como é sabido, responsável com Campos, em larga medida, pela implantação de uma tradição versilibrista na lírica portuguesa contemporânea. Ora, por esse lado, está mais próximo de Caeiro o autor da outra homenagem (com o título «Poeta cidadão» em *Mitologia do Nosso Quotidiano*, 1959, 26), Eduardo Valente da Fonseca. Este poeta é situado, na terceira edição da *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, dentro das orientações realistas dos

anos 50, designadamente das que procuram um «regresso ao imediato da experiência comum», ao mesmo tempo que se assinala que, no seu caso, tal regresso tentaria realizar-se «por uma espécie de infantilização sarcástica da discursividade à Álvaro de Campos» (s.d., 999). A observação é certa, sobretudo tendo em conta outros textos de Valente da Fonseca de mais notória «discursividade» que o nosso exemplo. Frequentemente, porém, nesses poetas interessados em transmitir o «imediato da experiência comum» as influências de Campos e Caeiro se cruzam, como modelos que são, a seus olhos, de uma expressão linguística supostamente não elaborada, antes assente na imediatez, e derivando mesmo para o prosaísmo. Atente-se, desde logo, no registo coloquial do texto, adequado a uma poesia que se pretende não apenas cingida ao quotidiano mas também próxima dos receptores, inseridos nesse mesmo quotidiano. O poema, que é, acima de tudo, uma homenagem ao Caeiro poeta (supostamente) simples, inimigo confesso das complicações intelectualistas, vive muito de um jogo de oposições a que, arquetipicamente, subjaz uma das mais exploradas oposições no seu universo poético, a oposição *natura/cultura*, representada aqui, a diversos níveis, respectivamente por Caeiro e pelo sujeito: «Talvez vocês não saibam quem foi o Alberto Caeiro,/ mas eu vou dizer-vos o que se passa./ Ele era um grande poeta que não tem nada a ver comigo/ porque guardava rebanhos e fazia os possíveis para ser simples./ enquanto eu sou um sindicalizado/ e faço os possíveis para não morrer atropelado na cidade.» Curiosamente, como se vê, o «eu» poético, na apresentação que faz de Caeiro aos que, porventura, o não conhecem, não deixa de insinuar a ideia do esforço que alcançar a simplicidade lhe exige, ficando, assim, de alguma forma, à mostra o que há de *construído* em tal simplicidade. Refira-se ainda o eco

bem audível do título de Caeiro no de um livro (*O Guardador de Automóveis*, de 1956) de um outro poeta do período cantor do quotidiano cidadão, João Apolinário. O poeta que indicámos em primeiro lugar neste grupo, José Manuel, publicou em 1950 três livros, que ilustram, de diferentes modos, o forte abalo que a leitura de Pessoa (lembre-se que a *Ática* deu à estampa, entre 1942 e 1946, as *Poesias* do ortónimo, as *Poesias* de Campos, os *Poemas* de Caeiro e as *Odes* de Reis) provocou na geração que chega à poesia no imediato pós-guerra e nos começos dos anos 50. Um desses livros, *Cantata*, é dedicado à memória de Pessoa; outro, *Tema e Variações*, é antecedido por uma epígrafe da sua autoria e que, de alguma forma, constitui o mote que no livro é objecto de glosa, de *variações*, e no *Primeiro Livro de Odes* não é difícil distinguir ecos de Reis ou do ortónimo. O que, aqui, nos interessa é *Cantata*, no qual poderíamos ser tentados a identificar com Caeiro o «Mestre» a quem o poeta se dirige em alguns textos, como se pode observar neste tão claramente reminescente dos poemas v e xxxix de *O Guardador* (Pessoa 1994b, 48-49 e 89): «O grande mistério da vida/ é ela não ter mistério./ Tudo é certeza e claridade/ para quem vive, Mestre, o instante/ sem procurar justificá-lo» (Manuel 1950, 60). Ou neste outro: «Como é grandiosa a lição/ das flores, Mestre./ Vivem, têm cor, perfume:/ isso lhes basta» (id., 55). A lição de Caeiro, tomada em versão reduzida, é indubitável. O que não pode é ver-se Caeiro no Mestre que o sujeito toma como destinatário da sua fala, porque alguns dos textos deixam à mostra a metamorfose operada pelo poeta na sua relação com o universo caeiriano. O Mestre a quem dirige a palavra é, num caso, apontado como criador do «dia» e da «noite» («Benditos sejam, Mestre, o dia claro/ e a noite escura/ porque são belos/ para os que sabem/ como entendê-los.// Benditos sejam,

Mestre, os que os entendem/ porque é para eles/ que Tu fizeste/ o dia claro/ e a noite escura»; id., 17) e, noutro, é alguém a quem faz orações («A mais bela oração que Te podemos fazer, Mestre, é viver a nossa vida/ com a simplicidade e a humildade/ das flores e das árvores»; id., 44). O *uso* — e é disso, de um uso, que se trata, em última análise, em todo o diálogo intertextual — que o autor de *Cantata* dá à lição de Caeiro vai, assim, no sentido de contrariar o que nela há de mais fundo, a negação da metafísica, para a recuperar, à metafísica, num naturalismo de inspiração cristã.

Num livro que publicou nos princípios da década de 70, *Dual*, Sophia de Mello Breyner Andresen incluiu um conjunto de sete poemas sob o título «Homenagem a Ricardo Reis» (1972, 27-35), em que a fala que chega até nós é a do próprio heterónimo pessoano, cujo estilo é, aliás, objecto de um bem logrado exercício de mimetização, não faltando também, para acentuar o efeito de *verosimilhança* pretendido, a presença das *inefáveis* amadas de Reis. Mas ele não é a única figura do «drama em gente» a representar Pessoa no diálogo de Sophia com o universo pessoano neste livro. Caeiro está palimpsesticamente presente num outro texto do mesmo volume, «Em Hydra, evocando Fernando Pessoa», datado de 1970 (id., 56-58). A poeta chega à Ilha de Hydra e, na evocação/invocação a que procede de Pessoa nesse momento de contacto com a Grécia bem-amada, o olhar com que se debruça «ávida/ Sobre o rosto do real» (id., 56) transporta inevitavelmente, na sua nitidez, na sua precisão, a memória do olhar meticoloso e límpido de Caeiro, e, ao dirigir-se a Pessoa, como possuidor de uma «alma» que «foi visual até aos ossos» (id., 57), é a Caeiro que, afinal, se dirige. O Pessoa evocado/invocado no texto não se restringe, no entanto, ao olhar «atento» de Caeiro; inclui igualmente Campos por uma inequívoca alusão à hierática sabedoria da Noite de uma

sua famosa ode onde a cantou («Disse-me que tinha conhecido todos os deuses»; *ibid.*). A evocação/invocação de Pessoa é reatada num poema datado de dois anos depois, «Cíclades», em *O Nome das Coisas* (1977, 9-12), em que é de novo o contacto com a Grécia a motivá-la. A Caeiro, cuja «presença» e cujo olhar a «claridade frontal do lugar» exigiria, e que representa a face positiva na relação ambivalente que é a de Sophia com Pessoa, sobrepõe-se, agora, o que em Campos, com alusões várias a textos seus, e no autor empírico aponta para a divisão, para o estilhaçamento do ser, ou para a recusa da vida, para uma *viuvez de si mesmo* (cf. id., 9), uma e outra *condenadas* por uma autora que preza sobremaneira no seu universo literário a unidade e a plena adesão à vida.

Ao contrário de Sophia, que nos seus dois poemas não cita o nome de Caeiro (convocado explicitamente, todavia, para um breve poema de *Dual*, «Estrada», por via de uma nomeação das coisas «Clara e nítida», inevitavelmente associada à *clareza* e à *nitidez* do seu olhar: «Passo muito depressa no país de Caeiro/ Pelas rectas da estrada como se voasse/ Mas cada coisa surge nomeada/ Clara e nítida/ Como se a mão do instante a recortasse»; 1972, 46), nem o de Campos ou o de Reis, apenas evocando expressamente Pessoa, num caso no título e ainda através de um jogo etimológico no corpo do texto, no outro em epígrafe, dando-nos nós conta da presença dos *outros* por alusões a textos seus ou a traços que os identificam, Maria de Lourdes Belchior, num poema publicado em meados dos anos 80 (1985, 106), cita passagens de um dos poemas de *O Guardador* (Pessoa 1994b, 96-97), respeitando, aliás, os protocolos citacionais e indo ao ponto de, numa nota de rodapé, identificar, rapidamente, o texto citado («A. Caeiro XLV»). A autora de *Gramática do Mundo*, a colectânea em que se inclui o poema («Linguagem»), serve-se do texto de

Caeiro para fazer, na perspectiva cristã que é a sua — ah, a atracção dos poetas de inspiração cristã pelo «pagão absoluto»!... —, uma reflexão sobre as relações entre a linguagem e o pensamento, e os sentimentos. Caeiro, que encara o problema sem ansiedades, procurando «encostar as palavras à ideia», e tendo consciência de que umas vezes é bem-sucedido e outras não, mas aceitando sempre tudo tranquilamente, surge em meio das insistentes interrogações que o sujeito poético se põe a si mesmo sobre os limites da «humana palavra», sempre ferida de incompletude, nunca indo além do «quase», e a «Palavra incarnada» como única possibilidade de aceder ao desvendamento da «linguagem»: «A linguagem veda o pensamento/ Veda também o sentimento?/ E que sentimento ou sentimentos/ veda e veste a linguagem?// Disfarce e máscara, tradução/ que é traição do pensamento/ a palavra servirá só para trair?// ‘Procuro dizer o que sinto.../ Procuro encostar as palavras à ideia’/ disse Pessoa e que não precisava ‘dum corredor/ do pensamento para as palavras’// No limite da palavra só o silêncio é fecundo/ na palavra se gera pelo mistério a quase-plenitude/ mas sempre, quase sempre gorada, sempre frustrada/ a humana palavra, murada, emparedada/ nos espaços da comunicação. Comunhão? plenitude? Linguagem desvendada? Só na Palavra incarnada?» (Belchior 1985, 106).

Já perto do fim da década, João Camilo, que não tem, de resto, problemas em se proclamar herdeiro e continuador de Pessoa («tudo o que faço é ir lançando no papel/ uma parte do que ele não teve tempo de escrever», dirá anos mais tarde), inclui em *A Mala dos Marx Brothers* um poema, «É uma ilusão» (1988, 18) — muito dentro de uma sua maneira que privilegia uma linguagem directa, na qual procura, lembrado seguramente da lição caeiriana, reduzir ao mínimo possível a distância entre as «pala-

bras» e a «ideia» —, em que convoca, a certa altura, Caeiro e *O Guardador de Rebanhos*. A referência a Caeiro no corpo do texto surge não tanto por via dessa lição, ainda que implícita, mas por via de uma outra em que ele foi igualmente mestre insuperável e que a outros, como tivemos ocasião de observar, não deixou também de servir: a lição do seu olhar. Um olhar que o poeta tenta recuperar diante de «paisagens» que passam «pela janela do comboio» onde se encontra, ao mesmo tempo que procura colher dele uma outra lição — a da serena e confiante aceitação da vida, bem perceptível nos versos finais do poema: «Pela janela do comboio, numa manhã de sol, vejo/ passar as paisagens:/ tantas planícies verdes, estradas estreitas,/ e casas que habitam a terra como se fosse para sempre/ As árvores são altas e esguias, com ramagens densas./ Mas por vezes o tronco, fino e branco, sobe para o céu/ como se esperasse atingi-lo. A cabeleira discreta das folhas/ não perturba o rigor modesto dessa ambição silenciosa./ Um túnel esconde por momentos do meu olhar/ a abundância das cores diferentes./ Mas é um intervalo breve e nem me ocorre/ debruçar-me sobre a confusão dos sentimentos./ Nem embrenhar-me de novo na diversidade/ dos caminhos interiores. O espírito, tranquilo,/ diz-me: descansa, olha; Alberto Caeiro/ não te ensinou a olhar as montanhas e os rios?/ Aprende com ele, diz-me o espírito./ Li os poemas do *Guardador de Rebanhos* há tanto tempo,/ devo ter-me esquecido da importância das palavras./ No comboio, a olhar para as paisagens,/ recupero o olhar dele como se lhe tivesse emprestado/ a minha alma. Bem sei (como podia ignorá-lo)/ que toda a paz é uma ilusão. Mas a terra/ deixa crescer em si as árvores, estar algum tempo as casas,/ e não se põe perguntas inúteis./ A minha vida não sei para onde vai./ Mas o comboio há-de chegar/ a uma estação. E eu hei-de descer./ Querer saber mais do que isso parece-me fútil.»

Na sua introdução ao ensaio sobre Pessoa já aqui citado, escreve José Gil as seguintes palavras: «entre Caeiro e os discípulos cava-se um fosso, aparentemente radical e intransponível, mas que no fundo deixa passar fios de ligação, intensidades e ritmos que permitem compreender o parentesco entre a serenidade caeiriana e a inquietação dos heterónimos, ou entre a capacidade de ‘viajar nas sensações’ de um e de outros» (1999, 13). Ora são precisamente esses «fios de ligação», esse «parentesco», a que acabamos sempre por voltar, que permitem a Nuno Júdice, numa deliciosa *charge* poética («Turismo») vinda a público nos n.ºs 11/12, de Dezembro de 1998, da revista *O Escritor* (46-47) imaginar os quatro (apeteceria mesmo dizer, não longe, aliás, do espírito e da letra do poema, o *bando dos quatro*), Pessoa, Campos, Reis e Caeiro, por esta ordem, a fazer turismo em Madrid, isto a propósito de japoneses, viagens de grupo, visitas a monumentos, museus, máquinas fotográficas e o mais que possamos associar aos hábitos turísticos dos nossos dias. A ironia do poeta não favorece hierarquias, e o mestre aparece, *desrespeitosamente*, à chegada ao aeroporto, entregue à tarefa mais pesada e menos prestigiante (é certo que, depois, é ele que leva os outros «ao prado»...), a de «arrastar as malas», enquanto Campos leva «a máquina fotográfica», Reis carrega «os livros», e Pessoa, esse, aparentemente, não leva nada consigo, limitando-se, porventura, a abrir, à frente do grupo, o caminho: «Em Madrid, nas *descalzas reales*, duas japonesas/ perguntavam a que horas começava a visita. No inglês estropiado/ do guia, a resposta nada tinha a ver com a pergunta: que a visita/ em grupo e em espanhol — o que,/ para as japonesas, era secundário. O que elas queriam/ era saber quanto tempo durava a visita. O programa estava traçado,/ ao minuto, e o autocarro esperava-as para, em grupo, as levar/ ao ponto

seguinte da excursão.// Há quem se ria disto, como o empregado/ do bar, no aeroporto, ao ver passar um bando de japoneses,/ de mala e máquina fotográfica às costas, à chegada/ de um avião. Mas não são apenas/ os japoneses que andam em grupo. Eles são é mais visíveis do que/ os outros por causa do ar sério, da máquina fotográfica e do mapa/ para que olham quando procuram o caminho do monumento/ seguinte da excursão.// De facto, nunca andei em excursão com japoneses, nem/ o Fernando Pessoa. Mas imagino que ele também viajaria em grupo: o próprio/ e os heterónimos, com o Campos a levar a máquina fotográfica, o Reis a carregar/ os livros e o Caeiro a arrastar as malas. Chegariam os quatro a uma cidade,/ com todo o ar de quem tem um programa a cumprir, mesmo que não/ soubessem o seu destino. Em Madrid é que as coisas se complicariam/ por causa da língua. O Pessoa/ talvez falasse em inglês, embora ninguém o percebesse (a pronúncia/ de Durban é uma chatice); o Campos poderia arriscar/ o espanhol com o Reis a rir-se dele; e o Caeiro, esse, com a língua de campónio,/ cheia de xis, o que até vai bem com o Nietzsche, lá poderia/ confundir-se com um galego e levá-lo, a todos,/ ao prado (e vejo-os aos quatro, embasbacados, em frente/da maja desnuda).» No fim do texto, vamos dar com os quatro numa esplanada, mais interessados do que seria de esperar por mulheres, a *atacar* «com os olhos» as japonesas numa «mesa ao lado» («As japonesas das *descalzas reales* foram-se embora/ sem fazer a visita. Mais tarde fui dar com elas, numa esplanada,/ a comer hamburgers e beber coca-colas./ Na mesa ao lado, um/ bando de heterónimos atacava-as com os olhos. Elas — riam-se, sem perceberem que a coisa era séria,// até porque estava fora do programa») e, na circunstância, o Caeiro não deixaria seguramente de dar uso adequado à sua consabida «ciência de ver». Quem, com certeza, também

não perderia pitada se ali estivesse era o caixeiro-viajante a que Pessoa se refere na carta a Côrtes-Rodrigues, quem sabe se piscando o olho, cúmplice, para Caeiro. Pena é que o homem esteja morto há muito e os caixeiros-viajantes sejam, nos dias que correm, segundo cremos, uma espécie em vias de extinção.

Originalmente publicado em *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2016, 3: 35-57.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 1983. *Athena*. Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto Editora.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1972. *Dual*. Lisboa: Moraes Editores.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1977. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores.
- Apolinário, João. 1956. *O Guardador de Automóveis*. Porto: Edição do Autor.
- Belchior, Maria de Lourdes. 1985. *Gramática do Mundo*. Lisboa: INCM.
- Camilo, João. 1988. *A Mala dos Marr Brothers*. Lisboa: Caminho.
- Fonseca, Eduardo Valente da. 1959. *Mitologia do Nosso Quotidiano*. Porto: Edição do Autor.
- Gama, Sebastião da. 1967. *Itinerário Paralelo*. Lisboa: Ática.
- Gil, José. 1999. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Júdice, Nuno. 1998. «Turismo». *O Escritor — Revista da Associação Portuguesa de Escritores* 11-12: 46-47.
- Maia, João. 1957. *Verbo do Verbo*. Venda Nova: Bertrand.
- Manuel, José. 1950. *Cantata*. S.l.: Edição do Autor.
- Montalvor, Luís de. 1936. «Margem». *Momento: Manifesto de Arte e Crítica II*: 10.
- Montalvor, Luís de. 1993 [1939]. «Écloga. Canção». *presença*. Ed. fac-similada, tomo III [n.º 1, ano XII, série 2: 43]. Lisboa: Contexto Editora.
- Montalvor, Luís de. 1998. *O Livro de Poemas de Luís de Montalvor*. Porto: Campo das Letras.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1985. *A Poesia de Fernando Pessoa*. 2.ª ed. Org. de José Blanco. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando. s.d. *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. 2.ª ed. Introd. por Joel Serrão. Lisboa: Inquérito.
- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos]. 1994a. *Livro de Versos/Álvaro de Campos*. Introd., transcrição, org. e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial Estampa.
- Pessoa, Fernando. 1994b. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Compilação de Teresa Sobral Cunha, pref. de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Presença.
- Pessoa, Fernando. 1994c. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: INCM.
- Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos]. 1997. *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*. Textos fixados, apresentados e organizados por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- Queiroz, Carlos. [1928]. «Canção Fatigada». *Solução Editora* 1: 2.
- Queiroz, Carlos. 1993. «Carta à Memória de Fernando Pessoa». *presença*. Ed. fac-similada, tomo II [n.º 48, ano X, vol. 2.º: 9-11]. Lisboa: Contexto Editora.
- Saraiva, António José, e Óscar Lopes. s.d. *História da Literatura Portuguesa*. 3.ª ed. Porto: Porto Editora.
- Sena, Jorge de. 1958. *Líricas Portuguesas*, 3.ª série. Lisboa: Portugália Editora.
- Sena, Jorge de. 1972. *Trinta Anos de Poesia*. Porto: Inova.
- Sena, Jorge de. 1982. *40 Anos de Servidão*. 2.ª ed., revista. Lisboa: Moraes Editores.
- Sena, Jorge de. 1984. *Fernando Pessoa & C.ª Heterónima*. Lisboa: Edições 70.
- Sena, Jorge de, org. 1994. *Poesia do Século XX: De Thomas Hardy a C.V. Cattaneo*. Coimbra: Fora do Texto.
- Serpa, Alberto de. 1981. *A Poesia de Alberto de Serpa*. Pref. de João Gaspar Simões. Porto: Nova Renascença.

MEMÓRIA DOS PRIMEIROS CONGRESSOS PESSOANOS

À memória de Alexandrino Severino

Uma das inovações que o último Congresso Internacional Fernando Pessoa, realizado na primeira metade do mês de Fevereiro de 2017, trouxe, foram as mesas de discussão, uma das quais sobre a «História dos Congressos Pessoanos». Não deixei, quando da minha intervenção, de felicitar a directora da Casa Fernando Pessoa, pela criação de tal mesa, pois o conhecimento da existência de uma tradição crítica de Estudos Pessoanos já com longos anos é essencial para os que no presente têm aberto novos caminhos nesse domínio. Deixo, aqui, o testemunho que me é pedido sobre a minha participação em alguns dos primeiros congressos sobre Pessoa que tiveram lugar em Portugal, nos Estados Unidos e Brasil, entre 1978 e 1988, registando, ao mesmo tempo, quando oportuno, eventos que com ele tiveram alguma relação ou que condicionaram mesmo o conteúdo de comunicações neles apresentados. A este último respeito, é de salientar o elevado número de intervenções sobre o *Livro do Desassossego* no II Congresso Internacional, em Nashville, entre 31 de Março e 2 de Abril de 1983, motivado, obviamente, pelo impacto que teve a publicação, no ano anterior, do *Livro*, com prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho e recolha e transcrição de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Realce-se igualmente que no I Congresso, realizado no Porto

entre 3 e 5 de Abril de 1978, de uma destas investigadoras, Maria Aliete Galhoz, uma das pioneiras na consulta do espólio, fora lida, pela impossibilidade de estar presente, uma comunicação exactamente sobre o *Livro do Desassossego*, em que falava das complexas condições em que procedera ao levantamento do material para o *Livro*, e fizera a transcrição dos originais, com vista à edição de que se encarregaria Jorge de Sena e que, como é sabido, não viria a efectivar-se, pelos múltiplos problemas que, à época, colocava a distância a que Sena se encontrava de Portugal (cf. «Inédito de Jorge de Sena sobre o *Livro do Desassossego*», *Persona*, n.º 3, Julho de 1979). Com isto se prende também o difícil mas brilhante exercício a que se entrega Maria da Glória Padrão, numa comunicação apresentada em Maio de 1976, no âmbito dos cursos livres promovidos pelo recém-criado Centro de Estudos Pessoanos, e que veio a ser publicada no n.º 1 de *Persona* («A Escrita do Desassossego») tendo em conta que, então, eram reduzidos os elementos de que se dispunha do *Livro*, os poucos que Pessoa dera a lume em vida, as referências feitas ao seu projecto sobretudo na correspondência com amigos, os textos que Maria Aliete revelara na edição da *Obra Poética* de Pessoa, publicada no Brasil, e a meritória edição feita por Petrus, no Porto, a partir dos materiais disponíveis. O Centro de Estudos Pessoanos, fundado por Arnaldo Saraiva e outros docentes da Faculdade de Letras do Porto, em 1976, e que, no ano seguinte, daria início à publicação da revista *Persona*, cuja existência se prolongaria, com doze números vindos a lume, até Dezembro de 1985, e de que um dos propósitos era, para reproduzir palavras de Saraiva, na alocução pronunciada em 26 de Abril de 1976, quando da inauguração do Centro, «estimular a investigação sobre Fernando Pessoa, o Modernismo e sobre as vanguardas artísticas do século xx, ou sobre a cultura portuguesa

contemporânea», esteve na origem dos dois primeiros congressos internacionais de Estudos Pessoaanos, o primeiro, como vimos, no Porto, em 1978, e o segundo em Nashville, em 1983.

Entretanto, em Outubro de 1977, data para a qual o CEP chegara a programar o 1.º Congresso Internacional em Portugal, segundo revela A. Saraiva no discurso de abertura do Congresso do Porto de Abril de 1978, realizara-se, com «grande sucesso» (Saraiva, loc. cit.), um Simpósio Internacional sobre Fernando Pessoa na Brown University, nos Estados Unidos. O volume que resultou do simpósio veio a público quatro anos mais tarde e tinha como «editor» George Monteiro, professor naquela universidade, e que viria a ser autor de uma importante bibliografia sobre Pessoa, frequentemente nas suas relações com o mundo cultural anglo-saxónico, convocava para o título a segunda parte do título da comunicação de Jorge de Sena («Fernando Pessoa: The Man Who Never Was»), e este e João Gaspar Simões, tão diferentes nos seus percursos pessoanos, tinham sido as «vedetas» do simpósio e, ao que se diz, teriam mesmo encerrado com um caloroso abraço as diferenças que por muito tempo os opusera. A capa do volume exibia uma caricatura de Pessoa feita por David Levine, artista bem conhecido, à época, dos leitores de *The New York Review of Books*, o que diz das dimensões que já atingira a internacionalização da figura e da obra de Pessoa.

O convite dirigido a algumas das personalidades estrangeiras, como Jakobson, Octávio Paz, Bréchon, Pierre Rivas e Jonathan Griffin, e que não puderam participar no evento, não faz senão confirmar as dimensões dessa internacionalização, para que uma das figuras que respondera à chamada dos organizadores da grande reunião da «família pessoana» no Porto, Armand Guibert, dera um decisivo contributo com a inclusão de Pessoa em 1960 na famosa colecção «Poètes d’Aujourd’hui»,

da Seghers, com um poder de irradiação muito grande. A comunicação deste pioneiro da divulgação da obra de Pessoa em França (depois de Pierre Hourcade, o qual, lembre-se, teve ocasião de conhecer o poeta em Portugal), e que, depois, serviu de estímulo para um alargamento da sua presença noutros países, foi, sem dúvida, um dos grandes acontecimentos do congresso, a par da presença da irmã de Pessoa, D. Henriqueta Madalena, cuja generosidade no empréstimo de materiais para a exposição organizada por José Augusto Seabra e pelo arquitecto Fernando Távora, no âmbito do encontro, foi determinante. Não se pense, no entanto, que foi fácil a tarefa de Guibert na imposição da grandeza de Pessoa. O seu longo texto, «Naissance et progrès de la gloire de Fernando Pessoa dans le monde francophone», dá conta dos obstáculos que teve de superar, alguns deles, para nós, hoje, quase inacreditáveis, como, por exemplo, a recusa de Camus, conselheiro editorial da Gallimard (a qual só mais tarde veio a abrir-se ao poeta português), a uma edição da «Ode marítima». Valerá a pena reproduzir parte da carta que Guibert recebeu de Camus: «Impossible de placer ici le poème portugais dont j’ai pourtant apprécié la bizarrerie et l’inspiration. Je te le renvoie donc...» Foi com justificado orgulho que Saraiva, no discurso de abertura do congresso, fez referência ao número de comunicações apresentadas, 46, e o encontro constituiu, sem dúvida, dada a qualidade da maioria das intervenções, e em face do interesse que suscitou junto dos *media*, um verdadeiro êxito. Para mim, conhecer pessoalmente alguns dos participantes e ouvir as intervenções dos que não puderam estar presentes representou um grande estímulo para que prosseguisse na via de pesquisa dos Estudos Pessoaanos, que iniciara, em larga medida, com os cursos sobre Pessoa que orientei, como leitor de Português, em Bristol e Santa Barbara. No Porto, tive ocasião

de ouvir os trabalhos de, entre outros, Alexandrino Severino, A. Hatherly, A. Crespo, o já referido Guibert, Cleonice, E. Lourenço, F. Guimarães, G. Rudolf Lind, Tavani, Jacinto do Prado Coelho, Joaquim-Francisco Coelho, Joel Serrão, Sena, Leyla, Luciana, Maria Aliete, Óscar Lopes, Stephen Reckert, Graça Moura e Yvette K. Centeno, para além, naturalmente, dos responsáveis pela organização do evento e que estavam à frente da revista do Centro de Estudos Pessoaanos, que promovera o Congresso.

Pela impossibilidade de me deter na maioria das comunicações feitas, resolvi seleccionar duas, a de Joel Serrão e a de Alexandrino Severino, em certa medida, pelas razões que as justificaram. A do primeiro, «Nas Origens do Projecto Cultural de Pessoa (1910-1912)», estava claramente ligada a um projecto, a publicação de textos políticos de Pessoa, a que, em breve, Joel Serrão daria concretização editorial, em três volumes, os dois primeiros vindos a lume em 1979 e o terceiro em 1980. Os livros, que tinham introdução e organização do conhecido historiador e ensaísta, e que contavam, relativamente à recolha de textos, com a colaboração de duas jovens docentes da Faculdade de Letras de Lisboa, Maria Isabel Rocheta e Paula Morão, tinham por título, respectivamente, *Sobre Portugal: Introdução ao Problema Nacional, Da República (1910-1935)* e *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. A de A. Severino, «'Rubaiyat', um Poema Desconhecido de Fernando Pessoa», partia, curiosamente, da constatação da ausência nos volumes até então publicados da obra de Pessoa, inclusive a *Obra Poética*, vinda a público no Brasil, de um poema dado à estampa em vida do poeta, no n.º 3 da 3.ª Série da *Contemporânea*, correspondente aos meses de Julho-Outubro de 1926, «Rubaiyat» (reproduzido, por exemplo, mais tarde, na imprescindível *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*, org. de João Rui de Sousa, 1988). Para

além de estudo minucioso do poema, inspirado, como é sabido, pela tradução que Edward Fitzgerald fez em meados do século XIX de *Rubaiyat*, do poeta persa Omar Khayyam, contém informações interessantes sobre o acesso que, relativamente cedo, alguns investigadores, por gentileza da irmã de Pessoa, tiveram à biblioteca do poeta e se deram conta das anotações que ele frequentemente fazia nos seus livros, e, como acontecia com a tradução de Fitzgerald, neles deixava mesmo tentativas de tradução da sua lavra (sobre a importância da consulta do espólio e da biblioteca de Fernando Pessoa, veja-se a comunicação de uma das mais destacadas estudiosas pessoanas, Y.K. Centeno, igualmente no Congresso do Porto, «O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa: Uma solução para alguns enigmas»).

Antes de abordarmos o II Congresso, a cuja organização, como já se referiu, esteve ligado Alexandrino Severino e a sua universidade, em Nashville, conviria registar, muito rapidamente, algumas publicações que se verificaram pouco antes de 1978 e no período entre esta data e a do II Congresso nos Estados Unidos, em 1983, e que, em maior ou menor grau, não deixaram de ter reflexos nesses encontros. De 1973 é a primeira edição de *Fernando Pessoa Revisitado*, de Eduardo Lourenço, ainda hoje considerado por muitos o mais importante contributo para a compreensão da obra do criador do «drama em gente». Do mesmo ano, é o estudo, de inspiração bacharel-diana, de Maria da Glória Padrão, *A Metáfora em Fernando Pessoa*, galardoado com o Prémio Mário Sacramento. No início da década, viera a lume *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, de Georg Rudolf Lind, o qual, juntamente com Jacinto do Prado Coelho, já fora responsável pela edição de dois volumes de prosa de Pessoa, que abriram perspectivas fundamentais aos estudiosos do poeta. Para o conhecimento da biografia do poeta, tinham sido

essenciais os contributos de António Quadros, cujo volume na colecção «A Obra e o Homem», da Arcádia, remonta a 1960, e que foi objecto, depois, de várias reedições, refundidas; e, embora indo muito além dos aspectos meramente biográficos, os trabalhos de dois estudiosos que se ocuparam da presença de Pessoa na África do Sul, Alexandrino Severino, cuja edição portuguesa, *Fernando Pessoa na África do Sul*, de 1983, tem por base a tese de doutoramento que, em 1969, defendeu na Universidade de São Paulo, e Hubert D. Jennings, que, tendo sido professor na Durban High School, se dedicou, já em idade avançada, ao estudo do antigo aluno daquela escola, tendo publicado textos em periódicos portugueses em 1969, antes de o Centro de Estudos Pessoaanos ter dado à estampa, já em 1984, o seu livro *Os Dois Exílios: Fernando Pessoa na África do Sul*. De 1974 é o importante ensaio de José Augusto Seabra (que fez parte da equipa directiva de *Persona* até ao seu 3.º número, de Julho de 1979), *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, vindo a público em São Paulo e elucidativamente dedicado, em primeiro lugar, a Barthes, nos seguintes termos: «A Roland Barthes, em cujo horizonte de leitura, foi escrito este livro.» Dentro do espírito da *nouvelle critique* que, em larga medida, inspirou os responsáveis de *Persona*, se situa igualmente a ensaísta brasileira Leyla Perrone-Moisés, cujo livro sobre o poeta português, *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*, de 1982, foi amplamente lido e discutido em Portugal, como já o tinham sido os ensaios de Paz e Jakobson, em colaboração com Luciana Stegagno Picchio, «El desconocido de sí mismo», «Les oxymores poétiques de Fernando Pessoa», de 1961 e 1968, respectivamente. Sem indicação de data, mas seguramente dos princípios dos anos 80, é o estudo comparativo de Arnaldo Saraiva sobre *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*, promovido pelas Edições Árvore, do Porto. Em 1981, Maria

José de Lancastre, que já desenvolvera em Itália, sozinha ou em colaboração com Antonio Tabucchi, um importante trabalho em prol do conhecimento da obra de Pessoa, inaugura, entre nós, com a *Fotobiografia* dedicada a Fernando Pessoa, um género que conheceria ampla fortuna em Portugal. E, finalmente, embora pelo mês indicado no colofon já fora do limite que nos propuseramos, vem a público no próprio ano em que se realiza o Congresso de Nashville o indispensável *Fernando Pessoa: Esboço de uma bibliografia*, de José Blanco, que, para além do contributo decisivo que, à época, representa para os Estudos Pessoaanos, tem a vantagem inestimável de nos oferecer uma bibliografia passiva temática.

Nas «palavras de explicação e agradecimento» de que fez anteceder as 45 comunicações apresentadas no II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, realizado num lugar aparentemente tão improvável como Nashville, conhecida sobretudo por ser a capital de uma modalidade musical americana, a *country music*, não perdeu Alexandrino Severino a oportunidade de esclarecer que o encontro tinha lugar numa das universidades de «maior prestígio nos Estados Unidos», a Vanderbilt University, onde nascera o New Criticism, e de os estudos luso-brasileiros terem, na instituição, uma tradição que remontava aos finais da Segunda Guerra Mundial e que, naquele momento, se afirmavam com grande pujança no contexto universitário norte-americano. No final da sua alocação, não deixava de assinalar a presença, entre os participantes, de duas personalidades, João Gaspar Simões e Hubert D. Jennings, salientando acerca do primeiro tratar-se de alguém «que conheceu o poeta, que foi seu amigo, e que a ele consagrou grande parte do seu labor crítico», e, a propósito do segundo, que no ano seguinte daria a público o livro acima referido, sublinhando que «aprendeu a língua portuguesa já perto

dos oitenta anos para melhor poder ler a poesia [de Pessoa] no original». De entre as várias comunicações dedicadas ao *Livro do Desassossego* em Nashville, que constituíra no ano anterior o maior acontecimento no âmbito dos Estudos Pessoaanos, é imperativo destacar a de Eduardo Lourenço, «O *Livro do Desassossego*, Texto Suicida?», não apenas um dos mais brilhantes ensaios que se escreveram sobre o *Livro*, e a tão curta distância da sua publicação, como também um dos grandes momentos no próprio ensaísmo do autor. Não desconhecendo, naturalmente, a relevância da longa intervenção de Jennings, gostaria de realçar ainda dois ensaios, o saboroso jogo, desde logo patente no título («Jorge Luis Borges, Autor de Fernando Pessoa»), de Emir Rodríguez Monegal, grande especialista de Borges, que, a pretexto de um improvável e imaginário encontro do escritor argentino e Pessoa na Lisboa de 1923, realiza um notável estudo comparativo da obra de duas figuras centrais da literatura novecentista, que motivou um não menos saboroso poema a V. Graça Moura; e a comunicação de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos («Interrupção Poética: Fernando Pessoa e o 'Kubla Khan' de Coleridge»), uma das nossas melhores ensaístas, não suficientemente conhecida fora do mundo académico, aqui e noutros ensaios dentro do campo em que se move com mais agilidade crítica e hermenêutica, o da ligação com o campo literário da sua especialidade, o anglo-americano, cumprindo igualmente lembrar a sua intervenção como mediadora, no processo comparativo, pois poucos se lembrarão de que, aluna de Harold Bloom nos Estados Unidos, a ela se deve, em grande parte, pelo conhecimento de Pessoa que transmitiu ao crítico americano, a presença do poeta no seu apertado *Western Canon*, dos anos 90. Não deixe de mencionar-se também a presença, entre os autores de comunicações, de Robert Bréchon, que, na sequência de Hourcade e Guibert, desempe-

nhou um papel de extrema relevância em França, enquanto crítico de grande gabarito e responsável por edições do nosso poeta. Registe-se ainda que foi em Nashville que tive ocasião de conhecer pessoalmente Simões.

Entramos, por fim, nos congressos relacionados com duas efemérides incontornáveis nos anos 80, as comemorações do cinquentenário da morte de Pessoa, em 1985, e as do centenário do nascimento em 1988. Em 1982, porém, um conhecido professor de Direito, em Coimbra, Vital Moreira, em artigo publicado na revista *Vértice*, avançava a tese de se ter dado já início à «era pessoana da cultura portuguesa», tendo em conta a grande diversidade de manifestações existentes em volta de Pessoa, nos mais variados domínios. A verdade é que, por exemplo, para os poetas portugueses, pelo influxo que dele, desde cedo, receberam, há muito que essa era tinha tido início. O III Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos teve lugar em Lisboa, na Gulbenkian, sob a responsabilidade da Comissão Executiva do Cinquentenário da Morte do poeta, constituída por representantes de diversas instituições culturais, e era presidida por Alçada Baptista, director do então Instituto Português do Livro. Não foram publicadas actas do encontro (a lista dos participantes e os títulos das suas comunicações podem ver-se no último número que se publicou da revista *Persona*). Fez-se, no entanto, publicação do catálogo da exposição que acompanhou o congresso, *Coração de Ninguém*, da responsabilidade de Teresa Rita Lopes, autora de um dos livros cimeiros da bibliografia passiva pessoana, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, 1977. O catálogo, para além dos importantes documentos e imagens que revelava, tinha o grande interesse de incluir uma minuciosa bibliografia de José Blanco, sob o título de «Pessoana Recente: Um Balanço Bibliográfico Provisório», organizada por

países, e, relativamente a Portugal, em função dos anos posteriores a 1981, o último considerado no seu livro de 1983, ou seja, 1982, 1983, 1984 e o próprio ano de 1985.

O IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, em 1988, que teve também uma Secção Brasileira, em São Paulo, e uma Secção Americana, em Nova Orleães, realizou-se em Lisboa, igualmente na Fundação Gulbenkian, e as actas foram publicadas nesse mesmo ano com o título *Um Século de Pessoa: Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, e esteve a cargo de uma Comissão Organizadora, tendo como comissário Eduardo Lourenço e como presidente Vasco Graça Moura. A finalizar, sobre o profundo significado deste encontro, que, no fim do volume das actas, recolhe muitas das reportagens que a imprensa portuguesa lhe dedicou, talvez valha a pena reproduzir as palavras de Eduardo Lourenço que alguns dos jornais registaram: «Pessoa não precisa de nós e mais do que simples evocação ou homenagem este encontro deve deixar Pessoa entregue ao seu enigma para que não cedamos à ilusão de que deciframos o nosso.»

Originalmente publicado em *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa*, org. Antonio Cardiello, Mariana Gray de Castro, Pedro Sepúlveda, Clara Riso, 2017: 160-168. Lisboa: Casa Fernando Pessoa.

NOTAS PARA UMA LEITURA DE «QUASI», DE ÁLVARO DE CAMPOS

«Produtos românticos, nós todos...

E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada.»

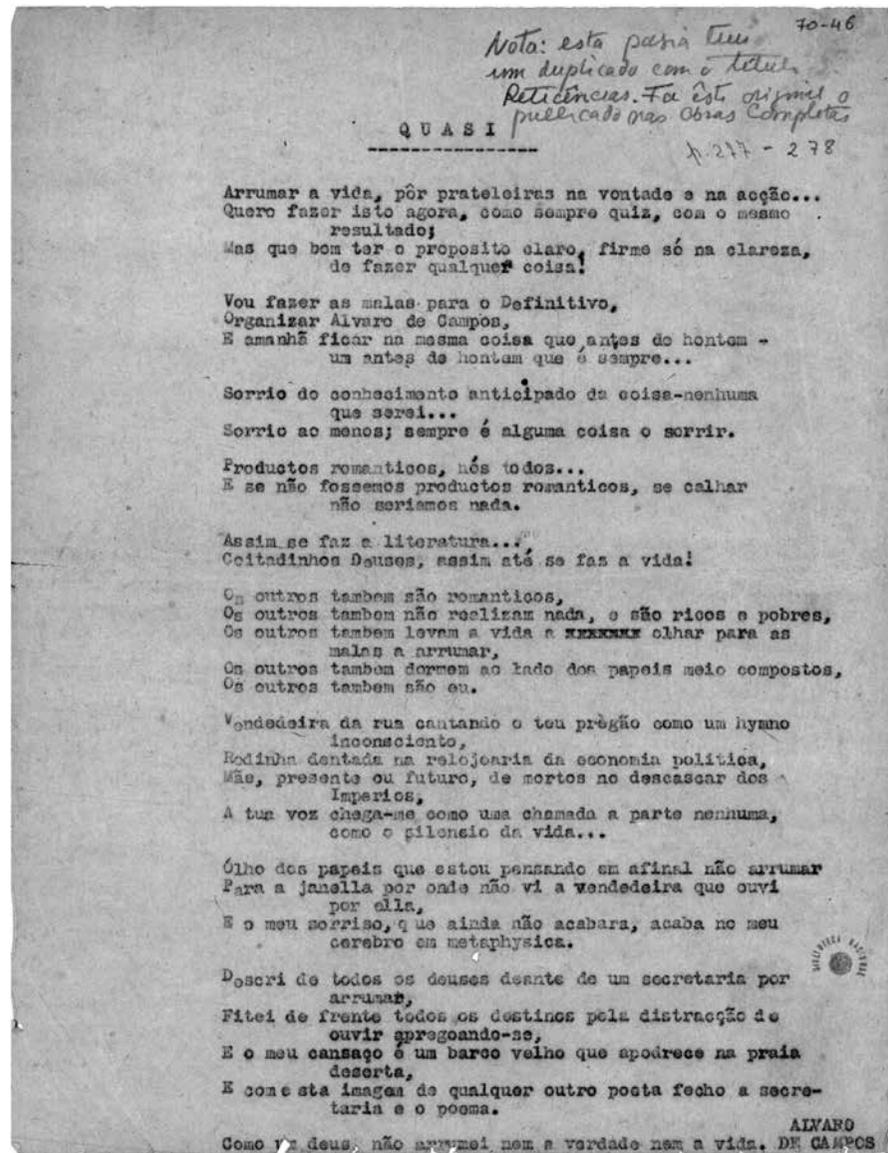
Em 1978, Diogo Pires Aurélio fazia anteceder o livro de poemas *A Herança de Hölderlin*, o único que publicou até hoje, de duas epígrafes, uma das quais era atribuída a Álvaro de Campos. Tratava-se de um excerto de um texto do heterónimo de Pessoa, cujo título não era indicado, e que rezava o seguinte: «Produtos românticos, nós todos.../ E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada.» O citado excerto, retirara-o Pires Aurélio de um poema intitulado, à época, «Reticências», incluído quer na edição das *Poesias* de Campos da Ática, quer na *Obra Poética*, de Pessoa, vinda a público no Brasil, sob a responsabilidade de Maria Aliete Galhoz. Esse texto correspondia a uma versão anterior do poema «Quasi», sobre o qual nos propomos aqui reflectir, e por que optaram as três edições críticas de que, agora, dispomos, devidas, respectivamente, a Cleonice Bernardinelli, Teresa Rita Lopes e Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello.

A referida epígrafe, como teremos ocasião de verificar, não tinha em conta o contexto textual de que provinha, o que, de resto, acontece com certa frequência relativamente às epígrafes, e tendia a ser lida como reportando-se ao romantismo enquanto

conceito periodológico. Dois anos depois da publicação de *A Herança de Hölderlin*, vinha a lume um livro de José Agostinho Baptista, *O Último Romântico*, que, no entanto, segundo indicação do autor, fora redigido em 1979 e 1980, e ambos os livros se situam numa das linhas que deixam transparecer alguns dos primeiros sinais, na nossa poesia, de uma crise da modernidade, a que Fernando Guimarães, em *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, de 1989, deu a designação de Novo-Romantismo.

«Quasi» reveste-se de interesse especial por, entre outras razões, permitir ligações com textos do mesmo período de Campos, designadamente «Tabacaria», publicada na *presença* em Julho de 1933, mas composta, como é sabido, nos princípios de 1928, e «Adiamento», vindo a lume no número inaugural de *Solução Editora*, em 1929, e redigido em Abril do ano anterior. A este propósito, de nexos com outros textos pessoanos, não deixaremos de assinalar o que autoriza uma referência, de passagem, a «O menino da sua mãe». Um outro aspecto merecedor da nossa atenção em relação a este poema, o qual, diga-se de passagem, de um modo geral, tem passado mais ou menos despercebido a muitos exegetas de Pessoa, diz respeito à desencantada ironia que o percorre, por detrás da qual dificilmente nos escapa o arripio metafísico que a Campos associamos a partir de certa altura. Dignas de menção são ainda as abruptas mudanças de andamento, para usarmos uma metáfora musical, no desenvolvimento dramático do próprio texto.

Mas vamos por partes. O título tem qualquer coisa de um enigma, e daqueles que, por mais que tentemos decifrá-lo, nos deixa insatisfeitos. Quanto à ambiguidade que envolve o termo romântico, nas diversas acepções que os dicionários registam, sem a deixar inteiramente resolvida, se é que isso é assim tão



importante, não deixarei de manifestar a minha inclinação, ao mesmo tempo que não elido uma das questões que, aqui, nos reúnem, e que tem a ver com a circunstância de o Romantismo estar na génese da modernidade. Aparentemente, estamos perante um poema sobre a procrastinação em Campos, e que «Adiamento» ilustra melhor que nenhum outro texto. Neste sentido, quando, na primeira das tais mudanças bruscas de andamento, se fala de sermos, «nós todos», «Produtos românticos», não estaríamos a usar o termo enquanto categoria periodológica, o que o alargamento do termo aos «outros» parece reforçar: os outros que, repare-se, são ele, e não como ele, também estão cheios de bons propósitos que não realizam. O problema é que, a certo passo, Campos mete a «literatura», onde, em princípio, ela não seria chamada, embora não deixe, coisa, de algum modo, estranha para um modernista, de a aproximar da «vida»: «Assim se faz a literatura.../Coitadinhos deuses, assim até se faz a vida!» E, mais à frente, identificar-se-á mesmo como «poeta», que, naturalmente, faz e que «fecha» poemas.

O cunho metafísico do poema depara-se-nos inicialmente por intermédio do substantivo abstracto maiúsculo «Definitivo» na segunda estrofe, qualidade que vem a ser claramente assumida já perto do fecho do texto: «e o meu sorriso, que ainda não acabara, acaba no cérebro em metafísica». Aquele substantivo abstracto replica, de algum modo, os substantivos do mesmo tipo que encontramos em «Tabacaria» («Infinito»; «Indefinido»; «Impossível»), e por aí se processa uma das ligações ao texto de 1928 a que acima aludimos. Não são, porém, despidas as diferenças entre os dois poemas, desde a extensão até às movimentações do eu poético na cena representada no texto, de tão grande destaque no poema que a *presença* publicou em 1933,

e praticamente ausentes em «Quasi». Por outro lado, se o sorriso do sujeito, neste, chega a ser encarado, embora ironicamente, como consolo («Sorrio ao menos; sempre é alguma coisa o sorrir»), no fecho de «Tabacaria» o sorriso do «Dono» do estabelecimento não faz senão adensar o enigma trágico da existência tão presente ao longo de toda a composição. Há, no entanto, outro ponto de contacto, e importante, entre os dois textos. Refiro-me concretamente, numa das mudanças de andamento de «Quasi» a que já aludi, à fala que o sujeito, imaginariamente, dirige à «vendedeira da rua», e que, atesta, entre outras coisas, a sua necessidade de interlocução com outros seres humanos, no seu espaço de enclausuramento. Esta destinatária da sua fala, e que, afinal, nem chega a ver, e de cuja existência apenas sabe pelo pregão cantado que dela ouve através da janela, é uma réplica daqueles que inveja «só por não» serem *ele*, e que têm a sua indesmentível relevância na economia narrativa de «Tabacaria»: a «pequena» que come «chocolates», a «filha da [sua] lavadeira» que, pelo casamento, quem sabe, lhe traria a felicidade, e, obviamente, o homem que, no termo do poema, sai da tabacaria, e que, lá de baixo, da rua, o cumprimenta, «o Esteves sem metafísica». Todos estes seres, a vendedeira da rua, a pequena dos chocolates, a filha da lavadeira, o Esteves, são, contrariamente ao sujeito, atormentado pelos abismos da metafísica, gente, supostamente, sem metafísica. Permitam-me um pequeno aparte: não posso impedir-me de um sorriso, no mínimo malicioso, perante esta atitude aristocratizante de alguns poetas que supõem que a chamada gente comum está imune ao que Pessoa chamaria a dor de pensar, à aflição e à angústia que a todos nos toca no confronto com o sentido último da vida.

Frise-se que a vendedeira da rua *canta* o seu pregão, como, aliás, era habitual com os diversos tipos de vendedores de rua

que percorriam a cidade de Lisboa que Pessoa tão bem conheceu. É que esse canto evoca, inevitavelmente, o canto da ceifeira do ortónimo, que, aqui, particularmente, nos interessa, pela sua íntima relação com o tema da nossa jornada. Antes, porém, de aflorarmos essa questão, importa chamar a atenção para um outro ponto comum entre «Tabacaria» e «Quasi», e que tem a ver com a assunção manifesta, em ambos os textos, de o discurso produzido se configurar como um poema, e no caso de «Tabacaria», que ainda não assinaláramos a esse respeito, se falar mesmo de uma «história» ou de «versos» que se tem intenção de «escrever», mas que, afinal, animados pela sua «essência musical», se vão escrevendo, apesar da sua proclamada *inutilidade*.

A ceifeira do poema do ortónimo «Ela canta, pobre ceifeira» faz parte daquele número de personagens simples que acima mencionámos e que o poeta, para usarmos as palavras atribuídas a Álvaro de Campos em «Tabacaria», «inveja» por não serem ele, ou seja, por se caracterizarem pela sua «inconsciência», e, assim, não padecerem do excesso de consciência de si mesmo de que ele padeceria. Registe-se, no entanto, que há neste poema uma diferença de monta que não pode, de modo algum, elidir-se: é que a aspiração do poeta é ser a ceifeira, sem deixar de ser ele: «Ah, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua alegre inconsciência/ e a consciência disso!» «Ela canta, pobre ceifeira» coloca outro problema, como já ficou sugerido. O texto permite aludir, ainda que muito sucintamente, à ligação de Pessoa, modernista, ao Romantismo inglês. Desde que Jorge de Sena, num artigo dado a público logo em 1953, em *O Comércio do Porto*, chamou a atenção para a relação da última versão do poema do ortónimo, vindo a lume em 1924 na revista *Athena*, com o poema de William

Wordsworth «The reaper», vários têm sido os ensaístas que a consideraram e desenvolveram: Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, George Monteiro e António M. Feijó, entre outros. É bem conhecida a influência que vários autores britânicos novecentistas exerceram sobre Pessoa, e a alta conta em que o poeta português designadamente tinha os iniciadores do Romantismo em Inglaterra, Wordsworth e Coleridge. Para não irmos mais longe, registemos que, logo em princípios de Abril de 1915, já depois da saída do n.º 1 do *Orpheu*, portanto, numa breve «Crónica Literária», dada à estampa em *O Jornal*, Pessoa escrevia que as *Lyrical Ballads* continham «dois dos maiores poemas de toda a literatura, o ‘Ancient mariner’ de Coleridge e a ‘Tintern Abbey’ de Wordsworth». E, alguns anos mais tarde, mais concretamente em Fevereiro de 1934, no semanário *Fradique*, num bem conhecido texto, «O homem de Porlock», deixara escritas as seguintes palavras acerca do «Kubla Khan» de Coleridge: «Edgar Poe, (discípulo, soubesse-o ou não, de Coleridge), nunca, em verso ou prosa, atingiu o Outro Mundo dessa maneira nativa ou com essa sinistra plenitude. No que há de Poe, com toda a sua frieza, alguma coisa resta de nosso, ainda que negativamente; no ‘Kubla Kahn’ tudo é outro, tudo é Além; e o que se não sabe o que é, decorre em um Oriente impossível, mas que o poeta positivamente viu.»

A terminar, consideremos num poema tão rico como é «Quasi» nos nexos que, como vimos, estabelece com outros textos de Pessoa, um dos versos, que acompanham a entrada em cena da «vendadeira da rua» no drama encenado no texto que estivemos a seguir: «Mãe, presente ou futura, de mortos no descascar dos Impérios.» Impossível é não evocarmos, de imediato, a propósito do significado da palavra que o encerra,

o poema que Pessoa deu pela primeira vez a lume em Maio de 1926, na *Contemporânea*, «O menino da sua mãe», pelo verso que, parenteticamente, figura na sua última estrofe «(Malhas que o Império tece!)», e que ganha especial força expressiva pelas metáforas que envolvem uma e outra referência. No ano já longínquo de 1988, apresentei uma comunicação sob o título de «'O menino da sua mãe', poema figurativo», no IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, em São Paulo¹. Hoje, diria «poema efrástico», o que quer dizer que aceitava como boa a história que Pessoa contou a Carlos Queiroz sobre uma litografia que vira numa pensão onde, uma vez, jantou com um amigo, e que teria servido de fonte inspiradora ao poema. Continuo a não ter grandes dúvidas sobre a veracidade do relato de Pessoa ao seu jovem amigo, em face da manifesta visualidade do poema, dir-se-ia mesmo cinematográfica, dada a variedade de planos de que o poeta lança mão e a excelência mesmo de alguns grandes planos, e tendo igualmente em conta o interesse de Pessoa pelo cinema de que recentemente se teve conhecimento. Lembro-me da amena conversa que o Prof. Herculano de Carvalho e eu tivemos, em pleno voo para o Brasil, pois ele defendia a tese da influência que «Le dormeur du val» teria representado para a escrita do poema de Pessoa. Devo lembrar que, então, não se conhecia nenhuma referência do poeta português a Rimbaud, nem a obra dele constava da sua biblioteca. Tendo em vista, no entanto, a revelação que, em 2006, Richard Zenith fez de um poema de Pessoa de 1913, intitulado «A vida de Arthur Rimbaud», não tenho problemas em subscrever presentemente a posição de um tradutor de Pessoa, Peter Rickard, a que George Monteiro se refere, e segundo a qual as duas hipóteses não se

1 V. as pp. 69-79 deste livro.

excluem uma à outra. Será uma maneira amena, perdoem-me a repetição do adjectivo, de fechar esta intervenção.

Originalmente publicado em *Central de Poesia: Fernando Pessoa e o Romantismo*, org. de Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro, 2018: 15-29. Lisboa: Âncora

Fernando J.B. Martinho (Portalegre, 1938) foi Leitor de Português nas Universidades de Bristol e da Califórnia e é professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Os seus estudos têm incidido especialmente sobre a poesia portuguesa contemporânea. Publicou *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do «Orpheu» a 1960* (2.^a ed., 1991), *Pessoa e os Surrealistas* (1988), *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)* (1990), *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (2.^a ed., 2013 — Prémio de Ensaio do Pen Clube Português), *Jorge de Sena «aqui no meio de nós»* (2007 — Prémio Jorge de Sena), tendo ainda publicado dois livros de poesia, *Resposta a Rorschach* (1970) e *Razão Sombria* (1980). Coordenou, em 2004, o livro *Literatura Portuguesa do Século XX*, encarregando-se da redacção do capítulo respeitante à poesia. Prefaciou obras de, entre outros, Adolfo Casais Monteiro, António Ramos Rosa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, António Reis, João Rui de Sousa, António Osório e Ruy Belo. Recebeu em 2015, pelo conjunto da sua obra, o Prémio Fundação Inês de Castro.



ASPECTOS DO
LEGADO PESSOANO

FOI COMPOSTO EM CARACTERES FILOSOFIA

E VERLAG, E IMPRESSO NA EIGAL, INDÚSTRIA GRÁFICA,

SOBRE PAPEL CORAL BOOK DE 90 G/M²,

NO MÊS DE AGOSTO DE 2022.

