

Oscar Lopes

## ENTRE FIALHO E NEMÉSIO

Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea

II

---

temas portugueses

### 3.1. PRIMEIRO MODERNISMO

Por inícios da Grande Guerra de 1914-18 assistimos a uma brusca e profunda transformação de gostos e concepções, graças a um pequeno grupo de escritores e artistas então localizados em Lisboa e que só uns vinte anos mais tarde principiarão a ser tomados a sério pela opinião dominante. É óbvio que nada vem do zero; todas as grandes inovações supõem a convergência e organização original de vários contributos que obedeceram a ritmos de desenvolvimento entre si diferentes. Assim, já sabemos que Camilo Pessanha, mesmo com a sua obra ainda dispersa, serviu de mestre a Pessoa, figura central do Modernismo; a estética *decadente*, inclusivamente nas suas versões nacionais atenuadas, pode detectar-se em Pessoa e sobretudo em Sá-Carneiro. No entanto, e tal como acontece com a maior parte das grandes inovações em todas as literaturas, nomeadamente nas de público mais rarefeito e atrasado, os *estrangeirados* desempenham ainda um papel decisivo. O corte de contacto (a não ser o contacto de escândalo) com a maioria dos leitores que até então se tinham como os mais cultos não representa, por parte dos primeiros *modernistas*, uma ignorância da realidade e da sensibilidade nacionais historicamente formadas, mas, pelo contrário, a sua vivificação. Essa vivificação deve-se contudo, em grande parte, a uma experiência estrangeira que permitiu um grande ganho de actualidade, animação profunda, distância objectivadora. Fernando Pessoa adquirira uma cultura inglesa na sua adolescência escolarizada na África do Sul; as cartas que Mário de Sá-Carneiro lhe escreve de Paris entre Outubro de 1912 e Abril de 1916 testemunham as fases de desconfiança, sedução e deslumbramento por que passou a descoberta cultural de ambos; Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros, como ocasionalmente Sá-Carneiro, vêm fugidos à guerra com a bagagem estética do

Futurismo e de tudo aquilo que o vinha preparando desde os impressionistas e os *decadentes*.

A boa metáfora para os resultados à vista não seria, neste caso, como noutros, o de uma enxertia de escolas estrangeiras em troncos nacionais, pois a produção portuguesa modernista apenas superficial e doutrinariamente florescerá ou frutificará de acordo com a hereditariedade dos «garfos» recebidos. No fundo, são os destinos nacionais portugueses, são a filosofia e a sensibilidade de herança literária portuguesa que determinam o essencial das reacções inovadoras, embora a concepção desses destinos seja ainda nos novos autores limitada por impropriedades abstractismos burgueses e literatos, embora as reacções se apresentem violentamente iconoclasticas em relação aos valores nacionais então mais cotados nas artes e na vida pública.

Alguma coisa de importante significa o facto de os dois primeiros nomes daquilo que, mais tarde e em conjunto, se designou como Modernismo, ou sejam o Paulismo e o Interseccionismo, não terem correspondência exacta em nomenclatura parisiense, apesar das evidentes afinidades entre o Paulismo e o Decadentismo por um lado, entre o Interseccionismo e o Cubismo por outro. Com efeito, o Paulismo, especialmente característico de certo Pessoa e Sá-Carneiro, acusa uma origem próxima na estética novi-romântica da Saudade. O interseccionismo de alguns textos versificados de Pessoa e de vários e heterogêneos textos em prosa de Almada Negreiros é uma original assimilação literária da estética plástica cubista. O Futurismo de qualquer destes escritores (e tendo aliás em conta a sua diversidade e significação pessoal entre eles) reage de um modo particularmente vivo às tradições românticas e sobretudo novi-românticas portuguesas, nomeadamente o Saudosismo. Mais ainda: um certo estilo «cândido» em que Almada Negreiros virá a especializar-se apresenta afinidades óbvias com a pintura «ingênua» ou «primitiva» consagrada por Henri Rousseau, mas o seu significado mais palpável é, no contexto português, o de uma espécie de neogarretismo efectivo, um lirismo não do paraiso perdido na infância provinciana (como em Nobre), ou sabe-se lá onde (como em Pascoaes ou mesmo Sá-Carneiro), mas um lirismo da «candura» alegre e recuperada, uma espontaneidade que aprofunda o veio de certa prosa de Garrett até à identificação do autor, em presença total, não em saudade, com a mitologia

(melhor: a mitogenia) da Brizida que lhe contava histórias em menino.

Estas reflexões prévias ao Modernismo não pretendem insinuar uma visão unilateralmente nacionalista em matéria histórico-literária, mas apenas abrir caminho real a uma determinação tão exacta quanto possível da natureza do salto qualitativo efectuado pelo grupo de *Orpheu*. Isso requer mais do que um mero registo de propósitos dos autores em causa: requer, a este nível em que estamos agora, a reconstrução do terreno cultural concreto em que eles imediatamente assentam. Para quem escrevia em português e para portugueses (embora poucos), esse terreno tinha de ser lisboeta, e não parisiense. Um leitor atento e informado descobrirá facilmente que a Lisboa de *Engomadeira* de Almada e de certos poemas de Álvaro de Campos é, factualmente, a mesma das memórias de Raul Brandão, das melhores reportagens de Forjaz de Sampaio e de certos romances de Sousa Costa. Este corte sincrónico, transversal ao correr cronológico, ajudar-nos-á a compreender correctamente certas intenções cujo fraseado soaria muito diferente nessa nossa atmosfera posterior à segunda guerra mundial. Todavia, além dessa aproximação entre níveis diferentes de sensibilidade e cultura, uns próximos do senso comum então corrente, outros funcionando como pioneiros de um futuro que aliás também não puderam adivinhar e conformar sozinhos e como queriam — pode ser instrutiva a consideração da estética fundamentalmente inovadora mas ao longo de um processo mais ou menos extenso da sua evolução (um perfil diacrónico, se utilizarmos a terminologia linguística). Para isso vai servir-nos o estudo preliminar e contíguo com o do Modernismo de um dos seus precursores portugueses, precisamente aquele em que o realismo burguês otocentista atingiu a sua mais acabada expressão: Cesário Verde. Sob o ponto de vista cronológico, o método pode parecer desaconselhável: as poesias conhecidas de Cesário foram escritas entre 1873 e 1886, ano da sua morte. No entanto só em 1887 tiveram uma primeira edição escassa de 200 exemplares fora do mercado. A sua primeira edição realmente pública data de 1901, e as seguintes de 1911, 1919, 1926, o que revela bem como o apogeu do seu influxo se aproxima do período agora por nós em estudo. É certo que já apontámos vários dos seus rastos desde os primeiros simbolistas,

mas a sua continuidade verdadeira, mais do que o seu reflexo estagnado, encontra-se no Modernismo. E, se analisarmos o esquema da sua evolução dentro de uma larga perspectiva, ficaremos surpreendidos com o seguinte: os desencontrados esforços que lhe custou o acertar aquele seu tom tão «natural» e realista, aliás logo de início visado, contrasta singularmente com a espontaneidade, o despreconcebimento com que se entregou logo a certos «modernismos» muito antes de teorizados. A publicação recente de uma reintegração de *O Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares/Fernando Pessoa evidencia a importância que o testemunho «prosaico» da vida quotidiana lisboeta por Cesário Verde assume na base da estética de Fernando Pessoa, — a sua base mais directamente vivencial, virtualmente diarista, que, graças a esta edição tardia (e filologicamente difícil, se não discutível), nós vemos hoje germinar em todas as heterónimos pessoanos, como aliás em textos de Almada Negreiros.

#### CESÁRIO VERDE OU DO ROMANTISMO AO MODERNISMO

José Joaquim Cesário Verde (n. Lisboa, 25/2/1855 — † 19/7/1886), filho de um ferrageiro abastado, estudou no Curso Superior de Letras, deerto em obediência a uma vocação literária. As relações que cedo criou com os meios cultos republicanos, anticlericais e naturalistas ajudaram-no, em poesia, a tornar-se muito côscio da sua própria condição de burguês progressivo, viril, anti-sentimental, atento às circunstâncias lisboetas, aos utensílios metálicos que aliás vendeu ao balcão, às frutas que mais tarde produziu e exportou da sua quinta patrimonial de Linda-a-Pastora, aos modos da gente do povo rural ou urbano. O seu estudo está agora facilitado pela *Obra Completa*, 1964, organizada e prefaciada por Joel Serrão, que pode vir a ser eventualmente completada, corrigida em pormenor e discutida pelo facto de pôr em dúvida a autenticidade da edição original de *O Livro de Cesário Verde*, caucionado por Silva Pinto, amigo íntimo e ex-colega do poeta, mas que permite uma compreensão essencialmente adequada da sua génese, graças à sua disposição cronológica e ao registo de variantes (3.<sup>a</sup> ed. corr. e aum. 1978). No entanto, abstrairmos da periodização aí proposta, preocupando-nos mais com a evolução das tensões dinâmicas (com os temas, na acepção mais significativa do termo) do que com os tópicos ou referências cujas substituições e até cujos saltos de contradição muitas vezes mascararam (ou antes: exprimem) uma identidade básica de tensão e de estrutura.

Quem percorrer atentamente toda a carreira poética hoje patente de Cesário Verde apreenderá com facilidade estes dois traços permanentes: um propósito de realismo e naturalidade por simples apuro do bom-senso burguês, então naturalista, positivista, evolucionista; e um característico processo de afinar

esse tom realista e natural por uma síntese entre uma pseudo-sublimidade, uma superioridade mais ou menos sentida pelo poeta como falsa e, por outro lado, o grotesco, o servil ou o miserável. Noutros termos, ou seja, em termos de poética clássica, dir-se-ia que Cesário procurou abrir caminho entre os *hypsos*, uma superioridade aliás falsa, e um *bathos*, uma queda mais ou menos brusca e recificadorá até à vida mais irrefutavelmente prosaica. Seria proveitoso alargar este tema de reflexão a grande parte da literatura romântica e naturalista, desde, em teoria, o prefácio do *Cromwell* de Hugo até ao *bovarysimo*, a denúncia flaubertiana da ilusão romanesca, e, entre nós, relacioná-lo, por exemplo, com o movimento pendular camiliano entre a novela passional *sublime* e a novela pícará, em que refocilamos no *bathos*, ou ainda com a típica ironização queirosiana da personagem (ou do próprio narrador suposto) nos trâmites da sua automitificação. Mas devemos restringir-nos ao caso especial de Cesário, cuja problemática se pode, aliás, seguir com grande clareza na sua evolução conhecida, desde certos desequilíbrios herdados de João Penha, Guilherme de Azevedo, Gomes Leal, até à admirável síntese atingida a partir de 1878 («Em Petiz», «Cristalizações») e que com «O Sentimento dum Ocidental» fere já várias notas discretamente «modernistas».

Conhece-se um conjunto de composições datadas de 1873-75 e excluídas de *O Livro de Cesário Verde* tal como o editou Silva Pinto. A exclusão justifica-se segundo um critério valorativo, pois tais composições comprometeriam de início o prestígio que as obras-primas do mesmo autor mereceram; mas o seu estudo tem a vantagem de revelar-nos o ponto de partida do poeta aos 18 ou 19 anos, e que, como é natural, ele recebe de outros poetas então em crise de transição romântico-naturalista. O propósito essencial salta aos olhos, quer no próprio processo, quer num título, «Ecos do Realismo», comum a várias composições. O poeta quer ser realista, mas apenas concebe o pretendido realismo dum modo negativo, como sátira das atitudes sentimentais. Tal como em João Penha, predomina o método que consiste em contrastar situações sentimentalistas românticas, sobretudo dominantes no início da composição, com elementos egoística ou grotescamente materialões, principalmente no desfecho. Trata-se, por assim dizer, de uma concepção gazetilheira ou revisteira de realismo, que entre os seus ingredientes de *bathos* inclui (como Penha)

referências digestivas e (como Camilo picaresco) uma extensa pormenorização cômica, além de rimas estrúxulas e de um imoralismo pretensamente baudelairiano. Este último elemento apenas exemplifica um curioso fenómeno histórico-literário visto por Pierre Hourcade: o «frisson nouveau» de Baudelaire foi compreendido pelos seus primeiros imitadores portugueses como mero produto e símbolo da decadência e imoralidade burguesas nas grandes cidades.

Na primeira parte de *O Livro de Cesário Verde* encontra-se uma série de poesias agrupadas sob o título de «Crise Romanesca» e com as quais se aparentam certas outras reunidas por Joel Serrão num ciclo datado de 1873-75 (Joel Serrão conjectura uma data posterior para a poesia «Humilhações», mas sob o ponto de vista temático essencial não a poderemos desentranhar da tal «Crise Romanesca»). O poeta mantém aqui a construção antitética e gazetilheira à João Penha, mas a pseudo-superioridade chasqueada encarna já caracteristicamente numa mulher ativa, aristocrática ou pelo menos luxuosa, fria, distante, desdenhosa, profissional ou temperamental cortês. É um tema também superficialmente baudelairiano comum a vários contemporâneos, como Guilherme de Azevedo e Gomes Leal. O contraponto prosaico tende a construir-se sob a forma de cenas de miséria degradante, senha identificadora de pretensão democratismo do autor, mas a invejosa admiração de pequeno-burguês está bem à vista, até mesmo num rebusque de imagens, de vocábulos, de metáforas parnasianamente preciosas ou exóticas: *olais*, *messes lourejantes*, *boca purpurina*, *beldade da Circássia*... Nalgumas destas composições («Resposos», «Arrojos») Cesário está já à beira, como tantas vezes acontece com Gomes Leal, de assimilar a inversão baudelairiana e, depois, *decadente* de certos valores, aspira com delícia determinadas «flores venenosas» numa exuberância de imagens «satânicas»: regista os *balsâmicos desejos*, os *cabelos torrenciais* da amada desdenhosa e seu *abismo ebânico*, certos *delírios mortos* ou *morna prostração*, imagina-se deliquescente, a aspirar, em silêncio, os frascos dos seus saís (dela), e presente, na actual perfeição carnal da beldade, o cadáver verminoso que ela será. A grande singularidade de Cesário neste domínio tão ambíguo de intenções parece ter sido o de, precisamente, extremar tal ambiguidade, assumindo uma atitude de completa (e julgamos

que irónica) humilhação de lacaio perante a Cortesã fidalga ou capitalista. É o que acontece com a poesia «Esplêndida», publicada no *Diário de Notícias* em Março de 1874 e que, incompreendida na sua ironia, teve a reprovação expressa de Ramalho e Teófilo, os mentores literários republicanos do tempo.

A composição pesadona à João Penha e a obsessão da mulher «esplêndida» deixarão vestígios quase até final da breve carreira deste poeta falecido aos 31 anos. Mas o aristocratismo visado nestes «humorismos do amor» ganha um aspecto cada vez mais rático, por assim dizer: a amada distante tende a reduzir-se a um simples tipo nórdico, «Flor do Norte», «alemã», «loura como as doces escocesas», «britânica», «milady», mais tarde simples irlandesa rural e masculinizada, como veremos. Entretanto, os termos da tensão invertem o seu acento dominante, e a própria tensão vai-se deslocando. Assim, a partir de «Débil», 1875, «Contrariedades», 1876-77 (?) e «Num Bairro Moderno», 1877, o poeta começa a substituir a sua devoção ironicamente canina à grande Cortesã por uma ternura quase fraternal para com uma rapariga frágil, *muito natural*, por vezes doente, honesta, trabalhadeira e pobre ou modesta (a engomadeira, hortaliçeira, a namorada pequeno-burguesa, mais tarde prima, mais tarde ainda a irmazinha falecida havia muitos anos). É essa figurinha, último avatar por vezes da mulher-anjo romântica, que o leva a rejeitar o «decadente» *cálice de absinto no café devasso*: ou que ele contrasta com as suas próprias e fúteis contrariedades de poeta neurótico incompreendido: ou que, no plano externo, oporá doravante às imagens de orgia endinheirada, imponência régia, aristocrática, clerical, ou, complementariamente, a cenas mezinhas de miséria urbana, se ela pertence à classe do poeta. Notemos, que o conceito de realismo muda, assim, do sinal menos para o sinal mais: deixa de ser uma negação global (da aristocracia e da miséria contrapostas) para tornar-se uma afirmação recortada sobre um fundo de negações. Silva Pinto diz ter respeitado um subítulo que, de facto, quadra bem à nova orientação de valores: «Naturais». E impressiona ver como este poeta, condenado a morrer tão novo com aquela física de que já tinham morrido dois irmãos, se empenha tanto em insistir em tudo aquilo que é, naturalmente, *salubre, saudável, salutar*, bem como *lavado, honesto e alegremente exacto*. Um pequeno retoque simboliza bem este ganho de naturalidade. O verso inicial de

«Manhãs Brumosas» passou de «Aqueela cujo amor me causa tanta pena» a «Aqueela cujo amor me causa alguma pena». Os encarecimentos são postergados em favor de uma modesta subassergão (*understatement*, dizem os Ingleses, ou *lîfotes*, como reza a retórica tradicional). Releia-se atentamente «Num Bairro Moderno» e descubrir-se-á todo o enleio moral do narrador perante a vendedeira a que ajudará a erguer a giga: examina-a, *apesar do sol*, nos seus tamancos, no *algodão azul da meia*, vê-a magrinha, *esguedelhada e feia*; opõe-na, tutelarmente, ao *concheço* de uma casa apalaçada, à dureza da criadagem que com ela trata, acolhe o seu pedido de ajuda *sem desprezo* (outra nota tutelar, superior), descreve o auxílio prestado numa *fraterna primeira pessoa do plural* talvez ainda demasiado ostensiva («Nós levantámos todo aquele peso»), mas acaba por rir-se da sua própria consciência satisfeita com um *excesso de virtude* que compara à *eufória* de uma digestão bem feita.

O naturalismo de Cesário não deixa, portanto, de registar as graduações de atitude subjectiva, ou, mais rigorosamente, não deixa de as objectivar na instabilidade da própria focagem. Uma confidência *decadente* como «Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes / e os ângulos agudos» poderia ser ainda um recurso artificial de contraste entre as suas cismas neuróticas e as angústias mais autênticas de uma pobre engomadeira vizinha, morrendo de tísica em serões esfalfantes; mas em «E a mim, não há questão que mais me contrarie / do que escrever em prosa» (também de «Contrariedades», poesia antes intitulada «Neurose») a auto-ironia é muito mais óbvia no prosador versificante que se não reconhece no próprio tom: «Tive a rude intenção de violentar-te / imbecilmente, como um animal» («Noite Fechada») prelude, ante a tão modesta e frágil namorada, os futuros horizontes de sinceridade confessional; e a coragem psicanalítica, aqui já sinceramente decadente, como sabemos por testemunho alheio, revela-se bem no tipo andrógino que lhe causa *alguma pena*: uma irlandesa(?) *alta, escorrida, de grossos tornozelos, sem brinco*, um autêntico *rural boy*.

Agora que vimos Cesário atingir e já transpor o terreno naturalista, vamos, finalmente, percorrer os poemas da sua maturidade, que cronologicamente dataremos de «Em Petiz», 1878. É a fase em que ele acaba de descobrir a poesia de Lisboa no seu tempo, para além da poetização da cidade moderna por

Baudelaire; e em que, correlativa e simultaneamente, descobre também a poesia de uma vida rural sem idealismo, dura, prática, dir-se-ia até que irremissivelmente prosaica (ou *corra*, como ele diz em calão num verso). Claro que o esquema de contrastes e a sua intenção doutrinal não se dissipam nunca de todo, e que nem toda a por menorização típica se liberta de um certo jeito convencionalmente realista de enumerar: mas o poeta faz-nos sentir em flagrante o seu aqui e agora. Sob o ponto de vista rítmico, *O Livro* quase não sai dos moldes do quarteto deca ou dodecassilábico, com poucas variantes próximas; no entanto a rima exime-se àquela pobreza franciscana depois denunciada por Eugénio de Castro na generalidade dos oitocentistas portugueses, e o verso anima-se com novidades como a evidência de advérbios em *-mente* no lugar da rima ou espreguiçando-se a toda a largura de um hexassílabo, ou como certos encaivalgamentos ousados («E saio. A noite pesa, esmaga. Nos / passeios de lajedo arrastam-se as impuras»). Falta, em geral, a sugestão de oralidade, como em João de Deus ou António Nobre, e o texto aparece, pelo contrário, muito mosqueado de palavras francesas em tipo gráfico diferente, sugerindo uma petulância literata; mas Cesário assimila certa arte queiroisiana de adjectivar, adverbial, circunstanciar significativamente e leva-a até descobertas já «interseccionistas». Abster-nos-emos, muito a contragosto, de analisar as sugestões contidas nas seguintes frases, salvo algumas que retomaremos adiante, mas o leitor facilmente sentirá a sua densidade e originalidade, poupando as páginas que aliás mereceriam: *de jaquetão ao ombro; enfarruscados, secos; seus olhos de periz, redondos e castanhos; quando passa aromática e normal; os teus pés decentes, verdadeiros; neste Dezembro enérgico, suinho; exíguas pimentais; cheiro salutar e honesto a pão no forno; um forjador maneja um malho, rubramente; amareladamente, os cães parecem lobos.*

Como Cesário Verde nos interessa aqui sobretudo por aquilo que no seu realismo de intenção basicamente naturalista já prenuncia um abalo mais fundo de sensibilidade e intuição, precursor de um outro realismo à nossa actual medida, condensemos essa antecipação na análise de duas facetas apenas: a contiguidade entre as suas imagens flagrantes, identificáveis na realidade senso comum, e as suas metáforas transfiguradoras;

e a crítica, implícita no seu melhor poema, às próprias categorias desse senso comum. A primeira faceta pode já verificar-se na adjectivação e na adverbialização exemplificada. Assim, em *cheiro salutar e honesto*, o adjectivo *honesto* é uma simples hipálage de tipo queiroisiano, que sobrepõe à imagem visual e olfactiva do pão a ideia do padeiro como símbolo patriarcal do trabalho santificado; mas em *Dezembro enérgico, suinho* a hipálage, bruscamente assindética, é psicologicamente mais complexa, pois tanto sugere a acção dinamizante do frio sobre os organismos de sangue quente, como a linearização da paisagem arbórea desfolhada ou a contracção dos corpos minerais sob a descida de temperatura. Quanto às duas frases adverbializadas, o que o poeta obtém é (resumamos) a alternância e final fusão entre uma imagem analiticamente desenhada (*um forjador maneja um malho, os cães parecem lobos*) e outra imagem, de simples mancha global, sincrética, de cor rubra ou amarela, numa espécie de impressionismo que, em vez de proceder por justaposição de cores simples, se atravessa já à coincidência do desenho e da cor, como mais tarde farão os cubistas (e os nossos «interseccionistas» literários).

Mas atentemos nas imagens e metáforas «substantivas». O propósito dominante de Cesário não é o de transcender a realidade *positiva* da percepção comum, mas o de surpreendê-la em imagens típicas; e disso resulta que muitas das suas metáforas (ou translações de significado) se mascararam sob a forma de simples comparações: há, por exemplo, uns cegunhos que *rolam os olhos como dois escarros*, comparação de tal modo forte e arrepiante, que equivale a uma transfiguração metafórica. No entanto, verificaremos que, em grande parte sem dar por isso, a observação selectiva, à força de querer-se exacta, se excede e transforma em metáfora.

Assim, principiemos pelo simples realismo naturalista de imagens. É muito notada a precisão com que o poeta alude a coisas como as castas de uva daquilo a que, com orgulho possidente, chama *a nossa vinha* (poema «Nós»); uvas diagalvo, boal, ferral, «dedos de dama», «tetas de cabra»... Outro exemplo de exactidão descritiva evidencia-se nos calceteiros de «Cristalizações». O assunto foi provavelmente inspirado pelo célebre quadro de Courbet que Eça apontou na sua conferência-manifesto de 1871 como modelo de realismo; no entanto é

notabilíssimo, quer o enquadramento paisagístico e meteorológico da cena (com a *imensa claridade crua* posterior aos aguaceiros, as poças de água, videltas, reflectindo a casaria ainda molhada, pormenores suburbanos de *quintalórios velhos com parreiras*, o retinir do ferro na pedra — «que uniaõ sonora!»), quer a caracterização dos operários municipais, *terrosos e grosseiros, rapagões morosos, duros, baços, cuja coluna nunca se endireita*, pois a sua origem provinciana rural patenteia-se não apenas na sua *barba agreste*, nos *barretes, japonas, coletes* acamados sobre as *regueiras*, mas até mesmo se particulariza: *Os filhos das lezírias, dos montados: / os das planícies, altos, aprumados; / os das montanhas, baixos, trepadores*. São de resto abundantísimas as pequenas anotações que imediatamente reconstituem na nossa imaginativa a presença global da época e ambiente de Cesário: a *iluminação a azeite de purgueira* da sua infância ou o *cheiro a gás extravasado* da sua idade adulta; o *martelar frequente, véspera da saída dos navios* exportadores de fruta; ou o *arregaçar a chita, alegre e lisa*, / da sua cauda um *pouquinho a rastos*. Não vale a pena exemplificar mais: as próprias cartas incluídas na *Obra Completa* dão abundante testemunho de um rigor descritivo semelhante.

Observemos, agora, como a metáfora se insinua por uma necessidade de exactidão que supera a simples percepção sensível. Por exemplo, ao referir-se enternecidamente às ferramentas rurais, o poeta fala em *navalhas de bico de pássaro*; certas árvores despidas de Inverno *fundeam, como uma esquadra em fria paz*; e no frescor desse panorama hiemal mas *soalheiro, tangem-me* (diz Cesário), *excitados, sacudidos, / o tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto*. Noutro poema, um *zangão, voando à luz do dia / lembra o teu dedal arremessado*.

Mas estas metáforas deixam sobretudo uma impressão de justeza inexcédível, o que oblitera a sua animação profunda. O mesmo já não acontece, porém, com estas: *Como morecos ao cair das badaladas, / saltam de viga em viga os mestres carpinteiros*, aparente comparação simples cheia de estranhas correspondências internas, em que os vultos imprecisamente crepusculares baloioam como morecos mas também como badalos, numa atmosfera densa e mista de som e formas como um sonho. Mais surpreendente ainda, se possível, é esta imagem-metáfora, que Neruda reencontrou ao falar, precisamente, da

paisagem lisboeta: *E o sol estende, pelas frontarias, / seus raios de laranja destilada*, aguda sinestesia de sabor e colorido, evocativa de todo um ambiente meridional, quase mediterrânico, que facilmente reconhecemos como lisboeta. Mas ainda mais complexas e insistentes são as metáforas que em «O Sentimento dum Ocidental» evocam a presença do passado da cidade, o passado medievo, manuelino, inquisitorial e pomalino. Regressaremos a este assunto adiante, mas, para já, repare-se como as ruas setecentistas da Baixa, rectilinearmente alinhadas com lojas despejando luz até altas horas da noite (que era quando, então, os caixeiros, ainda sem o horário de trabalho imposto pela República, abandonavam o balcão), se desenhavam com nitidez e, ao mesmo tempo, sugerem todo esse longo passado tingido (sente Cesário) pela «*nódoa negra e finebre* do clero»: *cercam-me as lojas tépidas. Eu penso / ver círios laterais, ver filias de capelas, / com santos e fiéis, andores, ramos, velas, / em uma catedral de um comprimento imenso*.

Mas persigamos este realismo mais fundo de Cesário naquele terreno em que ele abala fortemente o próprio positivismo dominante no autor. Usamos aqui o termo *positivismo* num sentido que não pretende ser estritamente combativo. Com efeito, a julgar por uma menção nominal e por uma referência ao *eterno Incognoscível infinito / que as ideias não podem abranger* («Nós»), o poeta propenderia antes para o evolucionismo de Herbert Spencer, que salvaguarda, pelo conceito agnóstico do Incognoscível, uma espécie de sucedâneo para as esperanças religiosas de sobrevivência individual *post mortem*, esperanças às quais Cesário se aterra no caso da sua irmã falecida. A este evolucionismo, que Basílio Teles considerava predominante na ideologia republicana, acresce um certo darwinismo, que se traduz por frequentes atitudes anti-sentimentais, pela apologia da saúde, da força, da luta ou *struggle* competitivo, da vitória sobre os concorrentes económicos (incluindo a luta contra jornadas altas dos assalariados...) ou sobre os parasitas animais, como aquele formigueiro que uma priminha sentimental comicamente evita espezinhar. Tal como mais tarde os futuristas, e nomeadamente certo Álvaro de Campos, que levaram até às últimas consequências sociais reacçãoárias e bélicas desse darwinismo aliás difuso, Cesário exhibe constantemente a sua forja, a sua positividade proprietária

e tutelar, mostra-se a si e a seus irmãos deste modo: *E somos rios como os serradores! / E positivos como os engenheiros!* A própria descrição da peste na sua infância é contrapontada com a coincidência de um ano agrícola exuberante, de uma luxúria equatorial. Todavia...

Todavia ao seu darwinismo social opõe-se, quer a morte da irmã, a decadência da sua hereditariedade familiar, quer a simpatia democrática pelo assalariado, simpatia contraditória, é certo, como já vimos, mas literariamente bem mais efectiva do que a dos panfletários seus contemporâneos, pois os calceiteiros, os fruteiros, as varinas, os calafates, os marçanos, a hortaliçeira e a engomadeira das suas poesias não se reduzem a sombras vagas: estão recortados nas suas circunstâncias de tempo e lugar, na sua indumentária ou na sua gesticulação característica. A simpatia não se degrada até uma compunção hipócrita e distante, pois que, como vimos, se registam as indecisões da própria focagem pequeno-burguesa, que assim implicitamente autocritica. Na sua última poesia escrita, que é por sinal uma das de mais democrático sentir, ele (o proprietário anteriormente queixoso de que as jornas subam) exprime a sua náusea de existirem *pragas de gente / pelos domingos calados*, como se fossem mercados ou feiras de gado.

É, porém, em «O Sentimento dum Ocidental», saído em 1880 num número especial do *Jornal de Viagens* dedicado ao centenário de Camões, que o poeta ultrapassa com maior fôlego estrutural o seu naturalismo positivista, no mesmo momento em que parecia, aliás, consumá-lo em poesia. Este seu máximo poema está, como se sabe, concebido sob a forma de quatro fases num anoitecer de Lisboa, a que n' *O Livro* se antepõem os subtítulos, respectivamente, de «Ave-Marias», «Noite Fechada», «Ao Gás», «Horas Mortas». Tal concepção não se afasta muito dos nocturnos de boémia lisboeta por Fialho, e até mesmo alguns aspectos que focaremos poderiam aproximar-se das sugestões metapsíquicas desse Fialho neurótico ou decadente, que lhe é posterior. No entanto, o que mais impressiona neste poema de Cesário é o facto de não se ficar em tais sugestões, o que poderia insinuar uma simples metafísica irracionalista, intuícionista, de gosto *fin-de-siècle*: William James, Bergson, etc. Cesário não se desprende da imanência aos dados da percepção sensível, mas

articula-os de um modo inteiramente novo, precursor do Cubismo ou Interseccionismo.

Assim, lembremo-nos, antes de mais nada, de que o anoitecer lisboeta, sua soturnidade, suas sombras, bulício e maresia «despertam um desejo absurdo de sofrer», verso depois personalizado por um pronome na edição do livro: «despertam-me [...]». Deve ter sido o redactor deste estudo presente quem, pelo menos publicamente, se interrogou primeiro sobre o alcance de um tal «desejo absurdo de sofrer», que instala, de chofre, numa elevada tensão afectiva. Seria decerto excessiva e inadequada qualquer interpretação exaustiva, mas o que não virá fora de propósito é lembrar algumas coisas importantes como são as seguintes. Mais adiante, ao referir-se ao tocar das grades nas cadeias, esse acto aparece como um *Som / que mortifica e deixa umas loucuras mansas*. A última estância do poema reza assim: *E, enorme, nesta massa irregular / de prédios sepulcrais, com dimensões de montes, / A Dor humana busca os amplos horizontes, / e tem marés, de fel, como um sinistro mar!* Será, ou não, justificado pensar-se que o tal «desejo absurdo de sofrer» é, de facto, simultaneamente pessoal e impessoal, é a intersecção, num estado singular de unanimidade poética, em Cesário Verde, de muitas outras subjectividades humanas vagamente intruídas, por simpatia, empátia, compreensão (no sentido diltheyano do termo), ou, seja como for, sentimento certamente vago, mas de qualquer modo precursor daquele Unanimismo que Walt Whitman transmitiu, no século XX, a Jules Romains, Duhamel e, muito particularmente, a um certo Futurismo exemplificável em Álvaro de Campos? O desejo que apareceu a Cesário Verde, como, simultaneamente, tão óbvio e tão absurdo talvez esteja na base de muita, senão toda, ficção literária e artística: talvez seja a ânsia de uma plenitude que incluisse todos os sujeitos e todos os objectos possíveis do saber e sentir, ânsia que uns de algum modo consola com o postulado de uma Omnisciência absolutamente actual e transcendente, enquanto outros (e esse parece ser o caso do poeta) concebem como postulando um progresso de meta final indefinida que se vai resolvendo em sucessivas formas de plenitude e de programa social possível.

Escavemos mais ainda. Repararemos que (já ficou atrás insinuado) este Unanimismo precursor se refere mais do que aos

lisboetas actuais de Cesário: o poeta embrenha-se, a cisnar, por boqueirões, por becos, e evoca as crónicas navais quinhentistas, em contraponto com um couraçado inglês surto no Tejo e o tinteiro de louças nos hotéis da moda. O historicismo audível das burguesinhas solteiras ao piano lembra-lhe o historicismo antigo das freiras aristocráticas. É que ele não aspira a abarcar simplesmente tudo o que os contemporâneos sofrem, numa ânsia de assunto para quadros revoltados: duas simples igrejas fazem-no visionar um inquisidor severo, aventurar-se e alargar-se pela história dentro. O conjunto do poema desenvolve-se como uma série de pulsações entre uma sístole positiva e uma diástole divinatória. A positividade perceptível está mesmo teorizada em dois versos: *Eu que medito um livro que exacerbe / quisera que o real e a análise mo dessem*. Mas a intuição divinatória unanimista projecta-se em todos os sentidos, incluindo o futuro. Cesário enleva-se na quimera azul de transmigrar: *Se eu não morresse, nunca! E eternamente / buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!*

E eis-nos perante os maiores modernismos, as mais ousadas intersecções poéticas de planos. Em primeiro lugar, na última parte do poema, Cesário ousa (como a poesia posterior ao Futurismo, ou então certa poesia ingenuamente arcaica) espacializar o tempo, apresentar vários momentos irreversivelmente seriados como se pertencessem ao mesmo painel simultâneo; e, ao fazê-lo, recorre a uma imagem tão «absurda» como o seu «desejo de sofrer»: imagina as sucessivas espumas das suas sucessivas encarnações de marido num correr de fachadas devassáveis pelo exterior: *Esqueço-me a prever castíssimas esposas / que aninhem em mansões de vidro transparente!* E esta ânsia de vencer as distâncias irreversíveis do tempo liga-se à de ubiquidade espacial, opondo ao emparedamento urbano de tantos milhares de lisboetas o nomadismo ardente do porvir, no qual reintegra, aliás, a alegria hereditária de *explorar todos os continentes* e de seguir todas as *vasidões aquáticas*. O cúmulo de tal «absurdo» interseccionista encontra-se, finalmente, num verso aparentemente anódino, onde, ferido de tanta angústia alheia, ou antes, ferido de tanta sensibilidade alheia, presentida mas inassimilável apesar do seu desespeto enumerativo, ele justapõe estas duas exclamações tão díspares: *Dó da miséria!... Compaixão de mim!...*

Isto quer dizer, suponho, que Cesário se abeirou daquela problemática de Fernando Pessoa, hoje tão perturbante, ou melhor, tão dinamizante para todos os espíritos que venceram quer aquela metafísica imaginativa, toda ela senso comum burguês, conhecida pelo nome de Positivismo, quer aquelas outras metafísicas irracionais de breve fôlego, e inevitavelmente condenadas às maiores contradições práticas e às maiores hipocrisias, que pululam desde o *fin-de-siècle*. Para Cesário, como depois para Pessoa, o eu, o tu, o nós, o tempo irreversível e as dimensões reversíveis do espaço, as coisas mais simples constituem problemas e despertam ânsias que a poesia aprende antes mesmo de se formularem em teoria. A diferença consiste em que Pessoa equacionará tais problemas em termos lapidariamente discursivos e comunicativos, mas dentro de uma aura geral sempre irracionalista. Cesário, cujo *ânimo verga na abstracção / com a espinha dorsal dobrada ao meio*, e que apenas se sente Sansão com os dedos mergulhados em materiais de trabalho, ignora as subtilidades de dialéctica discursiva, mas retém uma vantagem relativa sobre o sucessor: os seus sonhos, as suas aspirações não perdem nunca o contacto desse mesmo senso comum a que reagem por vezes corpo a corpo. Eis a razão por que o seu *modernismo* mantém uma exemplaridade certamente parcelar, mas ainda única. Gomes Leal, que é tão grande poeta e precursor também do Modernismo, não aguentaria um cotejo como este em que mantivesse tão específica vantagem duradoura. É que o modernismo de Cesário é o de um revolucionário pequeno-burguês que não chegou a ver a sua República, e também por isso se não decepcionou com ela, mas, como poeta, a conservou como ideia-força nalgumas das suas ânsias mais vivedoiras, mais integráveis numa experiência humana em progresso zigzagante, carregado de todos os riscos e, ao mesmo tempo, de todas as promessas.

## FERNANDO PESSOA

O mais dotado e influente dos poetas portugueses contemporâneos viveu a exteriormente menos romanesca das vidas: Fernando António Nogueira Pessoa, n. Lisboa 13/6/1888 — m. 30/11/1935. O que singulariza a sua formação cultural é ter feito os estudos primários e secundários em Durban, África do Sul, onde viveu com a mãe e o padrasto entre 1896 e 1905, com excepção de uns meses de estadia em Portugal em 1901-1902. O inglês foi a sua principal língua de cultura, e tentou mesmo utilizá-la como meio de mais ampla expressão literária. A data da sua morte, com efeito, só editara um volume na língua pátria, *Mensagem*, 1934, destinada a concurso literário, além de alguns folhetos e separatas de variada colaboração em revistas; mas tivera o cuidado de publicar em 1918, pela editora que dirigiu, *35 Sonnets e Antinous*, este último depois refundido em *English Poems I*, 1921, a que se seguiram *English Poems II (Inscriptions) e III (Epichalamium)*. Deixou poesias inéditas nesta língua, em que também tentou a publicação de novelas policiais; e as *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966, revelam que ainda depois de iniciar a sua carreira literária em português rascunhava as suas impressões e projectos, ou pelo menos anotava as suas ideias mais fugidias, na língua escolar da adolescência. Só em 1913 é que principia a redigir em português os seus textos de diário e reflexão íntima.

Todos os factos aparentemente importantes da sua vida são literários ou (o que alias se não distingue de algumas das suas intenções literárias mais típicas) parecem reptos ao senso comum dominante: em 1912, uma série de artigos em *A Águia* sobre *A Nova Poesia Portuguesa* onde hiperboliza o movimento da Renascença Portuguesa e anuncia o advento de um Super-Camões; no ano seguinte, críticas demolidoras na revista *Tea-*

*tro*; em 1914, com a poesia *Paulis*, publicada no número único de *A Renascença*, leva às últimas consequências um misto de decadentismo e saudosismo, que sob o nome de Paulismo deixaria rasto na sua obra poética e sobretudo na do mais íntimo amigo, Mário de Sá-Carneiro; mas é também nesse ano que se inicia a produção dos seus três principais heterónimos; em 1915 saem os dois números de *Orpheu*, participa nas primeiras escaramuças da batalha futurista com uma carta ofensiva para Afonso Costa, o mais popular político do tempo — e, além disso, enceta a série das suas traduções para a «Colecção Teosófica e Esotérica», chegando mais tarde a anunciar aos amigos uma carreira de astrólogo. O ano de 1917 assinala, com a publicação de *Portugal Futurista*, o auge dessa efêmera escola, a que emprestou o seu heterónimo Álvaro de Campos. Durante o decénio de 1920, parte das suas melhores poesias sai na revista *Contemporânea* (3 séries, 13 números, 1922-26) e em *Athena* (5 números, 1924-25), de que foi co-director. A partir de 1927, o grupo da *Presença* acolhe-o e exalta-o como seu mestre. Aproveita entretanto alguns novos ensaios para irritar o público: edita e louva as *Cancções* de António Botto (1922); polemiza com uma *Liga moralista* de estudantes, em defesa da *Sodoma Divinizada* de Raul Leal (1923); apresenta *O Conto do Vigário* como criação do génio nacional (1926), contribui para a aura de sensacionalidade jornalística criada em torno da desapareição, em Portugal, do mago e vidente Aleister Crowley (1930), que traduziu. Meses antes de morrer obtivera, pela publicação de *Mensagem*, o prémio de «segunda categoria» do Secretariado da Propaganda Nacional. A partir de 1943, com o início de publicação das *Obras Completas* pela editorial de Luís Montalvor, seu companheiro de *Orpheu*, é que se pode considerar realmente consagrado. A sua influência marca desde então profundamente a poesia e mesmo sensivelmente certa ensaística portuguesa. Traduzido para as línguas ocidentais de maior público, está, pode dizer-se, reconhecido como uma das mais importantes personalidades da poesia pós-simbolista europeia.

Precisamente por causa daquele propósito irritante e polémico que no primeiro momento lhes assiste, as intenções mais fundas e criadoras de Pessoa requerem uma sondagem, senão aos lugares-comuns do seu tempo, o que seria metodologicamente mais difícil, pelo menos àquilo que o poeta

sentia como tal. De facto, o conjunto da sua obra realizada assenta nitidamente numa série de reacções intuitivas que, desconexas nos pontos de partida, tendem contudo para uma superior estrutura. O grande problema interpretativo e judicativo consiste, pois, em determinar os traços fundamentais e efectivamente consumados dessa estrutura superior; e isso equivale a evidenciar, na objectividade mais palpável do seu estilo, o mais belo sentido detectável das suas criações. O próprio poeta nos aponta este método, em vários textos onde sublinha o carácter essencialmente dramático da sua obra, preconiza a multiplicação das *personalidades* de um mesmo poeta ou estabelece uma jerarquia de valores poéticos cujo critério de valor seria a do seu grau de despersonalização seguida de multipersonalização dramática. Assim, a pp. 95 do vol. de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, num esboço de prefácio para a edição conjunta das suas obras, declara-se: «O certo, porém, é que o autor destas linhas — não sei bem se o autor destes livros — nunca teve uma personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos.» É preciso, está claro, descontar o que numa tal asserção haja de exagero polémico, visto que, em sentido rigorosamente psicológico, não estamos em presença de um caso mórbido de personalidade desdobrada e mesmo o autodiagnóstico de histeroneurastenia que Pessoa se faz a si próprio pouco esclarece o melhor das suas criações literárias, que é supra e não infranormal, transcendendo por isso as categorias correntes de qualquer patologia fixista. O problema de compreender a heteronímia, as *ficções de interlúdio*, e, mais do que elas, as várias outras suas incompatibilidades de atitude ou programa (não, propriamente, entre as correspondentes realizações superiores) deverá antes relacionar-se com um dos seus mais importantes e constantes tópicos de teoria da literatura: a teoria do  *fingimento*, ou seja, a crítica da sinceridade, logo tão sensível numa das suas rimas mais típicas, a de  *mito com sinto*. Para Pessoa,  *fingir é conhecer-se* mediante sondagem até ao fundo de tudo quanto, contraditoriamente, julgamos ser ou desejar.

Pessoa trouxe à poesia portuguesa a dialéctica, como movimento pela unidade dos opostos, da sinceridade-fingimento,

ligando-a estreitamente, aliás, à da consciência-inconsciência e à do sentir-pensar. A apreensão poética das contradições reais tem, evidentemente, uma longa história, de Safo aos trovadores provençais, destes a Petrarca, aos *engenhosos* barrocos e aos conflitos, já não apenas psíquicos ou, mais restritamente, sentimentais, mas também éticos, de certos românticos como entre nós Garret. António Sérgio escreveu um ensaio já clássico sobre o antagonismo entre «os dois Anteros»; e a duplicidade bovarista entre os actos e as intenções ostensivas constitui um dos temas de Egá. A influência dos *poemas dramáticos* de Browning na génese da Heteronímia de Pessoa está confirmada por diversas alusões contidas nas *Páginas Íntimas* a esses monólogos através dos quais se caracterizam internamente outros tantos caracteres humanos. Todavia é talvez em Novalis, de resto a culminar sob este aspecto certos pensamentos já formulados por Fichte e outros românticos alemães, que encontraremos a teoria mais flagrantemente precursora de Pessoa (embora por ele próprio ignorada). Com efeito, e segundo exposição condensada de Jean Wahl no volume colectivo sobre *Le Romantisme Allemand* dirigido por Albert Béguin, reed. ref. 1966, a teoria poética de Novalis expressa pelos *Fragmentos* insiste na seguinte função sintética da poesia: o génio poético seria uma pluralidade, uma sociedade interna de indivíduos diferentes, heterogéneos, em diálogo no interior de um mesmo ser; a personalidade genial seria, portanto, um produto de personalidades opostas mas equivalentes, seria uma personalidade elevada à segunda potência; o génio sintetizaria o sonho e a vigília, o consciente e o inconsciente, a contingência e a necessidade, o pensamento e a acção, realizando a demonstração mais autêntica, aquela que procede por aceramento e, depois, síntese de contradições (op. cit., pp. 200-204). Mais próximo, e por assim dizer contíguo à geração de Pessoa, pode pensar-se numa influência naturalista (ou até naturalista-decadentista-simbolista): ao explicar a sua heteronímia como efeito de uma histeroneurastenia, o poeta insere-se na continuidade do determinismo patológico que, apresentando certos homens, nomeadamente os «degenerados superiores», como arrastados por obscuras forças hereditárias, acaba por postular uma irresponsabilidade dentro da qual quem manda são os mortos, os espectros, a sombras, os vários outros que há em mim, além de mim.

No entanto, e regressando ao caminho que leva à teoria do  *fingimento*, parece-nos dever-se distinguir entre os traços precursores apontados, a auto-explicação «patológica» do fenómeno da heteronímia, por um lado, e o modo como ele efectivamente se processa em Pessoa. Ora, como veremos, uma das características comuns às diversas máscaras deste poeta é a dúvida quanto à identidade e permanência de um eu pessoal. Todas as principais rubricas usadas por Pessoa como poeta põem em questão a identidade entre quem se sentem ser e *aquele* de quem, exteriormente, e apenas exteriormente, se recordam de ter sido na infância. Adiante aventaremos uma hipótese sobre o exacto significado desta auto-estranheza. Para já notemos que uma coisa é a personalidade psíquica e civil de Fernando Antonio Nogueira Pessoa, e outra a personalidade literária, múltipla ou simples, de Fernando Pessoa. E é esta última que devemos ter em mente quando, no já referido prefácio projectado para a edição conjunta da obra, se nos declara que «o autor humano destes livros não conhece em si personalidade nenhuma». Sim, Pessoa ganhou consciência de que «o poeta é fingidor»; a própria aptidão de exprimir «a dor que deveras sente» só se torna possível graças a uma esmerada arte de fingimento, conforme assevera a quadra inicial da «Autopsicografia». Surge então a questão ontológica de confrontar e jerarquizar estas duas realidades: a psíquica ou civil — e a literária; de facto, «não se sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é mais real, ou real de verdade». A questão nada tem, efectivamente, de ocioso: serve, no fundo (como veremos) de objecto a toda a obra de Pessoa. E condensa-se na «Autopsicografia» de um modo que lembra as *Seis Personagens em busca de Autor* de Pirandello.

Recordemos que Pirandello, em prefácio de 1925 (incluído na tradução portuguesa de Gino Savioiti, pela qual nos estamos guiando), sustenta a tese de ser o nascimento de uma boa personagem teatral em qualquer autor algo de não menos misterioso do que o nascimento natural de alguém: a passagem do limiar entre o Nada e a Eternidade. No primeiro acto da comédia, o Pai, efectivo protagonista da peça, proclama que as personagens nunca morrem, ao contrário do autor, que é mortal — e todo o intrigante enredo desse acto conduz à lição expressa pelo mesmo protagonista nos seguintes termos: *O drama, para mim, está todo aqui, senhor, na consciência que tenho de*

*qualquer de nós — note bem — se julgar «um», mas engana-se: é «muitos»; «muitos», quantas são as possibilidades de ser que temos dentro de nós: «um» com este, «outro» com aquele: diversíssimos. E na ilusão, entretanto, de sermos sempre «um para todos», é sempre «este um» que nós julgamos em todos os actos. Pirandello põe justamente em foco, na primeira parte da peça, a ambiguidade das acções praticadas, conforme encarradas à luz da experiência que esta ou aquela pessoa tem de outrem, ou à luz do carácter que a própria pessoa se imagina. Mas nos dois outros actos da comédia, tal ambiguidade é afectada de um novo coeficiente: as Personagens em busca de Autor não se reconhecem na interpretação que o Encenador e os Actores lhes atribuem; até que, na fala final, o Encenador, pouco a pouco enredado nas contradições de juízo moral entre as Personagens, de juízo de realidade entre pessoas reais, personagens literárias e personagens criadas no palco, grita por uma lâmpada que lhe dê ao menos a certeza do chão a pisar.*

Analogamente, segundo a «Autopsicografia», os leitores de um fingimento poético, mesmo quando ele ocasionalmente acerta com o que o poeta deveras sente, *na dor lida sentem bem / não as duas que ele teve, / mas só a que elas não têm*. De facto, o critério de autenticidade de uma dor só pode ser o da sua manifestação de algum modo comunicativa. Mas esta exige normalmente educação, treino (além de intuição) expressivo, *fingimento*. Ora a boa técnica expressiva pode, segundo vias sempre imprevisíveis, acertar, senão com o sentimento que fora chamado a exprimir, pelo menos com outro sentimento evocado através do complexo processo que a arte sempre constitui — e que valha a pena de uma expressão; o leitor, todavia, não dispõe, como tal, de uma manifestação comunicativa: limita-se a assimilar (embora não de todo passivamente) a que o poeta lhe apresenta. Portanto, o sentimento do leitor (como tal) não existe em nenhuma das accepções dinâmicas em que as duas dores do poeta existem: falta-lhe a dor que dinamiza um dado processo criador de poesia, e falta-lhe a dor com que o poeta (ou o actor, por exemplo, na problemática pirandelliana), por vezes, e imprevisivelmente, acerta quando ia no encaixe de outra (ou outras...).

*Mutatis mutandis*, a personalidade literária constituirá uma integração complexa de *fingimentos*, considerados em processo genético, ou estrutura definitiva, tanto faz ao caso. Para quê

admitir-lhe uma personalidade civil psíquica ou biológica como base? Não acontecerá mesmo que o *fingimento* literário já esteja desencadeado no modo como uma pessoa em carne e osso se vê (aparentemente unitária, dirá Pirandello)? Não serão as reacções, os juízos, as apetências de cada qual já ideológicos, mais ou menos provisória ou definitivamente convencionalizados para governo próprio ou relações de convivência? Onde principia a literatura? E, se se não pode traçar o limiar da literatura na vida social, porque não há-de, sob certo ponto de vista (precisamente: o ponto de vista do valor literário) considerar-se Hamlet mais real do que Shakespeare? Afinal, tudo se reduz ao problema da prevalência entre o aspecto estrutural, neste caso institucional, e o aspecto existencial, factual, actual, ou, se se preferir, histórico das coisas humanas. De qualquer modo, é de literatura que estamos agora tratando, e por isso o «drama em gente» das personagens heteronímicas de Pessoa tem de ser tomado a sério: as intenções axiais da sua obra devem ressaltar do próprio espaço de contradições que exploram. O autor não passa de uma espécie de lugar geométrico definido pelo intercondicionamento das propriedades que por diversos modos vão emergindo. Sigamos cada uma das suas «ficcões de interlúdio», verificando de que modo reagem à ideologia do seu tempo, quais as hipóteses que, por uma série de reduções ao absurdo, a sua obra elimina e que lineamentos resultam desse esforço de construir sucessivos ou concorrentes modelos a partir das hipóteses dadas, e aliás (como veremos) nem sempre consequentes sob cada um dos heterónimos. O carácter filosófico racional além de estilístico, da nossa análise parece-nos adequado a um poeta que *sente pensando*.

A primeira das personagens a quem Pessoa atribui as responsabilidades de toda uma experiência poética heteronímica, com data de nascimento e morte, linha biográfica, horóscopo e escrita (senão estilo) próprios é Alberto Caeiro, «mestre» de todos os outros, incluindo do autor em versão ortónima, cujo «O Guardador de Rebanhos», teria surgido em grande parte de um transe inspirado em 8/3/1914 (o que é demonstravelmente falso). É fácil, por evidência ou testemunho interno, rastrear as principais fontes. Como frequentemente acontece, Pessoa acolhe e refunde uma tradição: aqui, a da *aurora medicritas*, ou elogio da mediania «dourada», tão vulgar nas bucólicas clássicas, e de um certo epicurismo agnóstico que idealiza a simplicidade da vida de

proprietário rural. Com isso cruza-se um certo Cesário Verde encarado como modelo de naturalidade e de sereno realismo visual, e as *Páginas Íntimas* mencionam ainda Francis Jammes a seu respeito. Aquilo a que este heterónimo reage de modo mais imediato também não custa a descobrir: é o transcendentalismo saudista, apostado no *além* mais ou menos personificado e prosopopeico da paisagem, e cujas últimas e já paradoxais consequências Pessoa extrairá em artigos de *A Águia* de 1913 e no Paulismo, apenas um mês antes surgido. Secundariamente, é também perceptível uma reacção, que em Álvaro de Campos se acentuará, contra certa retórica humanitarista das correntes políticas pequeno-burguesas dominantes. Sob o ponto de vista formal, o mestre confessado é Walt Whitman, mas tal magistério não vai além do verso livre e do à-vontade enumerativo e repetitivo; falta de todo o whitmaniano entusiasmo unanímista.

O programa de Caeiro consiste em querer apenas, e imediatamente, *ver* a natureza rural em si mesma, *sem gente*. Mas os óbices multiplicam-se a cada passo: as alegorias da convenção pastoril (Caeiro é alegoricamente pastor, como os árcades) nada sugerem de limpidamente visual; as metáforas, embora de início muito atenuadas sob a aparência de comparações (*pensar incomoda como andar à chuva, por ex.*), criam dimensões alheias às da simples óptica; as notas descritivas não primam em geral pela nitidez, neste poeta pretensamente visual e que, afinal de contas, passa a vida a percorrer doutrinariamente e a utilizar as coisas vistas como exemplos *in genere* (as árvores, flores, montes e rios raro se especificam, e muito menos se singularizam com um nome próprio, uma cor local); a própria pretensão de objectividade é minada pelo facto de tais composições se integrarem numa reflexão ou depoimento quase permanentemente instalado numa primeira pessoa do singular. E o poeta vai-se apercebendo, sucessivamente, destes e outros conflitos da atitude assumida. Pretende não pensar, mas (além de ser muito mais óbvio o que *pensa ver*, ou que *pensa ao ver*, do que o que efectiva e comunicativamente vê mesmo), confessa a tristeza de quem *já pensa que existe*. Em certos momentos, o ideal clássico de regressão à Idade de Ouro agrária ou pastoril, pretensamente sem comércio, navegação, cidades e guerras, já não basta: a *saúde em existir* seria apenas a *das árvores e das plantas*.

Noutros passos porém, apercebe-se de que é doentio querer ser outra coisa, sobretudo inerte. O pretensão objectivismo converte-se assim, pouco a pouco, em conformismo abúlico. (*Porque tudo é o que é, e assim é que é*). A ironia autodestrutiva paira aliás logo de início, não apenas em tais utopias e inconseqüências, mas até na *pointe* paradoxal que se aguçava ao longo do ciclo (*escuro sem te ouvir; penso sem pensar; sinto sem sentir que sinto*). E o mundo da visualidade pura, de recuo em recuo estratégico, acaba por esboçar-se: impõe um nominalismo sem colectivos nem plurais (*Renque e o plural árvores não são coisas, são nomes*); um cepticismo radical para quanto não está presente (*A recordação é uma tração à natureza; Depois de amanhã não há; Noite de S. João para além do muro do meu quintal. / Do lado de cá, eu sem noite de S. João*) e, a *fortiori*, para quanto constitua um ideal de progresso; o pólo subjectivo do conhecimento também vai, pretensamente, pela borda fora (*Sei que o mundo existe, mas não sei se existe*). No entanto, contraditoriamente, a palavra *Natureza*, com maíscula ainda por cima, mantém-se ao longo de quase todo o ciclo de Caeiro, o *único poeta da Natureza*, ao contrário, por ex., de *Primavera* que, como fenómeno intermitente, não teria existência real; e surgem inconseqüências quanto à identidade das próprias coisas mais sensorialmente concretas, pois, ora as flores são as mesmas flores sob o sol, a sombra ou a noite, ora, a uma simples alteração corpórea, já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual. Por fim, o absurdo completo: num poema datado de 19/7/1920, por isso posterior à convencional morte de Caeiro mas que ainda lhe é atribuído, repudia-se a ideia do presente e até qualquer referência cronológica (*não quero o presente, quero a realidade*), repudia-se até a categoria da realidade para as coisas (*Eu nem por reais as devia tratar. / Eu não devia tratar por nada. / Eu devia vê-las, apenas; / vê-las até não poder pensar nada*). Por outro lado, como a vida psíquica se não pode compreender sem reacção ou projecto relativamente ao mundo circundante, e como, todavia, Caeiro não deseja abandonar a passividade contemplativa, que tendencialmente o reduziria a simples espelho de uma realidade meramente superficial, todo o seu desiderato acaba por cifrar-se neste não sabemos se paradoxo ou tautologia: *um sol mais sol / que o Sol; prados mais prados / que estes prados; flores*

*mais estas flores que estas flores — / tudo mais ideal do que é do mesmo modo e da mesma maneira!*

Ao absurdo gnoseológico acresce, aliás, a inconseqüência psíquica do «mestre» Caeiro. A série de composições do «Pastor Amoroso» são compreensivelmente consideradas pelos seus discípulos Ricardo Reis e António Mora como o resultado de uma doença sentimental. Com efeito, sob a influência de uma paixão, o Pastor Amoroso nega o seu dominante presentismo (*Amanhã virás; Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo; Quase que prefiro não a encontrar*); por vezes pretere ostensivamente o pensar ao ver, o imaginar ao possuir, parece que o sonho à realidade, e até admite uma conjectura metafísica segundo a qual a alma das plantas, animais e homens seria, sim, exterior ao corpo, e apenas (e exemplarmente) nos deuses se identificaria com a própria carne.

Encerrado este ciclo Caeiro da redução ao absurdo, que nos deixa ele? Um ritmo lento e espraído de frases, graças ao versículo, às repetições repousantes de grandes membros frásicos; comparações muito simples e originais (*Esta tarde a trovada caiu / pelas encostas do céu abaixo / como um pedregulho enorme*); fórmulas isoladas muito impressivas ou uma larga eloquência suasória contra o transcendentalismo pascoalino (*Porque a Natureza não tem dentro, / senão não era a Natureza; As coisas são o único sentido oculto das coisas*; e, além do delicioso apólogo do Menino Jesus como Criança Eterna que mora com o poeta; o poema datado de 24/10/1917: *Seja o que for que esteja no centro do Mundo, / deu-me o mundo exterior por exemplo de Realidade*). Caeiro só se pode ler *cum grano salis* irónico, que o leitor sensível detecta aliás em cada poema.

O segundo dos heterónimos com biografia e horóscopo é Ricardo Reis, discípulo em paganismo de Caeiro e cujas seis primeiras odes teriam sido «reveladas» em 12/6/1914. Reelabora também uma tradição lírica do classicismo, mas de modo mais intelectual e até erudito. A sua atitude de indiferença céptica e contemplativa, o seu requintadíssimo epicurismo reduzem o *carpe diem*, a fruição astutamente horaciana de cada momento que passa, a uma quase maliciosa sabedoria a que certo «paganismo» (veremos qual) serve de hipótese. Significativamente, não encara o seu «mestre» Caeiro como este se encarava a si próprio; em vez de o considerar simples usufrutuário visual da



utilizáveis, por exemplo, a frutificação das árvores. Os deuses teriam, pois, historicamente surgido como representações da natureza atonitamente encarada na sua dinâmica, até que a teoria platónica das ideias e os sistemas científicos progressivamente dessacralizaram e quotidianizaram as «ideias abstractas», coisa que de resto não teria acontecido sem alguma perda estética e até cognitiva. Estamos a explicitar um pensamento que o heterónimo António Mora não formula sem alguns equívocos e contradições, mas que no entanto indigna no sentido indicado, à base de uma crítica certa dirigida contra a consabida teoria escolástica e empirista da génese das ideias por simples abstracção e generalização (pp. 306-307). Os deuses das Odes de Ricardo Reis parecem, de facto, quase sempre, imanes aos homens, ou à unidade dialéctica (mediante percepção sensorial) homens-natureza. Assim, os remorsos e saudades, as dores e os cansaços, as ânsias de qualquer além identificam-se com «Os deuses desterrados» pelos deuses da clara razão olímpica, na ode que principia por esse verso; e os deuses olímpicos aparecem como modelos, para uso humano, de calma indiferença espectral. Todavia, por assimilação à hipótese ocultista, os deuses (entre eles Cristo) surgem também como uma (pelo menos uma) das esferas em que o mundo se jerarquiza, de modo cegamente fatal, até aos limites do Oculto.

De qualquer modo, Ricardo Reis é fatalista, ou vê o mundo como se ele, em definitivo, estivesse regido por um arbtrio absoluto, o que, sob o ponto de vista humano e até divino (a raça dos deuses e dos homens é uma só, segundo citação frequente de Pindaro), equivale de facto a um Fatum indevassável: *só na ilusão da liberdade / a liberdade existe*, até mesmo para os seres divinos. A sua estética e ética é a da resignação. O discípulo teorizante António Mora, nos fragmentos de «O Regresso dos Deuses», que serviria de (subtítulo) «Introdução Geral ao Neopaganismo Português», considera por isso que o paganismo é, ao contrário do cristianismo, uma concepção heroicamente pessimista da vida, aliás em consonância com o espírito científico moderno, segundo ele anti-humanitarista e céptico.

Ora perante um tal mundo sem promessas e ainda por cima tão parco de alegrias ou consolações que se não autodestruam (os deuses, aliás como instrumentos passivos do Destino invejam os felizes), Ricardo Reis oscila constantemente entre duas opções

contraditórias. Com efeito, na lógica daquele epicurismo intelectualista com que principiámos por caracterizá-lo, procura reduzir ao mínimo os desejos e as esperanças, o ter, o estar (*o ser feliz oprime / porque é um certo estado*), o querer saber além da aparência imediata (o próprio politeísmo é, no fundo, uma sanção da imediatidade, como muito bem insiste o conhecido teólogo luterano Karl Barth): *Prazer, mas devagar*, e tanto quanto possível contemplativo, pois *sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo*. Mas, se o prazer mais requintado consiste em ver intelectualmente a realidade, parece que a lucidez, a *visão clara / e inútil do universo*, mesmo do mal que ele contém, deveria constituir grande norma estética. E, de facto, Ricardo Reis subscreeve algumas belas formas desta espécie de estoicismo: *Antes sabendo / ser nada, que ignorando: nada dentro de nada*. Há uma ode em que se opõe a lucidez sempre inovadora e por isso individualizante das pessoas ao comportamento quase indiferenciável de cada abelha, mera reprodução dos instintos da espécie, para concluir com este excelente distico, no fundo, e a nosso sentir, exaltatório: *Mortalmente compramos / ter mais vida do que a vida*.

No entanto já vimos também atrás uma apologetica oposta à da lucidez: a da ilusão da liberdade. O vinho da evasão, o sonho (*gozo sonhado é gozo, ainda que em sonho*), o *querer crer* são reiteradamente preconizados como estupefacientes: *Nós o que nos supomos nos fazemos / se com atenta mente / resistimos em cre-lo*. É a esta lição que lhe serve a conhecida anedota dos xadrezistas, também contada por Cavañy, que, numa cidade já expugnada pelos inimigos, tudo do exterior ao jogo ignoram, até no momento de serem degolados.

Suspendemos o estudo de Ricardo Reis neste limiar da contradição que o corrói e, por isso, anula como hipótese viável. É claro que tal contradição apenas existe ao nível em que ele conscientemente se coloca. No fundo, o que a sua redução ao absurdo demonstra é a identidade entre o *só querer ver* e o *não querer ver*: a *visão efectiva* das coisas apenas pelas consequências práticas se pode consumir como diferente da *não visão*. A própria equivalência que Ricardo Reis estabelece entre o *livre-arbitrio* e a *ilusão* de o ter, pode ler-se como negação do *livre-arbitrio* (é essa a leitura do próprio Ricardo Reis), mas também como a sua afirmação mais peremptória: a *ilusão*, vista

como epifenómeno sem causa específica, constitui afinal uma *causa sui*, isto é, uma manifestação de livre-arbitrio autodeterminante, e a sua identidade com o fatalismo apenas se verifica na medida em que com ele se confunde nos seus (nulos) efeitos.

Adiante veremos a larga medida em que Ricardo Reis participa da estrutura superior de Pessoa. Registemos só, por agora, para apreciação conjunta e sumária deste heterónimo, que nele se encontram algumas das expressões mais vivas de uma subtil e lírica dialéctica do fingimento-sinceridade, do presente-passado, da individualidade-anonimato, da ipisidade-alheamento, bem como de certas vivências depois valorizadas pelo existencialismo. Ao nível da expressão rítmica e verbal, e além das possibilidades de uma sintaxe latinizante a que já nos referimos, as Odes atingem resultados de superdeterminação poética, graças à extrema contensão do seu estilo. A gama destes resultados estende-se desde a concisão sentenciosa lapidar até à captação dos nexos afectivos mais espontâneos e quase insusceptíveis de análise. Exemplo de lapidariez gnómica, este pungente desfecho de uma poesia de desengano sobre quaisquer saudades que se possam deixar depois de falecido: *Mortos, ainda morremos. / Lídia, somos só nossos*. Exemplo de superdeterminação lírica, aquele belo epítáfio (talvez a mais impressionante das Odes) que principia: *A nada imploram as tuas mãos já coisas, / nem convencem teus lábios já parados, / no abafado subterrâneo / da húmida imposta terra*. A aposição brutal de *coisas a mãos*, identificando a vida pretérita à cadaverização, ou ossificação, presente, os adjectivos que se acamam sobre a palavra *terra*, sugerindo todo o peso de sucessivas pazadas «abafadoras» do corpo — prepararam admiravelmente o desfecho extraordinário, de que ainda nos ocuparemos. Finalmente, um perturbante exemplo de *non-sense* literal, num remate que parafraseia Shakespeare, mas desenhando uma absurda paisagem litoral para o vazio *post-mortem*: *No fim tudo será silêncio, salvo / onde o mar banhar nada*.

Apesar da diferença linguística, as «Inscriptions» podem, como já notou Maria da Encarnação Monteiro, assimilar-se ao estilo de Ricardo Reis, nas pretensas odes deste último que deveriam antes designar-se como epítáfios. A fonte é, com efeito, comum: a *Antologia Grega*, na versão inglesa de W. R. Paton, vol. III, 1917, que diz respeito a esse género.

Interessem-nos agora por Álvaro de Campos. Este heterónimo corresponde a duas atitudes que em certos poemas ou passos coincidem, mas muitas vezes divergem, têm desigual importância e constituem duas soluções diferentes para o mesmo problema, que é o de como reagir à sabedoria da prudência contemplativa, à Ricardo Reis, com uma sabedoria reivindicativa de plenitude super-humana. Uma dessas atitudes, menos frequente e estável, é a do Futurismo: a exaltação da energia, do paroxismo, da velocidade e da força em exercício, da precipitação no sentido de um futuro social mecanizado e gizado segundo lineamentos fascistas, belicistas, anti-humanitários e antidemocráticos. Expressão típica, a «Ode Triunfal». A segunda atitude foi inspirada, não por Marinetti, mas por Walt Whitman e apresenta alguns traços comuns com o Unanimismo francês: trata-se do Sensacionismo, norteador pela ânsia de *sentir tudo de todas as maneiras*, de incorporar num mesmo processo psíquico individual todas as possibilidades sensoriais e afectivas da humanidade de todos os tempos e de todas as circunstâncias. Esta totalização extensiva a que corresponde como técnica estilística a seriação exemplificativa tão diversificada (ou aparentemente caótica) quanto possível, procura em certos momentos (da «Passagem das Horas», por exemplo) exceder-se em minúcia exemplificativa e sugestão caótica, e desemboca no Interseccionismo, isto é, na mistura imaginífica ou frásica de fragmentos de situações, percepções ambientais. Fernando Pessoa ortónimo, também, chega ao Interseccionismo, mas por outra via: por sugestão directa ou indirecta do Cubismo. No entanto, quer o Futurismo, quer o Sensacionismo supõem, coerentemente, a onnipotência e omnisciência do poeta, ou seja, a divinização do poeta, propósito insustentável. Daí que a *Hora* paroxística ou par-crónica do poema (e do poeta) seja intermitente, e depois mais ou menos definitivamente relegada a um sujeito transcendente ao próprio poeta. E, nesse sacrifício a uma possibilidade de Eu integrante de tudo o que é, foi ou poderia ter sido *sentido*, o poeta vai até ao ponto de pôr em dúvida a sua identidade pessoal imanente, ao longo do tempo: pretende-se heterogéneo a todo o seu passado, incoerente e insubstancial mesmo no seu presente, simples série ocasional de *momentos* ou *horas* cuja unidade ou substancialidade postula, mas não abrange. O SuperEu (e Super-Homem) volta-se deste

modo em não-eu; tudo se torna simples indício de ausência, sombra de um possível Sujeito totalizante, quem sabe se mesmo além-Deus, além-deuses, ou mesmo além-Destino. Quer dizer que Álvaro de Campos, o poeta da intensidade paroxística, a velocidade tendente à instantaneidade (e daí à sempiternidade), o poeta da totalização extensiva das *sensações* (ele quer dizer: percepções, estados afectivos e totais de consciência), ou até de átomos de sensações, seja também o poeta da Noite-maternal, a Noite-Ísis, a Noite-Morte («Dois excertos de Odes», «Passagem das Horas»), e, na fase final dos seus poemas, a partir de 1917, seja predominantemente o poeta do tédio, do adiamento abúlico e autoanalista, do cansaço, do sono, da frustração, das obsessões psicosténicas em que certas palavras, como, significativamente, *sono*, *cansaço*, *devagar* e *eu*, se repetem em reticências até ao esvaziamento da força. Além de que na sua versão futurista, a exaltação da força, da violência, mesmo amoral e sádica, se transmuda, na maior extensão dos poemas, em gozo masoquista e passivo de todas as torturas imaginárias, vexações e brutalidades imagináveis («Ode Marítima»).

Mais uma vez distingamos entre a redução ao absurdo de uma hipótese (ou talvez duas) e toda a profusa riqueza de nexos que ao longo de tal processo ficam disponíveis para uma integração diversa, integração sugerida pela simples leitura atenta de toda a obra de Pessoa. Álvaro de Campos tem momentos de valor muito desigual, mas uma simples panorâmica do seu melhor legado permite-nos descobrir coisas como a expressão vivíssima de uma ânsia de comunhão humana; de fundas apetências e realidades que os hábitos *obnubilam*; uma dialéctica de finura sem precedentes entre a lucidez e o mistério, entre o querer imediato e o profundo; a apreensão de coisas como as intenções e evocações despercebidas em qualquer abalada, como o maravilhoso inconsciente que se mascara em qualquer narrativa de desastre alheio, como fundas perturbações do senso corrente de realidade ou existência, embora logo anestesiadas por uma metafísica ocultista do mais banal neoplatonismo; uma ironia que vai demolindo do modo mais corrosivo todas as soluções idealistas que o próprio poeta propõe; e ainda preocupações de que voltaremos a ocupar-nos em âmbito mais largo, como a problematização da unidade do eu e das relações presente-passado, eu-tu e eu-isto. Álvaro de Campos é, não

apenas em quantidade e em variedade, mas também em frequência de bons sucessos poéticos, o mais férundo dos heterónimos de Pessoa.

A redução ao absurdo das «Ficções do Interlúdio» sugere uma base de interpretação a concepção de vida do poeta ortónimo. Ou, explicando-nos um pouco melhor: as tensões centrais dos heterónimos, privadas, como acabamos de ver, de uma segura convicção de verdade, só poderão ser vistas numa estrutura geral em que se articulem na dependência de outras tensões mais permanentes, provavelmente aquelas a que Fernando Pessoa e talvez o Bernardo Soares do *Livro do Desassossego* dão os nomes. Convém ainda destacar das produções ortónimas as experiências paulista e interseccionista, além de outras mais isoladas, visto que, por muito interesse que tenham, obedecem também a um movimento exploratório que leva a respectiva hipótese básica a um beco sem saída.

Assim, o poema «Ficções do Interlúdio» (não confundir com o conjunto dos heterónimos, a que o poeta deu o mesmo nome), publicado em *Portugal Futurista*, constitui uma experiência de simbolismo «instrumentalista» onde se sente muito a influência de Eugénio de Castro e um pouco a de Verlaine e Camilo Pessanha. O ascendente de Eugénio de Castro é aliás muito sensível na fase inicial da poesia portuguesa de Pessoa, e podemos ainda detectá-lo em «Hora Absurda», 1913, e «Passos da Cruz», 1914-15, apesar da diversidade fundamental de intenções. Cruza-se mesmo visivelmente com o de Antero nos seis sonetos «Em busca de Beleza», 1909.

O Paulismo foi uma atitude muito passageira e instável em Fernando Pessoa. Sá-Carneiro é que afinal lhe deu a expressão mais característica e permanente. Limita-se a agudizar algo de comum ao Decadentismo e Simbolismo: o senso de mistério transcendente às aparências do senso comum ou da razão científica. Como todas as *ficções do interlúdio*, tal estilo aparece em Pessoa tingido de ironia. No poema típico, «Impressões do Crepúsculo» cujo princípio (*Pauis de rogarem ânsias pela minha alma em ouro*) deu o nome de escola, exprimem-se ansiedades de uma Hora outonal estagnada, cónscias de que qualquer Além é falso (ou incerto, ou improvável), mas não desistindo de o demandar através de diversas imagens extraiadas do passado individual ou histórico: *O mistério sabe-me a eu ser outro... As*

imagens finais sugerem a transcendência por uma impressão oposta, uma impressão de qualquer e indefinível enclausuramento na realidade positiva. Notas paulícas, mais acentuadamente ironizadas em si mesmas ou pelo contexto, surgirão por toda a obra de Fernando Pessoa, nomeadamente na ortónima e na do heterónimo Álvaro de Campos; mas o seu Paulismo evolui em geral para o Interseccionismo ou para a poesia do Oculto. Poderíamos, aliás, conceber todas as manifestações poéticas de Ocultismo (incluindo a *Mensagem* e os poemas dedicados a Sidónio Pais e ao Quinto Império) como constituindo ainda outra atitude mais ou menos visivelmente irónica e experimental, um heterónimo que não chega a ir à pia do baptismo.

Uma das transições é a da «Hora Absurda». O seu tema central surgia já na poesia «Análise» 1911, e será um dos mais belamente tratados na obra do poeta: o enleio das relações tu-eu, o tu como objecto permanentemente inadequado e instável de ânsias que acerca de si próprias se interrogam e que, aliás, identificam cada imagem fugidia desse tu amado com a totalidade do «Momento» ou da «Hora». O tema já de resto fora versado por Pessanha. Quanto à preocupação acerca do significado da Hora ou Momento existencial, tão característico de toda a obra de Pessoa, teremos ainda algumas coisas a dizer adiante. A estilística de «Hora Absurda» obedece a uma fórmula fundamental: a de emparelhar e identificar pela forma verbal «é» uma série de momentos da relação tu-eu («o teu silêncio, «o teu sorriso no teu silêncio», «minha ideia de ti», «minhas ânsias, etc.) com uma outra série de imagens dispareas, sugerindo reminiscências vagas, talvez pré-natais (*a Hora sabe a eu ter sido, é velha*): castelos, palácios e seus jardins ou alamedas, viagens de barco, etc.

O vestígio mais óbvio de transição do que em «Hora Absurda» há de paulista para o Interseccionismo assinala-se pelo uso da mesma construção sintáctica em «Chuva Oblíqua», o mais típico desta escola. Trata-se, então, de simplesmente intersectar imagens de domínios diferentes de realidade ou experiência para cada parte do poema: paisagem arborizada e paisagem portuária, interior iluminado de igreja e exterior chuvoso da mesma igreja, etc. Sente-se o artifício experimental da sobreposição sistemática, excepto na secção referente à igreja sob a chuva, onde existe uma evidente atracção de dois pontos de vista complementares:

quem está abrigado da chuva nocturna a bater nas vidraças  
evoca espontaneamente as imagens visuais correspondentes aos  
ruidos exteriores que lhe chegam, e vice-versa. O caso é que a  
evidência desta associação espontânea de complementaridade faz  
desta parte do poema o melhor equivalente português em poesia  
à técnica e concepção da pintura cubista. O autor preferiu sem  
dúvida esta parte do poema às restantes, pois foi ela que sugeriu  
o título global da série: «Chuva Oblíqua».

Os catorze sonetos de «Passos da Cruz» assinalam outro tipo de transição. Agora parte-se do Instrumentalismo, do Paulismo e do Interseccionismo para a poesia do Oculto. As gestões de reminiscência pré-natal em IV (*Ó tocadora de harpa...*), acentuam-se em VII e VIII, mas o conjunto deste poema em sonetos evolui claramente desde o X no sentido da alegorização do Oculto. (*Aconteceu-me do alto do infinito / esta vida...*): alegoria da Pastora que regressa à Pátria prévia, ou do Emissário de um rei desconhecido. Até mesmo o Interseccionismo (e o Sensacionismo) é justificado como somatório de momentos afectivos de que Deus conheceria a unidade, seja como seu integral ou como sua lei diferencial (*Já viram Deus as minhas sensações*). No entanto, a ironia, ou dúvida, é patente: *Não sei se existe o Rei que me manda*. E a profissão de fé teológica do desfecho esbate-se num vago que não sugere qualquer convicção firme.

Em «Episódios», 1917, o Interseccionismo agudiza-se, tende para algo como o desregramento ou, pelo menos, inversão de toda a organização perceptiva, o que lembra um célebre preceito de Rimbaud. Tudo parte de uma elucubração nocturna: *Flouresceu às avessas / meu ócio com sem-nexo*. De início dir-se-ia assistirmos à simples intersecção das percepções de uma alcova presente com imagens de deserto e caravana, o que estaria na linha de mais de uma secção de «Chuva Oblíqua». Mas depois as dimensões do espaço-tempo baralham-se, exprimem-se mesmo perturbações do sentido quinesésico, do sentido de equilíbrio, aliás frequentes na poesia desse hepático que foi Fernando Pessoa (*A alcova / desce não sei por onde*), e atinge-se a sugestão de uma espécie de Eu dos eus, em fórmulas perturbantes como estas: *De quem é o olhar / que espreeja por meus olhos? / Quando penso que vejo, / quem continua vendo / enquanto estou pensando?* Na secção V as coisas tornam-se símbolos personificados e ameaçadores, expressão de

um Medo que as transcende: *Porque abrem as coisas alas para eu passar?* Está assim aberto caminho para o ocultismo da *Mensagem* e seus anexos e de numerosos poemas ortónimos, como «Iniciação» «Eros e Psique», «À Sombra do Monte Abiegnó», «No túmulo de Christian Rosenkreutz». Como concepção explícita de vida (e nem de outro modo ele nos poderá interessar), o ocultismo perfilhado por Pessoa nada acrescenta à versão mais mítica e simplista do neoplatonismo: esta vida encarada como sonhos ou mera sombra da autêntica Vida, a que se ascende através de uma série de graus de gnose, onde a morte, a unidade ou pluralidade do divino e outras categorias lógicas ou ontológicas à escala humana acabam por esfumar-se como ilusões. Um espírito com a finura do de Pessoa não poderia embarcar numa tal concepção sem os seus grãos de sal da ironia. De qualquer modo, o nosso critério de valor, que é aliás o mais objectivamente literário possível — o critério da produtividade imaginativa, basta para assinalar o Ocultismo como simples hipótese ou *fringimento* a contracenar com outras hipóteses ou *fringimentos* autodestrutivos. A hipótese do Oculto vale, na poesia conjunta de Pessoa, pela vibração que imprime à concepção então mais lugar-comum de vida. A atitude de quem toma a sério, e até as suas últimas consequências, o platonismo mais sumário, em vez de enveredar pelas simples tergiversações ambigualmente platonizantes do Saudosismo ou do Simbolismo, é a melhor das purgas, ou catarses, ideológicas. Se Pessoa não tivesse a coragem do idealismo mais puro e extremo também não conseguiria captar momentos tão vibrantes e subtis de realidade e intenção como os que adiante tentaremos detectar. O melhor realismo não requer uma simples imaginação controlada e de lógica previsível: a fantasia, o gosto da mera aventura mental pelos caminhos mais aparentemente ínvios ou improváveis constitui ingrediente imprescindível de descoberta até mesmo na investigação científica mais metodizada.

O aspecto mais claramente chocante do *fringimento* ocultista de Pessoa consiste afinal nas suas implicações antidemocráticas. Não é por acaso que o oculto se manifesta sempre em Pessoa em conexão com o culto da personalidade excepcional, um Desejado sebastianista, um inspirado como os da galeria da *Mensagem*, um Presidente-Rei como Sidónio, um mirífico Super-Camões vindouro, um Génio de personalidade plural que abarçasse toda a

actualidade, um predestinado em que a Hora astrológica encarnasse e que viesse a realizar o mais improvável dos Impérios, o Quinto e último. O privilégio esotérico do saber implica naturalmente a exclusividade do poder, fundamenta a legitimidade do chefe carismático. Se este mundo sensível não passa de uma confusão de sombras projectadas desde o mundo da perfeita inteligibilidade e cuja decifração requer toda a aprendizagem oculta reservada aos raros a isso predispostos, segue-se que o mundo social humano deve ser regido por um escol aristocrático de que a utópica República platónica nos legou o protótipo. O ocultismo aristocrático de Pessoa pelo tempo da primeira Guerra Mundial reage aos lugares-comuns da ideologia pequeno-burguesa nacional em termos cujo sentido histórico hoje não ilude ninguém: o Ultimatum de Álvaro de Campos é tão claramente pré-fascista como o Manifesto do Futurismo de Marinette, que aliás o inspira. Convém distinguir entre a poesia precursora e a prosa em que se consuma. Pessoa sentiu-o bem quando em 1935 veio em defesa da Maçonaria, posta fora da lei. Foi a mais prática das suas reduções ao absurdo. (A sua apologia de Botto e Raul Leal pareceram, no tempo, absurdos éticos.)

Como se sabe pelas *Páginas Íntimas*, a sua última profissão de fé é a de liberal. A sua aguda perspicácia de poeta só, portanto, transcende as limitações de formação social no domínio de certa intimidade psíquica e ontológica percebida em imagem lírica; mesmo como ensaísta, e apesar de certas observações muito lúcidas, Pessoa limita-se a reptar as ideias correntes do seu ambiente, seguindo uma dedução por divisão de conceitos decerto muito chocante e a seu modo implacável, mas que não renova a problemática essencial do tempo.

Não insistiremos na experiência heteronímica de Coelho Pacheco, «Para além doutro Oceano», 1917(?), mero exercício de *non-sense* e de automatismo pensante sem interesse de maior, onde predominam intenções absurdistas e intersecções animistas eu-ambiente.

Os *English Poems* não constituem *personagem* à parte. «Inscriptions» pertencem, como notámos, a Ricardo Reis. A parte publicada de *The Mad Fiddler* nada traz de novo ao seu ocultismo platonizante, apenas se destacando uma curiosa composição de *non-sense* atribuída a um ébrio. Os *35 Sonnets*, 1918, exprimem concepções predominantemente cépticas radicais e fatalistas, ou

idealistas de raiz platónica, com algumas sugestões ocultistas, e de evidente matriz shakespeareana. Referir-nos-emos a eles a propósito de composições ortónimas, pois apenas se distinguem pela sua construção conceituosa e discursivamente clássica de tradição inglesa. Dentro desta construção clássica ou tradicionalmente cerrada, de aprendizagem escolar inglesa, merecem todavia um certo relevo, não pela singularidade dos seus motivos, mas por certas particularidades de conexão e desenvolvimento, os dois poemas mais longos: «Antinous» e «Epithalamium». O primeiro, concebido como um epicéδιο de Adriano à morte do seu famoso amante, portanto como um *poema dramático* ao modo de Browning, contém eloquentes expressões de uma saudade que se sente capaz de reanimar, deificar, eternizar o ser amado, o qual identifica de um modo patético consigo mesmo (*All that thou art now is thyself and I. / Our dual presence has its unity*). Apresenta semelhanças flagrantes com um breve poema de «Poesias Coligidas», aliás muito inferior, à morte de Sá-Carneiro *Hoje, fálho de ti, sou dois a sós*. «Epithalamium» podia então parecer um poema pornográfico, pela insistência obsessiva em todas as evocações, directas ou metafóricas, que a malícia dos convidados a uma boda imagina para a intimidade da noiva, desde o acordar até à consumação das núpcias. No entanto o desfecho resgata todo o desequilíbrio anterior com uma espécie de fenomenologia unanimista da sexualidade: os participantes da festa são, no fundo, participantes de um rito mágico, em que a plenitude vital se representa sob uma confusa, individualmente variada e inconfessada imaginação sexual amplificada até uma violência orgiástica. Este clímax corresponde, no fundo, ao da parte central da «Ode Marítima»; trata-se do Sensacionismo traduzido em termos de mitologia nupcial, em vez de em termos de epopeia marítima.

Concluindo esta panorâmica do *drama em gente* de Pessoa:

Cada heterónimo baptizado ou não (e nós incluíamos entre estes, como vimos, o Intersecionista e o Ocultista sebástico ou não) é uma irónica experiência de sinceridade, em que de antemão se presente a sua própria *reductio ad absurdum*, mas que não deixa de lançar tangentes, em tal ou tal ponto, à curva da sinceridade poética mais definitiva, aquela em que, na nossa receptividade comovida, tudo se passa como se, aí, Fernando Pessoa chegue de facto a  *fingir que é dor / a dor que deveras*

*sente*. A diferença essencial entre o núcleo (aquilo que nos arriscamos a considerar o núcleo) da poesia ortónima e a outra consiste no seguinte; a sua tensão torna-se aí consciente como tensão entre dois extremos polares, em vez de se apresentar como uma solução que a si própria se trai, de modo aliás mais ou menos irónico. Não será talvez por acaso que a sinceridade poética, e outra, se problematiza, dialectiza, por forma explícita, precisamente na poesia ortónima; nem que o seu já referido núcleo, que discriminaremos, abandona toda a preocupação extensiva e indiscreta de escola e estilo (versilibrismo whitmaniano, imitações de estrofe e sintaxe greco-romana, convenções mitológicas ou da *aurea mediocritas* bucólica, anáforas e enumerações «caóticas», simbologia ocultista, etc.) para preferir a versificação mais tradicional portuguesa e uma estilística que, como veremos, prolonga a da sentimentalidade conceptista e egotística de Bernardino Ribeiro, tão inveteradamente portuguesa. Caetano pretende-se convito da sua serena contemplação visual, pagamente imediata, ou é a ela que convictamente aspira; a imediatez de Ricardo Reis é mais intelectual e cauta, mas não deixa de se pretender um regresso ao imediato; Álvaro de Campos não põe em dúvida o valor supremo da Consciência unânime ou do paroxismo da intensidade e velocidade futurista a que aspira, embora quase sempre verifique a sua falência em atingi-los; e o Ocultista, esse, assumindo como valor positivo aquilo que em Campos é derrotada, opte a todas estas formas de pretensa imediatez o postulado de uma transcendência absoluta, além-sensações, além-razão e até além-Deus ou além-Destino. O ortónimo, ao contrário de todas estas opções (claro que inconsequentes, como vimos pela sua própria redução ao absurdo), instala-se em plena tensão e (pretende ele) ambiguidade entre certas formas correlativas do mediato e do imediato, tensão de que a sua poesia, precisamente, brota.

Um espécime simples e como que canónico de uma tensão tal encontramos-na na poesia «A Outra» (2.<sup>a</sup> ed. Aguilar, n.º 186. pp. 184/5). Principia: *Amamos sempre no que temos / o que não temos quando amamos. / O barco pára, largo os remos / e, um a outro, as mãos nos damos. / A quem dou as mãos? / À Outra*. O poema não se distingue muito pela originalidade de imagens ou pela graça rítmica, mas o seu esquema é modelar quanto ao que perseguiremos. Em seguida à estrofe inicial transcrita,

seguem-se mais quatro que salientam, pela pergunta e resposta-refrão, a ambiguidade do objecto do amor que, ora se afirma único e imediato, ora se afirma como a Outra, apenas definível por contraste com aquela que não é (mas em que, de algum modo, está). Na 6.ª e 7.ª estrofes, imagina-se a morte por afogamento do parzinho em causa e afirma-se que, mesmo se fosse possível o recomeço «num outro rio sem lugar», a amada seria sempre inevitavelmente amada «por ser parecida / com a Outra». Conclusão: «Façamos desta hora um resumo / do que não poderemos ter. / Nesta hora, a única, sê a Outra».

O processo típico de Pessoa ortónimo consiste em instalar tais ambiguidades como esta. Veremos não tarda muito que a estética da ambiguidade intencional se articula com ambiguidades aparentemente menos intencionais e que se relaciona com o uso múltiplo e contraditório de palavras-chaves, palavras-obsessões como a Hora, ou pares de opostos como *externo-interno*, *presença-absência* (*-distância*, *-passado ou -futuro*), ou como os morfemas pessoais ou verbais da primeira pessoa do singular em oposição ao grupo sinonímico de *outro*, *alheio*, *anónimo*. Mas, para melhor sintonização de receptividade poética, convém advertir que o processo poemático de instalar ambiguidades não equivale a uma efectiva ambiguidade de significação. O objecto de amor na poesia escolhida como exemplo não é a Amada nem a Outra, nem a simples sobreposição de ambas: ou antes (pois a Outra apenas se caracteriza pelo que a Amada não é ainda), define-se pela constante transcendência a si mesma que a própria Amada sugere a cada momento de relativa e pretérita plenitude. E um tal poema ergue, afinal, a crescente exigência de uma plenitude a dois (implicando a ânsia de *outros* momentos mais plenos com a mesma Amada, ou outra Amada *real*) ao nível de uma plenitude poética, portanto social, a muitos interlocutores (poetas, leitores). Esta distinção entre o processo ou método poético e o seu mais autêntico ou vivificante significado tem uma grande importância, pois permite-nos apreciar e ajuizar sobre a poesia de Pessoa desde os seus pontos de chegada original, e não desde os seus pontos de partida, inevitavelmente lugares-comuns de escola romântica, decadente ou saudosista (ou suas simples inversões simétricas e polémicas, que já passámos em revista). É claro que o Fernando Pessoa que vale a pena meditar, sondar, aquele cujas sacudidelas nos obrigam a ensaiar

uma compreensão de si e da vida não é o do cansativo egotismo frustrado que monotona a maior parte das suas poesias refugadas (vols. VII e VIII da ed. Ática); não é o de certas banalidades pessimistas, irracionalistas e cépticas que nada adiantam sobre a lírica trivial do sonho, da sentimentalidade ou de qualquer transcendentalismo fácil. Esse lirismo da negatividade (a perda, a ausência, o desengano, a frustração, a saudade, a aspiração insaciada, o além ou alhures) só nos interessa no nosso poeta quando, como veremos, se atreve a ir até às últimas consequências e, ao cabo de uma trajectória semelhante à de Mallarmé, demonstra o seu próprio absurdo, evidenciando, por ironia, isto é, sem que deixe de negar ostensivamente, a face positiva do Não ou Nada radical a que chega.

Entranhem-nos, pois, naquelas tensões que Pessoa exprime sob a forma explícita da ambiguidade.

De acordo com um conhecido esquema de Martin Buber, que aliás utilizaremos dentro de uma problemática em certos aspectos diametralmente oposta ao seu idealismo entre teísta e panteísta, vamos distinguir duas modalidades fundamentais na tensão poderosa que a poesia de Pessoa nos comunica: a tensão Eu-Isto e a tensão Eu-Tu. Esclareçamos desde já (e nisto acompanharemos o célebre ensaio *Ich und Du*, 1923, de Buber) que a tensão Eu-Isto pode representar sob a forma de Isto uma pessoa humana, desde que tal pessoa não seja sentida como interlocutora viva, mesmo potencial, desde que se não desencadeie aquele radioso enleio que em certos versos do nosso poeta acompanha a percepção de outrem que é também sujeito consciente, sentiente, que é, como eu, também eu. A inferência inversa, de que um ser irracional, e até mesmo inerte, por exemplo uma árvore, possa surgir como Tu, possa entabular uma verdadeiro diálogo *Comigo* (sujeito de poesia), é também característica de Buber, e liga-se naturalmente com um sentimento de presença absoluta, virtualmente divina, mas a nossa problemática apresenta-se muito diferente sob este aspecto, e mais não faremos do que seguir os tentos de Pessoa a tal respeito.

A tensão Eu-Isto domina muitas das mais sensibilizantes poesias do nosso autor. Surge como relação entre um sujeito e um objecto que o primeiro sente como insuficientemente adequada, sendo aliás essa mesma inadequação que o faz aperceber-se de si

como sujeito, vem a ser, como negação do objecto aparente, como dinamismo de uma melhor adequação. Chamemos a qualquer objecto não aparente um *projecto*, quer o sujeito o conceba como outro *objecto* a descobrir ou fazer, quer o conceba como sendo o mesmo e essencial objecto a que o primeiro apenas serviu (ou serve) de aparência significante. Um tal esquema ternário de objecto-sujeito-projecto salta à mais simples vista de várias entre as melhores composições ortónimas ou rubricadas por Álvaro de Campos («Ode Marítima», «Tabacaria», «Passagem das Horas», etc.)

Lembremos algumas formas sob que isso se apresenta. Uma dessas formas surpreende-se num grande conjunto de composições quase sempre em quadras de redondilha: *Ao longe, ao luar, / No rio uma vela, / Serena a passar, / Que é que me revela?* A primeira parte de cada quadra traça os lineamentos de uma paisagem, muitas vezes de nuvens, água marinha ou lacustre, sob o luar e o vento; a segunda parte interroga-se sobre o que essa paisagem significa além do que parece, sobre o que vale como sinal além de como coisa que não deixa de ser — e é vulgar no remate a negação total de qualquer outro objecto além do aparente. Seja como for, a negação não aniquila a pergunta. Pelo contrário, aviva-a, na medida em que a não anestesia com o *projecto* explícito de uma transcendência, ao contrário dos saudosistas. Essa negação pode mesmo estar intencionalmente carregada daquele tipo de ambiguidade com que certas pessoas se afirmam descrentes de qualquer milagre ou fenómeno espírita, para depois mais insuspeitamente garantirem a autenticidade de um caso de seu testemunho pessoal que, a ser certo, as obrigaria obviamente a crer no miraculoso. De qualquer modo que seja, o mais vivo alcance de tais poesias reside, não numa imediata teofania qualquer da paisagem a que o sujeito se limita a *assistir*, mas no estremecimento que abala a própria evidência do eu consabido, o eu da identidade civil, o eu, por exemplo, de um egoísmo que tem todo o ar de imediatamente corpóreo, mas que, vendo mais fundo, trai todo o cunho de uma formação social de apetências. A *leitura* que se satisfaz com uma tal teofania imediata apenas revela o imobilismo psíquico, correlativo a um pretense absoluto de lugar-commun saudosista. Ora o grande progresso de Pessoa sobre o saudosismo reside em que a tensão Eu-Isto faz estremecer ambos os pólos: *Meu ser /*

*tornou-se-me estranho.* A sua grande poesia desta linhagem é de constante redescoberta de uma estranheza, ou alheamento radical: *Sou o ser que vê / e vê tudo estranho.* Podiam transcrever-se muitos passos em que a estranheza ou alheamento abrange uma primária *subjectividade* que, afinal, se objectiva com traços virtual e indiscernivelmente sociais e físicos: *Treme em luz a água. / Mal vejo. Parece / que uma alheia mágoa / na minha alma desce — // mágoa erma de alguém / de algum outro mundo / onde a dor é um bem / e o amor é profundo.* Pouco importa à nossa leitura que, neste caso, *alguém da mágoa*, se situe em *algum outro mundo utópico*. O que a utopia afinal mais desvenda é uma certa consciência de se ser insuficientemente consciente: o postulado de um grau superior e apenas entrevisto de consciência em que as dores individuais sirvam, por assim dizer, de ingrediente estético, que é afinal o que toda a arte vai fazendo.

A tensão Eu-Isto apresenta em Pessoa uma complexidade e finura que oxalá pudéssemos acompanhar ao longo dos meandros mais importantes. Para já, notemos de passagem a curiosa, embora talvez não propositada, refutação do idealismo subjectivo num poema de estrutura análoga à já descrita: *É brando o dia, brando o vento.* A fim de não nos alargarmos, observemos apenas esta quadra final: *Ah! o mundo é quanto nos trazemos. / Existe tudo porque existo. / Há porque vemos. / E tudo é isto, tudo é isto!* Esta quadra final contrasta ironicamente com as anteriores do poema, onde a brandura *deste céu limpo e este ar sem mim se perfila* face a face com as canseiras psíquicas dos pensamentos, *sonhos e memórias*. Como se verifica, a estrofe do remate *finje* resolver a oposição Eu-Isto pela redução do segundo termo ao primeiro, mas o verso final (paralelo a *assim fosse eu, assim fosse eu!*, e *ser eu assim, ser eu assim!*, que terminam as outras duas quadras) denuncia o paradoxo de um eu desmentido pela sua própria insatisfação no momento em que, teoricamente, pretende tudo abranger como sujeito, e assim negar o diálogo com uma paisagem que começou por ser radicalmente alheia a si mesmo. A solução diametralmente oposta (mas não menos irónica) encontra-se em outra composição que afirma a mais radical imanência do psiquismo à paisagem contemplada: *Nuvens sobre a floresta... / Sombra com sombra a mais... / Minha tristeza é esta — / a das coisas reais.*

Mas Pessoa tem dialectizações líricas ainda mais subltis e perturbantes da relação Eu-Isto. Recordemos, por exemplo, aquela poesia que principia: *Vaga, no azul amplo solta / vai uma nuvem errando. / O meu passado não volta. / Não é o que estou chorando. // O que choro é diferente. / Entra mais na alma da alma. / Mas como, no céu sem gente, / a nuvem flutua calma, // E isto lembra uma tristeza / e a lembrança é que entristece, / dou à saudade a riqueza / de emoção que a hora tece (...)* O objecto-projecto do choro não chega a caracterizar-se, salvo por negação. O que esta poesia mais flagrantemente refuta é que a saudade seja razão suficiente do choro. Concluir-se-á que tal razão suficiente seja a paisagem esboçada? Também não, pois se assim fosse o poeta não precisaria de atribuir à saudade a *riqueza / de emoção que a hora tece*. A nuvem errante é tão ocasional à mágoa como a saudade mediadora. A teceadeira da emoção designa-a o poeta como *a hora*. Discutiremos adiante tudo quanto basta para o efeito agora em vista observar (e é o mais fácil de sentir) que a Hora abrangue a totalidade dos seus antecedentes temporais, e não apenas a circunstancialidade imediata e mediata das suas coordenadas espaciais. Mais ainda: sendo determinada por tão vasta totalidade, ela identifica-se afinal com essa totalidade como totalidade, é estruturalmente *causa sui* e, neste sentido (como aliás se verifica pelo desenrolar da poesia), a nuvem errante e a saudade, em vez de causas ou ocasiões, constituem elementos internos e, apenas por isso, significativos da própria emoção.

Se confundissemos o tecer ontológico da emoção pela *Hora* com o seu próprio desvendamento por um Dasein, uma espécie de eu que não sabe nem se consente normalmente saber as suas próprias causas do choro, encontraríamos em Pessoa um dos mais definidos precursores das filosofias da existência. O poeta nunca deu um tal passo, embora também visivelmente não perfilhe os termos materialistas em que se define o primado da dialéctica do ser sobre a dialéctica do conhecer, ou seja, no caso occorrente, o postulado de que as causas, ocasiões ou determinações cientificamente comprovadas para quaisquer fenómenos (inclusive a natureza psíquica), embora de validade meramente aproximativa, são ainda assim mais satisfatoriamente aproximativos do que quaisquer outras. O poeta limita-se

a captar as inconseqüências da sua própria metafísica idealista de base. As determinações totalizantes de qualquer Hora ganham sempre, quando Pessoa as torna mais precisas, uma sugestão de sabor astrológico, ocultista ou de qualquer modo teológico. E a ironia dialectizante da tensão Eu-Isto apenas se pode, às vezes, ler nas estrelinhas, como no exemplo seguinte: *Contemplo o lago mudo / que uma brisa estremece. / Não sei se penso em tudo / ou se tudo me esquece. // O lago nada me diz, / não sinto a brisa mexê-lo. / Não sei se sou feliz / nem se desejo sê-lo*. Literalmente, estas duas quadras são puro sem-sentido. O lago arrepiado pela brisa dir-se-ia figurar como Pilatos no Credo: simples coordenada no espaço e no tempo. No entanto, o próprio absurdo de se mencionar um lago que *nada me diz*, e até uma brisa insensível para o sujeito, sugere precisamente a importância do lago e da brisa. Sem tal paisagem, embora vaga, embora imaginária, a poesia não chegaria a poesia. O carácter ostensivamente ocasional da associação insinua aquilo que há de mais importante: a infirmitade de mediações a supor, sempre, entre Eu e Isto. Tal como a nuvem errante se limita a desencadear, por vias ignoradas, toda aquela trama de relações criadas e toda aquela energia específica de um choro aparentemente sem causa, porque cónscio da infirmitade inextricável dos factores da sua Hora — também logo se perde, afinal, naquele *tudo* em que o poeta não sabe se pensa ou esquece, porque ciente de como as duas faces opostas se implicam.

A fronteira até onde Pessoa chega como precursor do existencialismo patenteia-se sobretudo na seguinte composição inicial de *Além-Deus* (1913?): *Olho o Tejo, e de tal arte / que me esquece olhar olhando, / e súbito isto me bate / de encontro ao devaneando — / o que é ser-rio, e correr? / O que é está-lo eu a ver? // Sinto de repente pouco, / vácuo, o momento, o lugar. // Tudo de repente é oco — / mesmo o meu estar a pensar. // Tudo — eu e o mundo em redor — / fica mais que exterior. // Perde tudo o ser, ficar, / e do pensar se me some. / Fico sem poder ligar / ser, ideia, alma de nome / a mim, à terra aos céus... // E súbito encontro Deus. Difícilmente se encontraria na literatura portuguesa, onde ao (contrário da castelhana) escasseiam os autores verdadeiramente místicos, com toda a sua *teologia negativa*, toda a sua ascese radical precursora do supremo êxtase —, um texto tão*

próximo do texto central da *Nausée* de Sartre. Observe-se no entanto que todo o texto ressumo, na sua face gramatical, todo aquele egotismo, toda aquela característica obsessão da primeira pessoa do singular que privilegia o pólo Eu da tensão Eu-Isto, o que afecta a genuinidade profunda de toda a pretensa vacuidade existencial. O enfático encontro com Deus está contaminado por esse egotismo sem sombra de sociabilidade (o cristão diria caridade) actual ou potencial. Daí talvez, uma insatisfação subsequente que, em fase posterior do poema, leva o poeta à hipótese logicamente redundante de um além-Deus.

A relação Eu-Isto tem na poesia de Pessoa um momento de especial e vibrante perplexidade quando está em causa um objecto de tão difícil definição como a música. São várias as poesias cuja tensão central se estabelece entre o ouvinte musical e a problemática natureza da própria música. A melhor é talvez aquela, tão conhecida, que começa: *Cessa o teu canto! E ela pergunta, afinal (têmo-lo nós): Qual o objecto da audição musical? A simples sequência auditiva da melodia, simples ou polifónica, ritmada e harmonizada a um ou vários timbres? Ou o seu duplo, uma «melodia que não há» mas que a melodia acústica e sensorial evoca? Todo o poemeto se desenvolve em afirmação, negação, re-afirmação, re-negação desse duplo. Mas é claro que a música não pode consistir num mero fenómeno de física ou fisiologia; e seria também demasiado simples, e anestesiante para a sensibilidade, a hipótese de um significado inteiramente transcendente à inteligência, um objecto metafísico acerca do qual apenas se poderia dizer que existe. O valor da música liga-se, precisamente, com a negação de qualquer objecto física ou metafisicamente definido: ela dá o melhor testemunho de uma tensão viva Eu-Isto em que ambos os pólos, e não apenas um deles, se põem em questão. A subjectividade mais objectivável desta arte, como aliás das outras, não é de resto meramente individual: é tão distributivamente social, tão aprendida e movediça como o significado da palavra *eu*. Resulta (pelo menos nas suas formas superiores) de uma longa elaboração histórica e requer uma aprendizagem, esta última facilitada, nas gerações mais novas, pela consagração e assimilação convivente que corta a direito a emaranhada génese do gosto. Não admira portanto que sejam tão frequentes e significativas as poesias que, como esta, o poeta dedica à música.*

Ora uma dessas poesias, a mais conhecida, permite-nos transitar para uma tensão mais complexa do que a de Eu-Isto: a tensão Eu-Tu, aquela em que o sujeito sente o seu objecto como sendo também sujeito, e se interroga sobre essa estonteante descoberta e suas implicações. Trata-se de «Ela canta, pobre ceifeira», poesia muito provavelmente inspirada por *Solitary Reaper* de Wordsworth, de que afinal explora o significado mais perturbante e actual, como Ricardo Reis faz em relação a certa lírica de tradição clássica, nomeadamente horaciana. No seu início, a poesia da Ceifeira pouco, à primeira vista, se distingue, pelas suas implicações, daquele conjunto, atrás exemplificado, de reacções poéticas a uma paisagem ou música. A perturbação axial só vem a formular-se claramente nestes termos: *E canta como se tivesse / mais razões p'ra cantar que a vida. // Ah canta, canta sem razão! / O que em mim sente 'stá pensando. / [...] Ah, poder ser tu, sendo eu / Ter a tua alegre inconsciência, / e a consciência disso!*

A perturbação parece consistir no facto de a Ceifeira não querer saber de razões para o canto, em contraste com o poeta, que tende sempre a desdobrar-se sobre o que sente, a explicar-se, a dar-se razões de sentimentos. No entanto, a tensão expressa que efectivamente se nos comunica tem muito maior complexidade. Os versos *E canta como se tivesse / mais razões p'ra cantar que a vida. // Ah, canta, canta sem razão!* não sugerem que o poeta conheça as razões do cantar alheio. Sugerem, pelo contrário, que o canto transborda de quaisquer razões aparentes ao ramerrão quotidiano, às pequenas esperanças com que a vida parece entreter-se, e que o autor bem conhece. Além disso, o querer *ser tu, sendo eu* ironiza, afinal, a pretensa *consciência* do autor: a ânsia de identificação só pode ser fundamento lógico e motivação vivida se se admitir que o autor é, afinal, inconsciente de muito daquilo que a Ceifeira é também inconsciente — e até de muito daquilo que, no seu grau inferior (supostamente inferior) de consciência, ela é todavia consciente. A pretensa *sem razão* de cantar é, evidentemente, uma razão que escapa ao poeta de um modo diferente do modo como escapa (mas escapará de todo?) à Ceifeira, na exacta medida em que lhe inibe, a ele, aquela espontaneidade que a ela estimula. Se o poeta fosse, ou pudesse efectivamente ser consciente daquilo que a Ceifeira lhe parece inconsciente (como daquilo de que ela tem, a seu modo,

consciência), a ânsia de identificação seria nele vã, porque já se teria realizado. O tom em que fala *sem razão* do canto alheio exprime, precisamente, a apetência de uma razão ou motivo que, pensado e sentido, lhe permitisse a identificação desejada. Mas a transparência da subjectividade da Ceifeira à do poeta exigiria a de todas as circunstâncias, ou seja, a da Hora. Por isso a composição precisa, como as outras já atrás consideradas, de uns traços, mesmo vagos, mesmo claramente imaginários, exemplificativos, de paisagem. É que a tensão Eu-Isto e a tensão Eu-Tu implicam-se uma à outra.

Há nesta poesia mais um factor, pelo menos, de perturbação que sobretudo se evidenciará a quem tenha lido com atenção toda a obra editada de Pessoa: é aquela qualidade de *anónimo* com que está marcada a *alegre* vivuez do canto. *Anónimo* era, já vimos, o sorriso que, num epítáfio de Ricardo Reis, abrange tudo quanto essencialmente resta de uma morta. *Anónimo* é, em «Passos da Cruz», o olhar de despedida de Boabdil, o último rei mouro de Granada, à capital que perdera; *anónimo* é, numa das «Inscriptions», ou epítáfio sem inglês, qualquer amante em comparação com o Amor e com o Beijo eterno de que esse amante participa (*Love's known, each lover is anonymous. / We both felt fair. Kiss, for that was our kiss*). Estas aproximações têm a vantagem de nos recordar que em Fernando Pessoa a Hora, ou Momento, tende a ganhar precedência ontológica sobre cada eu — sendo aliás questionável (já o sabemos) a unidade substancial e até a dialéctica (quer dizer: a continuidade) de cada eu. Neste contexto geral, o canto espontâneo da Ceifeira pode, afinal, considerar-se tão anónimo como a ansiedade acerca da sua *sem razão*, portanto como a pergunta implícita sobre as razões que sobram às da vida lugar-comum. O desfecho do poema, que (como é frequente em Pessoa) não está à altura do seu desenvolvimento inicial e central, reduz-se a uma simples apóstrofe à canção e suas circunstâncias para que arrebatem e absorvam o poeta, metáfora ou esboço ideal evidente daquele Todo, daquele Eu absoluto e oculto a que tantas vezes se confia. Mas todo o interesse da poesia consiste, não nesta resolução verbalista, e sim numa tensão que, no fundo, se pode considerar inerente a toda a convivência humana, *razão* (ou *sem-razão*, aqui tanto faz) de ser da arte e de todas as formas de progresso social possível.

O enleio da convivência profunda, ou antes, da convivência fina e vibrante, deu motivo a algumas das melhores poesias de Pessoa, com sugestões que por vezes lembram o *Trésor des Humbles* de Maeterlinck. Já numa das mais antigas que se conhecem, o soneto «Análise», datado de fins de 1911, isso nos toca de um modo impressionante. Como não costuma ser referido, transcrevemo-lo na íntegra, o que permitirá abreviar os comentários: *Tão abstracta é a ideia do teu ser / que me vem de te olhar, que, ao entreter / os meus olhos nos teus, perco-os de vista, / e nada fica em meu olhar, e dista / teu corpo do meu ver tão longamente, / e a ideia do teu ser fica tão rente / ao meu pensar olhar-te, e ao saber-me / sabendo que tu és que, só por ter-me / consciente de ti, nem a mim sinto. / E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto / a ilusão da sensação, e sonho, / não te vendo, nem vendo, nem sabendo / que te vejo, ou sequer que sou, risonho / do interior crepúsculo tristonho / em que sinto que sonho o que me sinto sendo. Notemos como o acto de olhar a amada nos olhos se transmuda, caleidoscópica e instantaneamente, numa certa consciência da essência dela, numa consciência (e logo numa inconsciência) de a olhar, num sonho crepuscular e, finalmente, numa consciência de sonhar o que sente existir. A seriação e o sentido exacto de tantas cambiantes pouco importa, de resto. O que importa é a exemplificação esquemática, e só aparentemente conceptista, da dinâmica do enleio a dois (que mais uma vez nos recorda Bernardini: os diálogos mudos, ou quase, de Narbindel-Binnarder e Aónia).*

Aparentemente mais simples, mas sob certo aspecto mais complexa, porque envolve um cruzamento das tensões Eu-Isto e Eu-Tu, é a seguinte composição, que também transcrevemos para abreviar razões: *Sorriso audível das folhas, / não és mais que a brisa ali. / Se eu te olho e tu me olhas, / quem primeiro é que sorri? / O primeiro a sorrir ri. // Ri, e olha de repente, / para fins de não olhar, / para onde nas folhas sente / o som do vento passar. / Tudo é vento e disfarçar. // Mas o olhar, de estar olhando / onde não olha, voltou; / e estamos os dois falando / o que se não conversou. // Isto acaba ou começou? O enleio de um entreolhar busca uma derivante na contemplação das folhas agitadas pela brisa, e dir-se-ia mais não haver do que a sempre insaciada tensão de convivência que o amor intensifica, mas no fundo se reduz a que nunca se sente dito, nem muitas vezes capaz de dizer-*

-se, o recado íntimo que se traz para dizer a uma outra pessoa. No entanto, o sorriso audível das folhas, embora decerto meramente exemplificativo, não está no poemeto como uma superfectação. É-lhe essencial porque as duas consciências em diálogo têm, forçosamente, de ser consciência de algo, algo porque, precisamente, medem o drama sempre vivo das suas coincidências-incoincidências, da sua readequação constante. E já sabemos que esse algo é complicado, se desdobra em objecto e projecto, em coisas-coisas e coisas-sinais. Acrescendo aliás que a tensão Eur-  
-Isto, já examinada noutras composições, depende das tensões de convivência: aquilo que não é mais que a brisa ali anuncia-se logo de início como um sorriso audível, em que já se esboça o sorriso do entreolhar.

Finura e comoção semelhantes podem adivinhar-se na composição: *Quem te disse ao ouvido esse segredo [...] Aquele amor cheio de crença e medo / que é verdadeiro só se é segredado? [...] Foi só qualquer ciúme meu de ti / que o supôs dito, porque o não direi [...] Seja o que for, quem foi que levemente, / a teu ouvido vagamente atento, / te falou desse amor em mim presente / mas que não passa do meu pensamento / que anseia e que não sente?* Além do tema da mentira do sentir, tão insistente e característico de Pessoa, e que retomaremos a propósito do papel da negação neste poeta, tema que aqui acaba por levar a descrição de um amor segredado à infinita descrição de um amor negado — observemos que a subtilidade do diálogo se entremeia, neste poema, não apenas de subentendido e subconsciência, mas ainda de devaneio: tudo se passa como se o poeta não distinguisse entre o que disse e o que sonha ter dito, numa dobragem do diálogo imaginário ao diálogo real. A convicção de a amada ter ouvido o segredo tem já o ar de sonho irreal, de *wishful thinking*.

O senso contraditório da unidade e oposição entre eu e os outros obsessiva visivelmente o poeta. *Ah, ser os outros! Se eu o pudesse / ser sem outros ser!* — di-lo em dois versos iniciais de uma poesia cujo sentido não chega bem a determinar-se. Várias vezes os outros assumem o valor depreciativo que o Mitsein tem na filosofia heideggeriana, como quando, noutro início de poema, contrasta a *Manhã dos outros* com a da sua própria inquietação e insónia. Mas Álvaro de Campos é quem subscrive as coisas mais impressionantes a este respeito. Em «Reticências», por exemplo, a seguir a uma série de queixumes sobre a sua própria abulia,

psicose de adiantamento, romantismo, etc., repara de súbito que os outros também podem ser indecisos, românticos, os outros também são eu — e segue uma exemplificação de vidas alheias frustradas. É também dele o verso, tão quente de piedade por si em todos e por todos em si: *Pobre gente! pobre gente toda a gente!*; e ainda a confissão de que *toda a morte me doeu sempre pessoalmente, / sim, não só pelo mistério de ficar inexpressivo o orgânico / mas de maneira directa, cá do coração*. O que se relaciona aliás com o seu unanimismo. Contrapolarmente, lembremos estes outros versos onde a mesma perplexidade perante a existência de outrem se exprime pela negação solipsista e pelo paradoxo: *Que felicidade não ser eu / Mas os outros não sentirão assim também? / Quais os outros? Não há outros.[...] Os outros nunca sentem. / Quem sente somos nós / sim, todos nós, / até eu, que neste momento já não estou sentindo nada. / Nada? Não sei... / Um nada que dói*. Noutro tom ainda, um dos fragmentos de *Fausto* alude ao horror metafísico de *Outrem*, definindo-o nestes dois versos que lembram o *Huis Clos* e páginas de *L'Être et le Néant* de Sartre: *O pavor de uma consciência alheia / como um deus a espreitar-te!*

Importa ainda reparar que a tensão Eu-Tu não se limita a seres humanos em Pessoa, embora quanto às coisas inertes se fique pela apóstrofe ou prosopopeia tradicional sem ressonâncias como as que Buber teoriza. O animal não é uma consciência em sentido humano; mas, apesar da sua incapacidade de verbalização, reage como um todo dotado de sensibilidade, onde adivinhámos algo que talvez nos sobre, mas também algo que nos falta — uma espontaneidade instintiva, uma unidade limitada mas mais coesa de reacção. Tudo se passa como se a cedência de controlo directo dos reflexos dos centros nervosos inferiores aos superiores se acompanhasse, não apenas de ganhos, mas também da perda de certas formas de plenitude sensorial — na estética do olfacto, por exemplo. É o que admiravelmente exprime a conhecidíssima poesia: *Gato que brinca na rua*. Pode discutir-se a unilateralidade irracionalista, ainda romântica, de *tudo o nada que é tu é teu*, asserto que contradiz a sentença já atrás referida (e também noutros textos contraditada) desta sabedoria à Ricardo Reis: *Antes sabendo / ser nada, que ignorando: / nada dentro de nada*. A sugestão predominante do poemeto é, talvez, regressiva, como aliás acontece com grande parte da obra de Pessoa. Isso não

nos impede de lhe admirarmos a maior originalidade: a expressão densa e tocante duma ânsia de espontaneidade e coerência afectiva que os homens perderam com a instintividade pura (*sentés só o que sentés*), ânsia que aliás só faria dentro da fórmula da Ceifeira: *Ah, poder ser tu / sendo eu*. E, neste sentido, o tratamento do gato na segunda pessoa do singular não constitui uma apóstrofe retórica, mas voz exacta da tensão Eu-Tu.

Em conclusão, e como temos visto, os dois tipos de tensão que esquemmatizamos sob as formas Eu-Isto e Eu-Tu supõem-se, no fundo: entre eu e tu medeia, geralmente, em Pessoa uma amostra paisagística de isto ou aquilo; e a simples problematização da identidade substancial e até dialéctica do eu instala, afinal, a segunda pessoa a meio da sequência de todos os eus ao longo do tempo e na multiplicidade do espaço. Um meu eu do passado é, virtualmente, para Pessoa, um tu mais ou menos inderssável. Adiante veremos quais as experiências psicológicas que o poeta parece relacionar com este cepticismo radical relativamente a um seu eu pretérito, por muito que, ilusoriamente, nos pareça óbvio poder abstrair-se de todas as circunstâncias concretas aquilo que cada um de nós já foi no passado. De qualquer maneira, estamos agora chegados a uma das preocupações mais obsessivas de Pessoa, ou seja, àquilo que designaremos como sendo o seu *presentismo*.

Repare-se que a palavra *eu* constitui, na linguagem, uma palavra-chave de todo um sistema de relações que só ganham significado, ou melhor, só podem constituir uma asserção, uma proposição significativa, se as referirmos ao próprio acto presente, actual, de alguém a falar, a exprimir-se, por via oral, escrita ou outrem. *Aqui-aí-ali, alguém-além, este-esse-aquele, agora-logo-há pouco, hoje-ontem-amanhã, assim-aliás, ir-vir*, por exemplo, constituem oposições morfológicas integradas nesse sistema, que apresenta variantes de língua para língua. Ora bem: Pessoa exprime-se a cada passo como se só o presente (o *eu*, *agora*, *hoje*, *aqui*, *alguém*, *assim*, e *esta minha situação*) fosse plenamente real, traço de resto mais ou menos característico de certas filosofias fenomenológicas e da existência, de Kierkegaard a Husserl, Buber, Heidegger, Jaspers, Sartre, etc. Com isto se relaciona a sua insistência na palavra *Hora*, geralmente maiúsculada (ou, como sucedâneo, *Momento*), insistência comum a todos os estilos e atitudes que diversamente, orto ou

heteronimicamente, assumiu — com excepção de Caetano, cujo presentismo intencional também aliás não deixa dúvidas, como vimos. A Hora (Momento, por vezes Instante) dos poemas de Pessoa é uma ideia superdeterminada por muitas conexões ou sugestões diferentes. Por um lado, trata-se apenas, aparentemente, da Hora única, singular, que só se vive uma vez, sendo no entanto, e precisamente, de notar a ênfase ou emoção posta nesta singularidade existencial, cheia de um significado latente em *Dou à saudade a riqueza / da emoção que a hora tece*; ou em *Sonho. Não sei quem sou neste momento. / Durmo sentindo-me. Na hora calma / meu pensamento esquece o pensamento, / minha alma não tem alma*; ou ainda em *Perdi-te. Não te tive. A hora / é suave para a minha dor*. O significado genérico da Hora ou seus sinónimos está já a descoberto em contextos como *O instante é o arremedo / de uma coisa perdida; Momento imperceptível / que coisa foste, que há / já em mim qualquer coisa / que nunca passará?* Dentro de uma ambiguidade aliás corrente, mas, vê-lo-emos, neste caso cheia de implicações, a Hora constitui muitas vezes uma fase cíclica dos dias, nomeadamente a fase crepuscular, como é o caso dos «Dois Excertos de Odes»: *Seja por esta hora que me leveis a enterrar, / por esta hora que eu não sei como viver [...] a esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas*. Mas a Hora cíclica, diária, anual ou de qualquer modo astronomicamente determinada, convizinha com a Hora astrológica, regida por signos, conjunções ou posições planetárias: *Que hora maligna te entolor?* A Hora astrológica domina nitidamente o sebastianismo de *Mensagem*, de «Quinto Império» e do epicédio a Sidónio Pais, tingidos daquele utópico profetismo que tem a sua fórmula mais sucinta e convencionalmente exaltada no grito: *É a Hora!*

Da Hora astrológica à que se apresenta como sombra platónica do Oculto vai só um passo (ou nenhum). Nos dois poemas de 23/3/1913 sobre uma «Hora Morta», a existência de um sentido oculto ardendo / dentro da hora está apenas sugerido por uma inquieta e, por fim, expressa pergunta a seu respeito. Mas no poema inicial do paulismo, «Impressões do Crepúsculo», datado de seis dias depois, a Hora, maiúsculada, ora se evidencia como de um dado e único crepúsculo, ora como cíclica (*Tão sempre a mesma, a Hora!*), ora como metafísica (*A Hora expulsa de si -Tempo*). Quanto à «Hora Absurda», 4/7/1913, essa é misteriosa-

mente repetitiva (sabe a *ter sido*), consubstancia-se com um eu atávico não menos sobrenatural (*Sou a Hora, / e a Hora é de assombros e toda ela escombros dela...*). Em «Passos da Cruz», a hora, como um *leque, fecha-se*, sendo indubitavelmente oculto o seu significado, ou em «Episódios», como é também de esperar, a hora passa *metafísicamente*.

Retenhamos desta reveladora oscilação constante, e por vezes ambiguidade, entre a hora concreta, única, e a hora como conjunto de sincronismos astrológicos ou ocultos, a forte sugestão de uma totalidade que (precisamente pelo seu fatalismo) englobaria, pretendendo superá-la, a tensão eu-isto. E imediatamente nos ocorre outra série de contextos em que a noção de Hora tende, em Pessoa, a exprimir a possibilidade de uma superação da tensão eu-tu, a tensão entre eu e todos os tus reais (e talvez possíveis). É o que de facto acontece nas poesias de cunho sensacionista, nas quais, por isso mesmo, realçamos o significado unanímista: *Sentir tudo de todas as maneiras*, fórmula programática do sensacionismo, quer dizer mesmo que assimilar unitariamente todos os alheios estados de consciência, todos os momentos ou horas, incluindo todo o passado individual, cujo alheamento o poeta tão repetida e insistentemente sublinha. A «Ode Marítima» principia a desenvolver-se como sondagem, por assim dizer, fenomenológica, ao *sentido marítimo desta hora*, uma hora concreta, calendarizável, do romper da manhã sobre um cais do Tejo, mas tende para uma visão cósmica (*este impossível universo / a cada hora marítima mais na própria pele sentido*), traduzida em termos das mais variadas vivências marítimas, uma evocação totalizante de *horas cor de silêncios e angústias*. Na parte central e mais exaltada do poema, o que se procura apreender é *aqueela hora marítima em que as presas são assaltadas, / e o terror dos apressados foge pra loucura* — *essa hora, / no seu total de crimes, terror, barcos, gente, mar, céu, nuvens, / brisa, latitude, longitude, vozeria, / queria eu que fosse em seu Todo meu corpo em seu Todo, sofrendo*. Mas no desfecho regressa-se à singularização individual de uma *hora real e nua como um cais já sem navios*. O título «Passagem das Horas» resume bem a concepção sensacionista-unanímista da construção do poema respectivo, tendente a uma espécie de síntese de momentos, mutações, motivos humanos, encadeados como entidades atômicas, independentes das pessoas individuais em

que se verificam. Quanto à «Ode Triunfal», exalta, em atitude futurista, a vertigem industrial moderna das *Horas Europeias*, o *Momento estridulamente ruidoso e mecânico*. E a «Saudação a Walt Whitman», tomando o seu mestre americano como símbolo do Homem Total, leva o entusiasmo à exaltação de *Tu Hora, tu Minuto, tu Segundo*, para que se não percam os mínimos intercalares na sequência contínua de todas as vivências humanas que desejaria chamar e concentrar em si. É como se o tempo em que o poema decorre devesse encerrar a essência de todos os outros tempos, como se a sua inevitável irreversibilidade, de arte rítmica que é, tendesse a negar e reduzir todas as formas externas de irreversibilidade — o que, afinal, talvez constitua o programa supremo e inconfessado de todas as formas de arte e de saber humano.

Estamos chegados ao melhor ensejo para observar de perto o já referido *presentismo* de Pessoa. Notemos que no eixo da sua concepção do mundo há, por um lado, o momento único, existencial, e do outro lado, mas como que umbilicalmente a ele unido, postula-se uma Totalidade transcendente, onde todas as vivências humanas se fundiriam independentemente das suas coordenadas espaço-temporais, tidas como ilusórias. São evidentes as afinidades de uma tal concepção com a filosofia existencialista de um Jaspers, que concede privilégio gnoseológico ao instante vivido, postulando um seu Englobante inefável, irraciocinável. Para não nos perdermos em muitas outras analogias com os filósofos da existência, recordemos apenas um seu antecedente e protótipo neste ponto: a distinção de Kierkegaard entre o tempo *inauténtico*, balizado por calendários ou relógios, e o tempo *auténtico*, aquele em que, graças a momentos de fé inteira, se seria contemporâneo da Encarnação evangélica. Recordemos que Kierkegaard é precursor de Pessoa até no uso de heterónimos, isto é, na concepção de um novo tipo de drama, o *drama em gente*, o *drama estático*, simples justaposição de monólogos irreconciliáveis. Lembremos, por outro lado, que uma tal concepção de multiplicidade de tempos, ou formas de irreversibilidade, contém uma crítica pertinente da dialéctica hegeliana, que é no fundo unilinear e construída *ex post* (como se toda a lógica do passado estivesse patente, reduzido a uma axiomática cujo derradeiro teorema fosse o presente) — mas, por outro lado, a sua principal sugestão

é regressiva relativamente à dialéctica hegeliana, pois inculcou a quase todos os discípulos uma tendência irracionalista fideísta. É exactamente o mesmo que se passa com Pessoa. O fingimento do seu platonismo oculista, sebastianista, etc., que no fundo só vale como fermento de inquietação quanto aos lugares-comuns positivistas-naturalistas do seu ambiente português (os próprios saudosistas são positivistas à *contre-coeur*, na medida em que não opõem ao positivismo ou materialismo metafísico pairante uma alternativa convincente) — é aquilo com que muitos dos seus leitores, confessa ou inconfladamente, mais se gratificam. Cada qual escolhe o Pessoa que merece.

Examinemos, pois, o presentismo de Pessoa. A oposição presente-passado ou presente-futuro ou, sob forma mais generalizadamente espaço-temporal, presente-ausência, é uma das que dominam o conjunto da poesia do poeta, e no fundo anda sempre subjacente à obsessão da Hora, que deste modo ainda mais complexamente se superdetermina. Reconhecemos desde já que a oposição tem em si própria mais interesse do que a solução, ou pseudo-solução, que o poeta ordinariamente lhe dá, porque esta resulta em grande parte dos preconceitos literários que Pessoa ainda não se atreveu a derrogar — ele que tanta coisa revolucionou nos postulados da tradição poética portuguesa: a solução é, em geral, *presentista*: o passado e o futuro, nomeadamente, aparecem em muitos dos seus poemas reduzidos à simples evidência do presente (a oposição presente-ausência, essa, como já temos visto, oscila entre um imanentismo presentista radical e um transcendentalismo ocultista não menos radical). A negação do passado e do futuro como tais constitui um dos aspectos do cepticismo pirrónico, de sugestão anti-intelectualista, que Pessoa herdou da tradição romântico-saudosista. Mas Pessoa também mostrou ter intuito toda a complexidade semântico-pragmático-formal de um termo como *agora*.

Não vale a pena insistir muito no presentismo à Caetano, cuja aparente superficialidade apenas se desmente pela ironia que lhe está implícita: *A recordação é uma tração à Natureza, / porque a Natureza de ontem não é Natureza; Depois de amanhã não há, / o que há é isto; Noite de S. João para além do muro do meu quintal, / do lado de cá, eu sem noite de S. João* (repare-se no paradoxo deste presentismo que, ao mesmo tempo, se revela cónscio daquilo que apresenta como não existindo por estar invisível) —

até à redução ao absurdo, quando repudia a fórmula «vive só no presente», porque «Eu quero só a realidade, as coisas sem presente», absurdo que, no contexto, assume o carácter de uma afirmação de irracionalidade absoluta (não se pretende transcendentalista relativamente ao *ver*, mas é-o relativamente ao *pensar* e até ao *pensar agora*).

O presentismo à Ricardo Reis, mais intelectual, oferece naturalmente um cunho mais voluntarioso e programático, voltado como está para a sabedoria epicurista-horaciana de *carpe diem*: «colhe o dia, pois és ele». (Notemos, de passagem, a rectificação da sentença horaciana. Horácio distingue entre o dia e aquele que o deve colher: para Ricardo Reis, o homem é o dia, ou seja, a Hora.) Como programa que é, entre as suas passagens gnómicas mais impressivas contam-se estas: «Vive toda a vida dentro de um só momento; «esta hora [...] seja o templo onde sejamos deuses, / ainda que apenas, Lídia, para nós próprios». No entanto, outras fórmulas existem que, embora evidentemente assumindo no contexto de Ricardo Reis um certo matiz epicurista, apontam a preocupações comuns a Álvaro de Campos e à poesia ortónima. Observemos estas duas: «Que quem sou e quem fui / são sonhos diferentes»; «a caveira antessinto / que serei não sentindo». Qual o significado exacto da primeira? Atendamos não apenas à insistência mas ainda à impressividade de muitos outros passos análogos e já atrás citados. O dilema que o autor infere disso (ou a multiplicidade cronológica efectiva dos seus *eus*, ou uma sua essência transcendente a própria consciência) é claramente posto numa das «Poesias Coligidas» datada de 1932, ligando-se aliás com reflexões que já antes fizemos: «Houve em mim várias almas sucessivas / ou sou um só inconsciente ser?» Nestas condições, proporíamos, não um diagnóstico de psicopatologia esquizóide, que não temos competência para fazer e nada adiantaria ao problema da interpretação e valorização especificamente poética, mas a sugestão de que a poesia de Pessoa seja extremamente sensível ao contraste entre a complexidade, intensidade, diferenciação, plenitude do momento que se vive e o inevitável esquematismo de qualquer momento lembrado ou então previsto, projectado. Todos conhecemos a experiência de súbita evocação concreta de certo momento passado graças a uma fotografia, uma revista antiga, uma melodia, ou uma percepção olfactiva há muito esquecidas. Essa perturbante experiência, que

nos dá uma aterradora (e decerto, ainda, assim, muito reduzida) medida dos mundos que a memória deixa perder — parece ter sido particularmente emotiva para Fernando Pessoa. O heterónimo Álvaro de Campos, que é o mais evocativo da infância, e em certos momentos o mais discípulo de Nobre, observa por exemplo: «O que certas gravuras de anúncios sem querer anunciam. / Tudo quanto sugere ou exprime o que não exprime, / tudo o que diz o que não diz, / e a alma sonha, diferente e distraída. / Ó enigma visível do tempo, o nada vivo em que estamos!» A emoção de relances de redescobrimto na infância sumida dá toda a intensa emoção represa de «No tempo em que festejavam o dia dos meus anos», e outros lances de retrospectção autobiográfica (certamente, mais ou menos construída, pouco importa, o que importa é a nitidez emocionada da evocação real ou  *fingida*) de certos passos da «Ode Marítima» e da «Passagem das Horas». (Ao lado de Nobre, não esqueçamos entre os seus precursores deste ponto o Junqueiro do «Regresso ao Lar», cujo tom e dados afloram em várias poesias, sobretudo iniciais, de Pessoa.) A própria intensidade, tão imaginativa, destas evocações, sempre instáveis, como tudo o que não passa de imagem e intuição viva, não podia deixar de ter esta consequência apenas aparentemente contraditória: sentimento quase pânico de estranheza perante o esquematismo da memória voluntária, aquela que repetimos até ao esgotamento das imagens, da intuição, até ao esvaziamento psicostênico das próprias palavras impotentes (fenómeno frequente nos últimos poemas de Álvaro de Campos, com as suas repetições já quase maníacas de palavras como *eu, sono e cansaço*). A intensidade da auto-estranheza em retrospectção (como aliás em consciência das presenças) seria, pois, segundo pensamos, um testemunho daquela mesma identidade dialéctica, ou de continuidade na mudança, que o poeta, ostensivamente, nega. Ela problematiza-se precisamente porque se vivifica. A inovação de Pessoa não reside no cepticismo, mas na dialectização, na problematização, decerto não definitiva, mas liricamente exemplar, dos nexos presente-passado e presente-futuro.

Ora é precisamente este segundo tipo de nexos com o presente que se reaviva nos impressionantes versos: «a caveira antessinto / que serei não sentindo». Uma coisa é o presentismo ostensivo de meditações como esta, e outra a sua efectiva

dinâmica ou dialéctica. Se nós não apenas prevemos abstractamente o que virá a ser o mundo sem nós, depois da morte, mas até, de algum modo, nos representamos, perante a evidência de ossos alheios já vistos, a futura e estranhável mineralidade dos nossos ossos, isso afecta (Pessoa não se apercebe disso, mas exprime-o de modo insuperavelmente imediato) o próprio conceito e vivência do presente. Com efeito, um tal presente contém, além dos seus objectos sensorialmente perceptíveis, um *projecto* que os afecta e relativiza: o *tempo* (melhor: uma certa noção do tempo) faz-se também objecto, negando *isso facto* a presença absoluta dos objectos sensorialmente presentes (este é, de resto, um dos factores que provocam o espanto perante as coisas presentes, tais como elas surgem, espanto tão vivo e intermitente em Pessoa). Em vez da redução do futuro ao presente, que na aparência nos sugere, o que afinal nos abala é a contradicção viva, perante a qual o sujeito poético deixa de se reduzir à simples identidade civil ou biológica, para se tornar um eu distributivamente social — um eu que, sendo o de Pessoa, é também este eu de agora a meditar num rumo por ele aberto. Reflexões análogas podem fazer-se acerca de versos heterónimos ou ortónimos como estes, tão conhecidos, sobre a infância:  *Era eu feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora; ou estes, de «Lisbon Revisited» (1923): Lisboa de outrora de hoje! A primeira pessoa falante é, por definição actual, constantemente outra e existencialmente definida. O eu destes versos não é o de Fernando António Nogueira Pessoa, nascido em 13 de Junho de 1888; socializou-se pelo simples facto de se exprimir por forma comunicável, e portanto inclui-se num esquema de intelligibilidade e sensibilidade educadas em que todo o passado é, pelo menos potencialmente, presente. Um historiador, um memorialista, uma testemunha, um repórter, não seriam possíveis se os factos passados não pudessem ser *objecto presente*, embora de um presente não absoluto, não totalmente feito, mas que se vai fazendo, sobretudo pela compreensão da sua própria génese e das razões práticas que ela possibilita. Isto não está explícito nos versos muito intencionalmente (ou superficialmente, ideológica-burguesmente) cépticos e irracionaistas de Pessoa. Mas só neste sentido dialectizante, problematizante, é que eles podem fazer-nos vibrar de modo duradouro. Noutros termos, e utilizando ainda uma citação do poeta, o *projecto* implícito em todos os seus*

transcritos passos de significação literalmente presentista (e, daí, irracionalista) exprime-se pela pergunta: «se alguém foi, porque é que não é?» O «porque não é» de «alguma coisa que foi» é outra «coisa», embora inaparente: a lei do seu devir, a medida das suas modificadas recorrências e aquilo que venha a fazer qualquer pessoa que esteja eficazmente consciente de tudo isso. O que equivale a dialectizar a ideia de presente, a relativizar a Hora, não em função de uma transcendência à razão e acção humana, mas em função dos quadros de compreensão científica, prática e estética mais actualizados.

Resta provar (ou antes: sugerir) que uma dialectização neste sentido constitui precisamente não tudo o que a poesia de Pessoa diz, mas sim o que ela diz de original. Ora basta ter em mente a «Tabacaria» para sentir bem a angústia de um pobre poeta manga-de-alpaca, praticamente desconhecido e portanto duvidoso acerca dos méritos próprios, entre a Hora de um quarto, de uma mediana social burguesa, de uma rua sufocante, *real, impossivelmente real*, e a perspectiva de uma possível infinidade de mundos, desdobrando-se numa possível infinidade do tempo e do espaço. Perante isso, que sentido poderá ter o cuidado de *aproveitar o tempo* («Apostila»), o medo de muitos *anos perdidos* («Realidade»)? O ocultismo platonizante e profético foi, para isso, uma pseudo-solução, uma anestesia, como qualquer outro credo sem aval científico. O momento vivo de um tal recurso constitui-o a afirmação de uma existência e actividade próprias do sujeito. Em dois sonetos em inglês, o VII e o XXIV, responde-se directamente à angústia da «Tabacaria» com este paradoxo central das relações entre o ser e o conhecer: como é que, concebendo nós o tempo em toda a sua grandeza indefinida, podemos todavia ser por ele *contidos* (*shall that of me that contains the stars / be by the very contained stars survived*)? Os passos mais emocionantes de «Antinous» (bem como do poema, muito mais fraco mas seu afim, sobre a morte de Sá-Carneiro) são de desesperada asserção de sobrevivência, pelo simples amor de alguém que morreu. A relativização do passado e do futuro pode portanto encarar-se em Pessoa (como aliás no saudosismo, e nomeadamente, pela sua extraordinária pungência, em António Patrício) como um reptil vivencial do sujeito poetizante perante o seu objecto total, com que se sente incommensurável. Mas a dinâmica, a (relativa) autonomia, assim afirmada pelo sujeito, logo se

esgota num projecto idealista sem originalidade, como é o do seu ocultismo céptico. Pessoa não chega a problematizar de um modo explícito os nexos de interdependência sujeito-objecto-projecto, não concebe para a sua evidente (embora irreconhecida) esperança um sentido histórico e social humano, bem mais plausível que um sentido totalmente oculto, e em todo o caso mais consonante com o próprio dinamismo, abstractamente afirmado, do sujeito. Todavia, antes de se esgotar em tal projecto idealista, a esperança vital do poeta vibra fundos golpes na metafísica naturalista inconsciente do *tempo*, conceito então apenas definido segundo qualquer modelo científico vulgarizado: o tempo da irreversibilidade termodinâmica, biológica, astronómica ou simples e sumariamente de calendário e relógio mecânico. Por duas vezes, Ricardo Reis fala de recém-falecidos como seres que ficam «de repente antigos», frase que nos sacode como um choque eléctrico; e no conhecido apólogo sobre os xadrezistas que continuam absortamente jogando, na cidade invadida pelos Bárbaros, frisa, surpreendentemente, que no momento anterior à morte «é ainda, dado o cálculo dum lance, // para o efeito, horas depois» — inferência que, no seu idealismo subjectivista literal, tem de qualquer modo o mérito de frisar a relatividade do futuro, não, decerto, sob o ponto de vista do ilusionismo (propugnado) dos xadrezistas, mas sob o ponto de vista do sujeito histórico-social humano, em geral, para quem tal futuro, já implantado no presente do poeta, se converteu em passado. Pessoa postula sempre, com efeito, e sem que talvez dê inteiramente por isso, um sujeito humano histórico em progresso, como ressalta do aparente absurdo profetista de versos da *Mensagem*, como *cadáver adiado que procria* ou, mais caracterizadamente, o *semeador das naus a haver*. Nalguns dos seus passos mais emotivos a ansiedade expressa já não é a de recuperar qualquer passado perdido, mas de realizar o que nunca, por obstáculos externos, por abulia ou por falta de imaginação, pôde realizar-se: *mas só agora o que nunca foi, nem será para trás, me dói / O que falhei deveras não tem esperança nenhuma / em sistema metafísico nenhum. / Pode ser que para outro mundo eu possa levar o que sonhei, / mas poderei eu levar o que me esqueci de sonhar?*

Um presentismo à Fernando Pessoa é, em certo sentido, a quinta-essência do solipsismo: não apenas tudo existe por (e em)

mim, como por (e em) este meu momento presente. E a angústia de não haver remissão possível para o que nem sequer se soube sonhar pode ser encarada como o cúmulo daquela estética tipicamente idealista (tão explícita, por exemplo, em Bergson) segundo a qual do sonho ou projecto até à sua realização há sempre uma grande perda (sem ganho compensatório) de possibilidades e de plenitude latente — pois, aqui, essas possibilidades, essa plenitude subjazem ao sonho consciente, abrangem até os desejos e opções possíveis de que nem sequer em nós nos apercebemos: *Cada dia me traz com que esperar / o que dia nenhum poderá dar*, versos de 22/11/1928; *Viver é não conseguir*, 14/6/1932. Todavia, como os extremos se tocam, este radical idealismo subjectivista, cortando a direito onde tantos outros só arriscam alguns passos tímidos, abre um caminho lírico novo: o de uma sinceridade já não dogmática, mas crítica, e, como tal, mais desperta e produtiva — aliás na sequência da teoria e prática do *fingimento*.

É que o sujeito subsistente a tão exigente crítica da sinceridade ganha aquela mobilidade, ou vida, que já temos estado a reconhecer: o eu subsistente à fenomenologia lírica de Pessoa deixa de ser fixistamente psíquico, fisiológico, social, civil ou biográfico. Ao arrepio das tendências vindas do Romantismo e prevalectentes até aos anos de 1930 pelo menos, o lirismo de Pessoa nada tem de directamente biográfico e, teoreticamente, pode considerar-se típica a sua insistência em que «a arte, como a ciência, supõe eliminação do factor pessoal», opinião conhecida e sustentada por T. S. Eliot (*Páginas de Estética* p. 24), bem como a concepção de que *a mais íntima natureza humana é social e não individual* (*Páginas de Autógnose*, p. 282). Tudo quanto na sua obra parece imobilizar esta fina dialéctica do sujeito lírico — não passa daquele conglomerado mais ou menos informe de lugares-comuns que nenhum poeta pode evitar como meta de partida ou como descanso.

Por outro lado, os lugares-comuns de que Pessoa não podia deixar de partir, os da cultura portuguesa (ou, por via letrada, portanto indirecta, os da burguesia ocidental) do tempo, não lhe concediam abertura a um humanismo, quer dizer, a uma filosofia total e actuante, de âmbito largamente inovador. Daí o relativo abstractismo daqueles seus rascos de horizonte que todavia hoje tanto nos apaixonam. Palamos em abstractismo porque Pessoa

sabe sempre muito mais obviamente o que *não* pensa, o que *não* sente, o que *não* quer, do que o que pensa, sente ou quer. Está já a ver-se a relação que isto tem com todos os processos de redução ao absurdo atrás esquematizados. E também começa já a ver-se o que isto tem com a impressionante negatividade sistemática de tantos dos seus versos. Para nos socorrermos de uma conhecida classificação kantiana que aqui tanto faz ao caso, podemos dizer que o juízo indefinido, ou seja, o juízo de predicado negativo, constituiu um dos seus estigmas estilísticos. Por exemplo, quando, sob provável sugestão de Pessanha, nos pretende transmitir as impressões de *Trina na noite uma flauta*, diz-nos que não sabe de quem é, nem isso importa, pois se trata de simples série de notas *vaga e sem sentido nenhum*, como aliás a vida, *sem nexos ou princípio ou fim, cheia de não ser nada*, pelo que *não há nexos ou fio* por que possa ser lembrada — de modo que ouvi-la é já sofrer-lhe as saudades. De tão sistemática negatividade subsiste, no entanto, o sofrimento-saudade, subsiste uma consciência de falta de sentido cósmico (tal melodia é como a vida). Ora isso é já sentido, é o mais evidente sentido possível: é um sentido que se faz, na recusa de todo qualquer outro sentido passivamente aceite. Uma poesia assim condensa toda aquela melhor refracção de qualquer materialismo metafísico a que vimos assistindo desde, sobretudo, Antero. Mas o sujeito de uma tal saudade antecipada perante a música *sem sentido* não se individualiza, nunca poderia mesmo individualizar-se: ele é tudo (cá está o juízo indefinido radical, o que serve de base a toda uma tal poesia) o que as metafísicas, as concepções fixistas de vulgarização empobrecedoramente científica (ou os fideísmos feitos do seu simples avesso) *não* podem definir. Nem sequer se pode dizer que tal sujeito seja um (ou o) sentimento humano, pois nasce daquilo que no homem o supera, e portanto já *nem é humano* na aceção historicamente descritível, ou na aceção biológica ou antropológicamente definível da espécie *homo sapiens*, ou na aceção jurídica de pessoa do código civil. Por isso mesmo é que todos podemos comungar desse indefinido sujeito.

Em *Sol nulo dos dias* vão a negatividade já funciona de modo algo diferente, também muito assíduo em Pessoa. A nulidade do sol, a vanidade dos dias, a exterioridade do calor, a impenetrabilidade e frieza da alma antecipam apenas, e de modo hiperbólico até ao absurdo (o que será, afinal, um *sol nulo* que

todavía aquece?) a pretendida força de não mostrar a ninguém a fraqueza de uma dor tão enfaticamente nossa. Em grande parte da poesia de Pessoa a negação do sentir, da esperança, da saudade, do desejo, etc., é, como aqui, a figura inversa à hipóbole, mas no fundo equivalente, ou até mais subtilmente superlativante: é a subasservação, ou *líyotes*, das retóricas clássicas, ou, talvez ainda mais rigorosamente, a antífrase, a insinuação do contrário daquilo que literalmente se diz.

Noutros casos, a estilística do não exerce-se como a forma de exprimir o suplício à Tântalo das contradições dinâmicas mais insistentes: o do pensar-sentir, a da consciência-inconsciência, a da atenção-desatenção, a de eu-outrem, e outras semelhantes ou mesmo a estas redutíveis. Assim: *Leve, breve, suave, / um canto de ave / sobe no ar com que principia / o dia. / Escuto, e passou... / Parece que foi só porque escutei que parou*. Qualquer que seja a carga de sugestão pessimista, fatalista, irracionalista ou transcendentalista (porque tudo isso existe indubitavelmente no poeta, nem ele poderia eximir-se às principais coordenadas da sua formação histórico-cultural), o leitor mais vibrátil de Pessoa não pode deixar de ser sobretudo sensível à inédita mobilidade do seu espírito, que anula todas as fronteiras fixas, instala o sentir no pensar, os outros em mim, a desatenção na atenção, ou vice-versa. Desta coisa tão inequívoca e inquestionável que era, no seu tempo, o eu de cada qual, que é que resta na poesia de Pessoa? Um entrançado de sentimentos-ideias-desejos, todos mais ou menos descontínuos em pontos diferentes, parcialmente ocultos e opostos entre si, conforme os diferentes torcidos onde aparecem visíveis, e todavia constituindo o mesmo cordão entre as secções extremas onde um golpe os cerceia e individualiza como pontas diversas; acrescendo que cada fibra é de uma matéria-prima já socialmente tratada, e que cada cordão simples se integra, por torção ou entrançamento, como unidade de uma corda mais larga de interesses sociais humanos. Este simle de cordoaria talvez não desagradasse a Pessoa como imagem da vida individual e social humana. Toda a principal inconsequência a este respeito consiste em que o seu sentido de vida não pôde (e já muito ele fez) ir além de uma negação que quase só como negação se assevera, isto é, de uma antítese ostensiva cuja síntese potencial fica muito à responsabilidade da nossa leitura.

Nisso (e no estilo em que isso se exprime) dir-se-ia corresponder, noutra fase, a Bernadim Ribeiro, o precursor de um Renascimento que afinal não chegaria entre nós a haver, porque a sua maturidade frustrada só poderia vir a coincidir com aquilo que Réval provou ser a mais inquisitorial e expurgatória de todas as Contra-Reformas europeias. Se, de facto, a escola manuelina do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende leva às últimas consequências o gótico literário na sua transição para o classicismo renascentista, o Simbolismo representa, entre nós, como noutros países, a desagregação do Naturalismo burguês, a crise de um senso socialmente comungado de realidade. Fernando Pessoa é, rigorosamente, um pós-simbolista. Quase pode dizer-se, atendendo à sua importância incomparável: é o Pós-Simbolismo português — tendo aliás com o drama estático «O Marinheiro» publicado em *Orypheu*, consumado a estética simbolista com a única obra dessa escola ao nível das poesias de Pessanha.

Ora bem, as falas das Veladoras deste drama apresentam analogias flagrantes com o monólogo inicial e o subsequente diálogo entre mulheres da *Menina e Moça*, e vale, de facto, como uma sua essencialização, possibilitada pela experiência histórica e literária entretanto adquirida. Repare-se até na semelhança fraseológica de expressões como «eu fui feliz para além dos montes, outrora [...] Eu era pequenina [...] Foi longe daqui que isto pôde ser». E até noutras coisas de sabor arraico quinhentista: «soíam», o tratamento na segunda pessoa do plural, certo formalismo concepitista, certo jogo de homónimos ou parónimos. Simplesmente, a obsessão bernardiniana da loujura indefnida, de um passado que não chega a narrar-se, ganha em Pessoa consciência do que tem de absolutamente utópico: «És feliz, minha irmã? — Comoço neste momento a tê-lo sido outrora...» Todos os temas centrais de Pessoa comparecem neste drama: o presentismo, o plurissignificado da Hora, a dúvida sobre a identidade, mesmo dinâmica, do eu, a perturbação dos nexos eu-tu-isto, a cabra-cega da consciência-inconsciência, a redescoberta atónita do real, a angústia do inútil ou sem sentido. E a sua sugestão mais fácil e imediata, aquela a que possivelmente o próprio autor aderira de modo mais espontâneo, é a de um mistério simbolista à Maeterlinck, rondando as atitudes humanas mais estáticas, mais insignificantes possível. Até a voz

das interlocutoras se desdobra: quem fala, a fala e o sentido da fala são «três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam». O símbolo central (a história do marinheiro naufrago que, só, numa ilha deserta, se imagina todo um passado, esquecendo o seu passado real, até que um dia passa um barco pela ilha — e ele nem sequer lá está) aponta sem dúvida à inconsistência do real comum, assim equiparado em plausibilidade a um sonho. Onde uma filosofia (já virtual em Bernardim) segundo a qual o objecto a que tendem os nossos mais veros desejos, ansiedades, esforços de compreensão e plenitude, transcenderia todas as categorias do pensamento e da realidade prática e cientificamente determinados (o espaço, o tempo, o eu-tu-isto, a causalidade, a utilidade evidente, o próprio sentido exprimiável): a verdade autêntica seria, pois, absurda, inverosímil, e o seu toque autenticador estaria na estranheza que as coisas, tais como quotidianamente aparecem, nos despertariam em certos momentos reveladores. *Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos? — As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam a nossa vida...*

É claro que «O Marinheiro» tem momentos frouxos, amaneiramentos decadentistas-paulistas à Sá Carneiro, redundâncias, conceptismos. Também Bernardim só se nos torna consoladoramente legível depois de o desentulharmos de enfadonhas banalidades de escola. Mas, lido com inteligência e sensibilidade (os dois termos em Pessoa equivalem-se), a sua audaz reivindicação de vida a partir dos homens tais quais são, o seu programa de uma omnisciência e onnipotência de génesis humana vai além de tudo o que a novelística de antecipação científica imagina. *Porque é que se morre? — Talvez porque se não sonha bastante...; Não pode ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado.* Que importa que por detrás disto esteja apenas, explicitamente, um qualquer imaginativo neoplatonismo ocultista? Que importam as sugestões estupefacientes da Hora tal como Pessoa a pretende racionalizar? Uma coisa é a sua identidade de registo civil e da sua biografia necessariamente pequenoburguesa, com todos os etc., etc. que o memorialismo, a erudição possuem (e utilmente) acrescentar ainda. Outra coisa é o que ele diz à letra. E outra coisa o que cada destinatário merece do que

ele diz de mais vivo. Aqui, só gostaríamos de ajudar um pouco os leitores a merecer aquele que, sem dar por isso (mas em que aceção não teria ele mesmo dado por isso?) é, porque o maior, também o mais essencialmente revolucionário dos nossos poetas deste século.

A publicação em 1982 de uma arrumação temática em dois volumes, com índice remissivo cronológico, dos textos destinados a um *Livro do Desassossego* — veio trazer à interpretação da obra de F.P. perspectivas não evidentes nos seus restantes 11 volumes de *Poesia da Ática*, nem nos seus 7 volumes de prosa doutrinária, ou nas *Cartas de Amor*. Condensem os que mais importa acrescentar às nossas anteriores reflexões, que têm cerca de vinte anos. É, com efeito, importante verificarmos que no ziguezaguear dos textos deste *Livro*, atribuído a um Bernardo Soares biograficamente muito próximo do autor, se torna mais óbvio serem os heterónimos principais uma simples superestruturação dramatizada «em gente» de conflitos entre formas de visão ou sensibilidade que deles extravasam, conforme aliás detectámos na conflitualidade ou dialéctica intrínseca a cada qual. Não menos importante é constatar-se que, se no tema obsessivo da destrutividade e autodestrutividade antinatural da consciência (e sobretudo da «consciência da consciência») Pessoa se situa numa tendência europeia cuja expressão acabadamente esquizóide se encontra no *Diário Íntimo* de H.-F. Amiel (esc. 1883-84, ed. 1923), — é de Cesário Verde (e algo de Fialho) que deriva uma admirável apreensão de ambientes exteriores e interiores de Lisboa («o meu lar»), através de minúcias e sobretudo de metáforas de percepção subjectiva flagrante (escritório, quarto alugado, tipos e cenas de rua, café, restaurante, vicissitudes atmosféricas ou de ciclo anual, pregoes, automóveis entre carroças e eléctricos...). O realismo, ou impressionismo, impressionante destas notações (que predominam no 1.º dos volumes editados) conjuga-se com um vaivém entre oposição e identificação do psíquico ao real-sensorial, entre uma sólida convicção de realidade material e a insistência (dominante) em algo que duplica a monotonia entediante e banal da vida (aliás conscientemente mais subjectiva do que objectiva). Embora Raul Brandão nunca seja aludido, esta última tensão aproxima-se muito daquela que Brandão sofre entre o *sonho* (termo predilecto de ambos) e a *mixórdia* quotidiana. Outra dualidade aí

irresolúvel (como noutras obras de F.P.) é a que se instala entre certos momentos de indesmentível simpatia humana e uma impressão solipsista de que *os outros não existem*, de que a consciência seja essencialmente solitária, e aliás excepcional, num como que sonambulismo inerente a tudo quanto vive (mesmo pessoas, mesmo aquele que *escreve*, pois o Livro do *Desassossego* é muito conscientemente *literário*, apesar da sua configuração diarista ou avulsa).

#### MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

A primazia do estudo de Fernando Pessoa entre as personalidades de *Orpheu* impôs-se, não apenas pelos dados cronológicos de nascimento, mas sobretudo porque nenhuma outra permitiria abarcar tão largos horizontes de problemática e de sensibilidade. No entanto, se a ordem preferida fosse a dos estilos ou escolas tais como surgiram sob a forma de fenómenos sociais históricos, deveríamos ter começado por *Mário de Sá-Carneiro* (Lisboa, 19/5/1890 — Paris, 26/4/1916). Recordemos que o seu suicídio é anterior ao apogeu da campanha futurista (c. 1917), momento em que principiavam a publicar-se as obras importantes de Almada Negreiros, o mais novo, sob todos os aspectos, das três personalidades verdadeiramente fulcrais de *Orpheu*. E, assim, se quisermos resumir a carreira aliás meteórica de Sá-Carneiro, poderemos distinguir uma primeira fase *decadente*. Essa fase apenas por um certo motivo literário (veremos oportunamente qual) se anuncia já na peça *Amizade*, 1912, escrita de colaboração com Tomás Cabreira Júnior, seu colega liceal, que entretanto se suicidara; e abrange, *grosso modo*, as novelas de *Princípio*, 1912, e os poemas de *Dispersão*, 1914. Designemos a segunda fase como *paulista*, e nela incluíamos uma novela, *A Confissão de Lúcio*, impressa em 1913, editada no ano seguinte, um livro de contos, *Céu em Fogo*, 1915, e o essencial de um volume de poesia, *Indícios de Oiro*, postumamente editado em 1937. Entre estas duas fases, a *decadente* e a *paulica*, não se verifica qualquer grande inovação temática, mas o estilo altera-se sensivelmente: entra-se em plena orgia sinestésica, tornam-se obsessivos certos amaneiramentos de metáfora e construção sintáctica, a concepção decadentista (e algo saudosista) de vida manifesta os seus mais originais resultados no material estilístico, anteriormente pouco revol-

vido. A terceira fase seria, quanto a nós, a do árido e brusco desencanto final, isto é, a de «Os Últimos Poemas», quase todos já de 1916 — e com exclusão, é claro, das duas composições futuristas, «Manucure» e «Apoteose», que de resto se inserem (vê-lo-emos) numa certa linha de continuidade *decadente*. Este esquema evolutivo não toma em linha de conta todo o zigzagaguear dos diversos tentames narrativos e líricos de Sá-Carneiro, mas ajudará a compreendê-los. Convém, por outro lado, notar que a poesia lhe surge apenas quando os temas novelísticos já tinham atingido a fase paulíca. As 114 *Cartas a Fernando Pessoa*, escritas de 20/10/1912 até 18/4/1916 (o mais importante documentário pessoal acerca do grupo de *Orpheu*) revelam que ainda em Fevereiro de 1913, ao escrever os seus primeiros versos publicados, lhes não dava «importância nenhuma»; via-se apenas como poeta de «horas vagas» — embora em 4/5/1913 se sinta já a evoluir de contista para poeta e, concomitantemente, a «compôr de dentro para fora», ao contrário do que acontecia até então. A linguagem sinestésica paulíca tem, de facto, muito melhor oportunidade na concisão do verso do que no amaneiramento híbrido e derramado, cansativamente repetitivo, da sua prosa desta fase, mesmo quando ela se apresenta como expressão versicular ou como pretensa tradução de poemas escritos noutra língua por uma personagem de novela. Pode, pois, sustentar-se que a poesia irrompe em Sá-Carneiro a resolver uma crise estética da sua arte novelística. E, de facto, verificaremos que só a poesia afinou e apurou o seu estilo decadente-paulíco. É também crível que, de certo modo, lhe esgotou as possibilidades — e, neste sentido, o suicídio do poeta lembra afinal as reduções ao absurdo que esquematizámos para os heterónimos de Pessoa: simplesmente, Sá-Carneiro não conseguia, como o seu melhor amigo, desdobrar-se em hipóteses de concepção de vida; pareceu-lhe intolerável sobreviver à verificação de uma inviabilidade global para aquela estética paulíca que pretendeu, não apenas usar na obra, mas também (eis o mais inimaginativo mas também o mais trágico do seu caso) viver plenamente. Ora o mais alto momento da sua poesia é justamente o dessa patética verificação, incluindo os relances que lhe são precursores.

A continuidade do decadentismo, e portanto as suas afinidades com certo Fialho, com certo Eugénio de Castro ou,

mais proximamente, com os aspectos decadentes-esteticistas do Visconde de Vila-Moura, saltam à vista na sua obra. A Fialho liga-o, não apenas uma admiração confessa, mas sobretudo o rebusque do *bizarro*, do *singular* ou *excêntrico*: uma «singularíssima psicologia», uma «fenomenal psicologia» são fórmulas em que se exprime a sua obsessão contística dominante. As *Cartas a Fernando Pessoa* e as próprias páginas de ficção estão cheias de esboços ou concepções germinais, nem todas depois levadas a cabo, em que se atesta a perseguição à excentricidade, e isso lembra uma já atrás referida página de apontamentos de Fialho. O esquema mais frequente trai-se por uma frase de *Princípio*: é quando Sá-Carneiro se propõe «explicar um inexplicável suicídio». A apologia da loucura, da degenerescência, da per-versão e até da criminalidade como estados assimiláveis ao génio estético e divinatório ocorre com frequência nas suas «novelas originais», subtítulo já de si tão significativo, e está mesmo inerente à sua estrutura básica. «Ser louco é ter um pouco de Deus na alma». A simples palavra «vício» reveste-se, como nos nossos ficcionistas decadentes, de toda uma auréola de mito. Num dos vários bailados de Salomé, ou de *strip-tease* pomposo, que se idealizam na sua obra, o desnudamento processa-se, não vê a vê, mas «vício a vício», frase denunciadora de toda uma nebulosa descida aos infernos da ética usual do amor, para além de todo o estendal do Eros interdito em que a fantasia se lhe compraz, por vezes de um modo hiperbolicamente expressionista. O prazer intenso e íntimo não existiria fora dos «vícios mais requintados». Certa mulher, por exemplo, é «deliciosa, viciosa portanto».

Ao Eugénio de Castro decadente liga-o o gosto do luxo, da sumptuosidade oriental. «Oriente», bem como as suas especificações («Bizâncio», «Turquia», «Pérsia», «China»), conta-se, já por si, entre as suas palavras mágicas — é uma daquelas palavras que nele podem funcionar como adjectivo valorativo, e até em exclamação duplicada: *Oriente! Oriente!* No entanto, o fausto do autor de *Caristos* vem metodicamente dos glossários de joalheria, passamanaria ou alfaias litúrgicas: é oferecido por descrição, enumeração, imagem. O fausto de Sá-Carneiro decorre num mundo de metáfora e sinestesia, em que só entra quem se resigna a perder o pé, em vez de o assentar sobre a verosimilhança, mesmo pomposa e distante.

A evolução tracejada por esta carreira de Sá-Carneiro sugere já um método de abordagem. Vamos estudar primeiro as suas «novelas» como um todo que, sem dúvida, se revelou segundo certa ordem cronológica, mas que se aprende melhor na complementaridade e interacção de certas intenções bem patententes. Depois passaremos à poesia, que, embora desenvolvida-se contemporânea e paralelamente às narrativas recolhidas em *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*, lhes essencializa as forças constitutivas, vindo a ser depois o único registo adequado ao seu estilo final cheio de *pathos* e sarcasmo.

Um dos ingredientes mais típicos das «novelas originais» é o mistério metapsíquico, tão grato quer a decadentes, quer a saudosistas. Ao contrário do que acontece com Pessoa, não se sente nelas a mínima dúvida ou ressalva irónica a tal respeito. As extravagâncias psíquicas carregadas de misterioso significado não constituem apenas a traça fundamental das novelas, senão que lhes enchem as páginas de digressões. Assim, em *A Confissão de Lúcio*, Ricardo, que é, como verificaremos, uma espécie de *alter ego* mais evoluído do protagonista-narrador, assinala a aparição em cena com toda uma série de revelações acerca da sua hiperestesia e faculdades oculares: tem paramecías de reminiscência pré-natal, conhece a viabilidade dos projectos pelo dom de *ver-se* em tais ou tais circunstâncias prováveis; a sua fobia pelos arcos e coristas inglesas sugere todo um mundo de intuições estranhas. Em «A Grande Sombra» (de *Céu em Fogo*) a intriga fundamental está preparada por recordações dos mistérios visionados na infância («Como toda essa riqueza vai longe! Como fui grandel!», quando não era ainda impossível «lutar contra a realidade», e tudo se rodeava de estranhezas, terrores e «terruras imotivadas»; e toda a história central, a que voltaremos, é afinal um sucedâneo para essa magia infantil que o *enclavinhava* em *Mistério* — o *esculpa* em *Desconhecido*. No conto «Mistério» (*Céu em Fogo*), ninguém compreende o estranho caso de um par de noivos mortos sem causa aparente na noite de noivado, e só um doído-vidente-artista é que, por telepatia, adivinhara, visionara «galgar a janela dos mortos uma chama, uma grande e estranha chama, ou antes, uma forma luminosa que, num espasmo arqueado, numa ondulação difusa, ascendera, voara perdida». Pois o «sentido da impossibilidade», posterior à infância e empobrecedor da alma, apenas se manteria em tais

doídos-artistas. «O Homem dos Sonhos» (*Céu em Fogo*) é, na realidade, a utopia de um País dos Sonhos, um «País de Alma», onde, literalmente, se respira música, onde as cores já nem cores são, onde o orgasmo erótico se atinge com um simples olhar intenso, e onde (cúmulo paradisiaco, ao que parece!) os sexos humanos seriam muitos mais do que dois. Há aqui, é claro, um delírio esteticista que já extravasava muito da estética da saudade; no entanto, o ponto de partida no saudosismo descobre-se em predilecções vocabulares como a de *Sonho*, *Mistério*, *Além*, *Sombra*, e a sua quinta-essência em fórmulas como «irrealizei-me em crepúsculo».

Todo este mundo metapsíquico exigiria, naturalmente, novos sentidos, ou, simples e canonicamente, um sexto sentido. Em *Princípio* há um conto, «O Sexto Sentido», que se assemelha aliás muito ao «Psicoscópio» de Jaime Cortesão. Trata-se de um homem que se descobre a detectar o sentir e pensar dos outros, graças, naturalisticamente, a um «pequeno músculo palpitando continuamente no cérebro». Claro que o condenam ao manicómio. Repare-se que esta ficção tem muito que ver com o unanimismo de Alvaro de Campos, isto é, com a ânsia de «sentir tudo e de todas as maneiras». Com «A Estranha Morte do Prof. Antena», vai-se ainda mais longe: há um sábio que tenta a aventura de passar desta vida a outra, na série possivelmente circular de vidas a que transmigraríamos normalmente pela morte. Porque a fantasia mais louca não passaria, afinal, de reminiscência. «Durante o sono, os nossos sentidos adormecidos trabalharão accionados por sentidos de outra vida [...]; a loucura não seria mais que uma adaptação prematura e imperfeita a uma existência vindoura». E eis como Sá-Carneiro põe, mítica e ingenuamente, o problema do eu-tu e eu-isto, que Fernando Pessoa tão subtilmente equaciona em termos já ajustáveis a uma história social científica: «Nós não sabemos, não sentimos, o que será a existência dum a árvore. Conseguíssemos vivê-la, não nos esquecendo de nós, e conhecê-la-íamos. Não nos esquecendo de nós, isto é: não deixando de ser nós próprios.»

A mais importante ideia em que Sá-Carneiro se encontra com o saudosismo é a de que a plenitude anímica só é possível numa transcendência à realidade tal como ela pode ser quotidiana —, racional — ou cientificamente concebida. Um sonho, um projecto humano, excederia sempre qualquer

possibilidade de realização. Por isso ficaria perdida na infância a maior das riquezas: a de fantasiar sem atenção à verosimilhança, então «quando tanto poderíamos cavalgar um leão como uma abelha». Há um tema que, significativamente, se repete em dois contos («Felicidade Perdida», de *Princípio*, e «Ressurreição», de *Céu em Fogo*): o tema de um jovem que, encantado com certa mulher, se abstém contudo de lhe fazer a corte, não vá o sonho desenganar-se — o que aliás lhe permite, depois, frente ao irrecuperável, exaltar-se com a conjectura de que foi essa a sua grande, talvez única, oportunidade perdida em toda a vida.

É curioso, no entanto, notar que outra das ideias-chaves foi Sá-Carneiro buscá-la ao naturalismo. Com efeito, a peça *Amizade* desenvolve uma epígrafe citada de Zola segundo a qual a amizade tenderia espontaneamente para a entrega erótica, tal como acontece normalmente entre homem e mulher. Ora se essa peça, de resto fraca e cor-de-rosa, se limita a excluir a possibilidade de amizade sem desejo entre os dois sexos, a restante obra de Sá-Carneiro tende a uma concepção pan-erótica de todas as relações humanas: «Tudo quanto me impressiona se tornou sexualizado» («A Grande Sombra», de *Céu em Fogo*). Neste rumo, são frequentes as analogias da novelística deste autor com a teoria freudiana da *libido*, que aliás Sá-Carneiro não mostra ter conhecido, na medida em que essa teoria se interpreta num sentido inequivocamente sexual. A poesia «Como eu não possuo» (*Dispersão*) é a este respeito muito significativa, coincidindo de resto com certa fala da personagem magisterial de *A Confissão de Lúcio*: o autor não concebe que se possa ser amigo de alguém, sentir qualquer ternura humana sem a ansiedade de um misto de posse e entrega sexual. A afectividade inter-humana conteria, pois, já em germe uma ânsia de identificação total: «É que eu teria só, sentindo e sendo / aquilo que estrebucho e não possuo»).

Podemos assim compreender «O Incesto», a melhor narrativa incluída em *Princípio*. Trata-se de um homem a quem morre uma filha e que depois casa com uma rapariga parecidíssima com ela. A pouco e pouco, ganha consciência de como a sua ternura pela filha fôra de raiz erótica. O melhor da novela, aliás muito dispersiva, como acontece com todas as narrativas mais longas de Sá-Carneiro, consiste mesmo em tal processo de conscientização, que remata pelo consabido suicídio, depois de o pobre homem surpreender a jovem esposa em idílio com o que fora

noivo da sua filha. Além de uma boa pormenorização do referido processo de autodescoberta, a história encerra algumas outras intuições psicanalíticas. Por exemplo, a propósito de um gato que o protagonista a certa altura já imagina a precipitar-se de uma varanda abaixo, fazem-se considerações sobre as ambiguidades da ternura e do sadismo. O conflito moral íntimo leva a mesma personagem a perguntar-se, aturdida, a propósito de tudo o que se diz a si próprio: «Mas é na realidade isto que eu penso? E se não fosse isto o que eu penso?» O suicídio serve, aliás, de garantia à intensidade do amor incestuoso e já insusceptível de *transfer*: «Se lhe tirassem o seu crime, sofreria mais do que sofria com ele. Só o horror do seu crime o poderia distrair da sua angústia».

Como estamos vendo, a concepção pan-erótica das relações afectivas humanas liga-se aqui a uma ideia de ambiguidade e de plasticidade quanto ao objecto do amor. Ora um dos temas predilectos de Sá-Carneiro é precisamente o da ambiguidade e transferência do impulso sexual entre diversos estádios ou fixações cambiantes de auto, homo e heterossexualidade. A psicanálise encontraria em toda a sua prosa muita matéria de interesse; mas, sem sair do domínio da simples análise à estrutura romanesca, não menor interesse haveria em interpretar certas novelas segundo os esquemas da *mediação interna* de René Girard, em *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, 1961. Girard sustenta a tese de que ninguém é capaz de desejar por si só; haveria sempre um terceiro, o *mediador*, a indigitar o objecto de desejo. Esse mediador pode ser *externo*, isto é, situar-se fora da esfera de possibilidades imediatas do sujeito amante (e, neste sentido, o Cristo seria o Mediador por excelência, que converte o amor individualizante em caridade). O Amadis de Gaula serviu a D. Quixote como um tal modelo inatingível, bem como a literatura sentimental romântica a Madame Bovary. Mas o mediador mais comum na ficção romanesca moderna seria *interno*, seria mesmo cada vez mais próximo, por isso instável, acarretando uma degradação que, ao mesmo tempo, se acompanharia pela consciência do seu carácter destrutivo, e de uma apetência de morte já inerente a toda a mediação individualizadora do objecto de amor, isto é, sem aquela abertura que Girard reserva à caridade cristã. Na sua feição mais comum, encontraríamos tal mediação interna em *O Eterno Marido* de Dostoievski e em «O Curioso Impertinente» inserto no principal

livro de Cervantes, exemplos típicos do desejo que se alimenta da concorrência e êxito real ou potencial de outros desejos; mas o snobismo das personagens de Proust, o misto de idolatria e ódio de certas personagens dostoiévskianas, as ambiguidades sadomasoquistas (Girard prefere dizer «massocossádicas») de outros heróis romanescos representariam as formas mais evoluídas do triângulo constituído pelo sujeito, objecto e mediador de desejo. Antes de usarmos as estimulantes sugestões de Girard, convém declarar que não aderimos a dois dos seus pressupostos. Em primeiro lugar, a própria acção do mediador de desejo seria incompreensível se (como faz Girard) se admitisse que só sabemos desejar *segundo outrem*. Há necessariamente uma razão, ou motivo, para explicar a escolha de tal modelo ou mediador de desejo. Um mediador personifica, na *verdade romanesca*, e por isso simplifica, uma *mediação* complexa, constituída por toda uma educação social em que a iniciativa ou espontaneidade do sujeito não pode talvez nunca isolar-se das suas determinantes, mas seria absurdo eliminar inteiramente, pois mesmo a mediação infinitesimal implica uma infinitesimal capacidade de atenção preferente, portanto de opção e espontaneidade. Por outro lado, e ao contrário do que parece a Girard, a *mediação interna* afigura-se-nos inevitável: o gosto de ler e apreciar o *Amadis* não caiu do céu nos hábitos de D. Quixote; e o Cristo, como Mediador, não actua independentemente do corpo constituído, e até jerarquizado, ritualizado, das Igrejas que pretendem representá-Lo sobre a Terra. Portanto a mediação interna pode ser um significado moral positivo, e não apenas negativo. Com efeito, e em que pese a todas as *Imitações de Cristo* que se tenham escrito ou exemplarmente vivido, nem mesmo um crente católico pode considerar como sendo já defnível um Modelo acabado (ou, em termos psicanalíticos, um Superego) daquela plenitude humana moral e estética acessível a qualquer pessoa, quando as próprias estruturas de relação social humana permanecem instáveis, sabe-se lá por quantos séculos ainda. A mais importante *verdade romanesca* dos romances de Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoiévski e Proust, que René Girard de resto tão finamente analisa, não reside apenas na autodestruição e, finalmente, clara apetência de morte do *desejo segundo outrem*, mas também, mas principalmente numa plenitude estética que supõe a nossa

adesão à medida de plenitude, de empenhamento vivente, que só a *mediação interna* possibilitou aos respectivos heróis. A sua própria exemplaridade transcendente-os de certo modo, como sustenta Girard, numa crescente abertura quanto às relações com *os outros*, uma vez que o romance faz normalmente sentir a frustração de um certo e muito restritivo *desejo segundo outrem*; mas o empenhamento vital, a opção, a tomada afectiva de partido, mesmo errada, por um herói romanesco, como D. Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary ou Raskolnikov, encerra sempre, além da sua exemplaridade negativa, a exemplaridade de um carácter que, dentro dos erros determinados pela sua esfera de entendimento possível, nos impõe a paixão de também optar, tomar partido vital, sem qualquer caução contra o erro, sem qualquer ilusão de ter descoberto sem mediação os nossos objectos de desejo, salvo aquela caução de exemplaridade de que os seus erros (sempre de qualquer modo heróicos), e todos os erros verificados, nos proporcionam.

É tempo de voltar a Sá-Carneiro, e de encarar quatro das suas narrativas à luz das melhores sugestões de Girard. São essas narrativas *A Confissão de Lúcio*, «Ressurreição», «O Outro» e «A Grande Sombra», as três últimas do volume *Céu em Fogo*. *A Confissão de Lúcio* é essencialmente a história de um homem que se fez amante da mulher de um seu visível modelo de requintes estéticos, e que, pouco a pouco, descobre ter essa relação erótica sido estabelecida por indústria do próprio marido, a que ela confessaria tudo quanto fazia e sentia com Lúcio, assim como com outros homens. Mais tarde o marido, ou seja, o modelo, o mediador, revela a Lúcio a verdade e, na sua presença, dispara sobre a mulher. Esta, contudo, desaparece, no apogeu de uma série de circunstâncias misteriosas que vinham desvendando a sua natureza fantasmagórica. E é, de facto, o mediador que cai morto aos pés de Lúcio. De acordo com uma dialéctica que o leitor pode seguir mais desenvolvidamente no ensaio de Girard, o que se passa é o seguinte: Lúcio, o sujeito de desejo, apercebe-se parcialmente do facto de o seu aparente objecto de desejo depender, afinal, de toda uma tensão emuladora, carregada de idolatria e ódio para com o mediador. A tensão é cortada cere, pelo assassínio fantasmaticamente explicado e negado, no momento em que se torna insuportável para a consciência do protagonista-narrador (e do autor?) A partir desse momento entrar-se-ia numa

relação, já não triangular, mas polar, em que, ou Lúcio (como certas personagens dostoevskianas) criaria, de um modo masoquista, a sua própria abjeção perante o ex-mediador, a fim de continuar a sentir-lhe a superioridade (e é já talvez para isso que aceita, sem defesa, ser condenado por um assassínio que confessa ao leitor não ter praticado), ou então pretenderia identificar-se com o próprio mediador e assumiria, ambigualmente, a sua superioridade, para o que necessitaria de, sadicamente, inflingir abjeções a outrem. De qualquer modo, não esqueçamos um dos postulados, já atrás referidos, que no teor desta novela se explicita: o pan-erotismo e a impossibilidade de amizade ou ternura sem rito sexual de posse e / ou entrega. «Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir» — eis a grande lição do mediador a Lúcio. Não pretendemos aventurar-nos nos domínios da psicanálise, mas dificilmente esqueçemos que Sá-Carneiro, órfão de mãe aos dois anos, e tão dependente de uma aliás excepcional compreensão paterna, talvez não tenha percorrido todo o ciclo entre nós normal de fixações eróticas; o que, como artista, lhe trouxe talvez a vantagem de, sem aparentemente conhecer a obra de Freud, nos revelar toda a complexidade de uma fixação, mesmo (ou sobretudo) normal da *libido*.

Em «A Grande Sombra» a passagem do objecto ao mediador faz-se em duas histórias sucessivas. Na primeira, o protagonista assassina e desfigura uma bela aristocrata de rosto encoberto por um *loup carnavalesco*, quando, após o mais completo delírio de amor físico, suspeita que ela irá revelar a fisionomia. Na segunda história, ele mata-se, em apoteose, no castelo de um misterioso e fantasmagórico lorde que, estranhamente, identifica com a beldade antes assassinada. Repare-se na impressionante apetência de ignorância e morte que se impõe no justo momento em que tudo poderia desvendar-se. Em «Ressurreição» o nexó com o mediador torna-se mais íntimo e chocante. O protagonista interessa-se pelo ex-amante, depois preferido, de uma actriz a cujo amor aliás renunciara (como já referimos), a fim de se não decepcionar; e, após a morte dela, o mediador transforma-se em objecto de um desejo que, desta vez, se consuma. A novela contém de resto, num diálogo em que figura Fernando Passos (transparente pseudónimo de Fernando Pessoa), mestre «em alma» do protagonista, a apologia da *contranatura*: «A natureza é para

a gente *sadia*, a subgente normal. Nós, excessivos de Oiro, libertamo-nos dela»; e, a propósito, propugna-se uma concepção de arte como forma de onanismo, o que nos conduz a uma outra alternativa de fixação erótica na obra de Sá-Carneiro: o narcisismo.

Esse narcisismo ressalta, por exemplo, no conto «Eu-Próprio o Outro». Apresenta-se como diário de um Eu que, em Paris, descobre o Outro, seu modelo, um russo emigrado cheio de requintes. Logo de início se presente a ambiguidade auto-homó-heterossexual, em confissões como a de beijar-se ao espelho e em fórmulas megalómanas como esta: «Sou tão grande, que só a mim posso dizer os meus segredos.» Mas, perante o Outro, a ambiguidade acentua-se, até à completa identificação estética do Eu com o Outro: «agora só vivo em face dele» «Sou o Outro!». A breve história remata pela decisão de assassinar o Outro em S. Petersburgo, após uma terrível e prolongada crise de ódio-idolatria.

Perante uma tão completa dissolução do triângulo erótico tradicional como a que verificamos nestas narrativas, compreende-se que o interesse do contista se volte para hipóteses de comunhão ainda de algum modo erótica (pois, a seu sentir, todas as relações afectivas se sexualizam), mas transcendendo as vias físicas do amor. Daí, em «Ressurreição», a teoria de um amor «astral», de uma posse «de corpos longínquos, purificados, incertos e livres», que aliás já vimos testemunhada pelo louco-artista do conto «Mistério». Parece que Pessoa e Sá-Carneiro pretenderam ter comunicado astralmente entre si de Lisboa a Paris. Mas isso não passa de anedota. O que passa de anedota é a concepção de arte como acto de amor, não onânico e solitário conforme parece depreender-se de uma frase já aludida em «Ressurreição», mas afinal aberto à comunhão, neste caso, dos leitores. Essa é, afinal, a aventura em que provavelmente Sá-Carneiro empenhou o melhor de si, como escritor que desde cedo se sentiu. O êxito está, porém, desde logo limitado pela breve cadência do seu Eros à polaridade com um mediador que logo se confunde com uma egolatria narcísica. São de resto vários os passos da sua obra em que se revela a consciência imeditamente literária, portanto narcísica, dos seus sonhos mais originais: «no seu espírito tudo se alterava diluído em literatura», diz o seu *alter ego* narrador de «Mistério» (*Cêu em Fogo*). Esse narcisismo literatizado alastra no

estilo monotomamente amaneirado que, em novelística, atinge o paroxismo em várias páginas de *Céu em Fogo*. Há toda uma série de verbos que, pela metáfora e pelas contorções sintácticas da regência, pretendem sugerir a convulsão orgástica, por vezes sadomasoquista: *estrebuchar-se, convulsionar-se, vibrá-lo, dimaná-lo, silvar, engolfar-se, enclavilhar-se, oscilar-se, ser fustigado*; há uma profusão de adjectivos sugerindo uma simbologia de orgulho e superioridade heráldica: o próprio *heráldico, leonino, tigrado, grifado, zebrado, bizarro, mordorado, rubro, rútilo, flavo, esguio*. Há qualquer coisa de muito *snob* nesta vaga e repetitiva amplificação da sua própria vibratibilidade e superioridade ou aristocratismo estético — e não podemos deixar de sentir que, apesar dos seus largos estágios em Paris, Sá-Carneiro fica sempre muito provinciano ao pé do seu amigo Fernando Pessoa. As *Cartas* accentuam, de resto, uma tal impressão. O abuso da gíria mera e imprecisamente valorativa, como a despiciente qualificação de «lepidóptero» ou «lepidopterismo» atribuída a torto e a direito, e a exaltação basbaque de tudo quanto, simplesmente, lhe parece «européu», ou, ainda mais candidamente, lhe parece «Europa» («Europa! Europa!», chega a repetir) — condiz bem com aquela insegurança crítica com que, a propósito de tudo, até dos seus primeiros esboços (alguns gorados), ele indaga, inquieta e insistentemente, das opiniões, das impressões do amigo.

Ora bem: o esteticismo por compensação de um pan-erotismo frustrado organiza-se em estruturas de vários graus de complexidade que vão desde a metáfora ou sinestesia avulsa, da simples justaposição preciosista (*surdo de alma; fui todo asas partidas; gestos-flores; carne-luz*, por exemplo) até grandes orgias sinestésicas de audição colorida, ou de uma espécie de música gráfica ou espacialmente projectada. As grandes montagens são geralmente pretextadas sob a forma de posse erótica ou de bailado (*A Confissão de Lúcio*, «A Grande Sombra», «O Homem das Sombras», «O Fixador de Instantes», «Ressurreição»), mas não devemos esconder que a espectacularidade de tais quadros deixa sempre o gosto equívoco de algo entre um verdadeiro bailado e uma *féerie* das *Folies Bergères*. No entanto, desenha-se sem dúvida nas melhores páginas de Sá-Carneiro uma nova e, entre nós, original estética como só nas melhores páginas expressionistas de Fialho se preludia.

A obsessão de refundir as percepções espaciais (que são as mais racionalizadas, geometrizadas, matematicamente representáveis) percorre muitas páginas de Sá-Carneiro. Uma das ideias do Prof. Antena é a de que o movimento, o tempo, a distância (ou melhor: as medidas do tempo e da distância) serão apenas sensações próprias dos nossos órgãos actuais e inadaptáveis a outras formas de vida ou consciência que também existiram. E logo o primeiro poema de *Dispersão* exprime o anseio de *vingar outros sentidos, outras vidas*, contendo este verso várias vezes parafraseado na sua prosa (sobretudo em «Asas» e *Céu em Fogo*): «Sei a distância, compreendo o ar»; e ainda este outro verso tão significativo: «Sinto os meus olhos a volver-se em espaço.» Repare-se que uma importante zona da estilística de Sá-Carneiro é constituída pela constante indecisão (ou simples inversão lógica) sobre qual o sujeito e qual o objecto de acções como *vibrar, oscilar, estrebuchar*: ora é o poeta que *oscila* o ar, ora o ar que *oscila* o poeta, ora este que *se oscila*. Tal indecisão quanto ao sujeito e objecto vibratório estende-se a muitas outras acções, nomeadamente as da percepção visual ou quinestésica espacializada. Lembremo-nos de que esta indecisão tem um fundamento realista. Certas línguas que admitem uma voz média verbal, além da voz activa e da voz passiva, encaram a acção de *ver* como neutra, ou como bivalente, em relação à distinção sujeito-objecto. Mesmo em latim, ao lado de *videó*, que encara o *ver* como acção de um sujeito humano ou animal, existe *intueor*, verbo deponente, portanto médio-passivo, cujo sujeito gramatical já por isso aparece numa ambígua posição de agente-paciente. E até em português a existência de um verbo causativo *olhar* ao lado de *ver* revela que o sujeito é já algo menos activo (portanto mais passivo) no fenómeno de *ver* do que no de *olhar*.

Esta preocupação de um entredar-se mais íntimo com o espaço, que, como vemos, se observa logo nas deformações da sua sintaxe verbal, produz, nas páginas mais características, uma verdadeira orgia de sinestésias. O texto a este respeito mais importante sob o ponto de vista teórico é o conto «Asas» (*Céu em Fogo*). Figura como seu protagonista um excêntrico poeta russo obcecado pelo desejo de *compreender* o Ar, a Atmosfera, a Distância, o Espaço, que oscila, vibra, turbilhona em formas ou cores audíveis, em odores visualizáveis. Perante uma catedral, desejaria prolongar e interseccionar, materialmente, todos os

seus planos sólidos. Perante uma bailarina, um corpo nu, desejaria captar todas as suas irradiações que qualificam, alteram substancialmente o espaço circundante. Os próprios odores assumem volume; assim, o petróleo tem um «aroma com crosta». Por fim, anseia por uma poesia tridimensional, espacial, mas «sem suporte», liberta da gravidade —, o que ora nos lembra os móveis de Calder, a arte experimental cinética de hoje, ora as experiências de deslocação humana no espaço cósmico ou em câmaras compensadoras da gravidade. As afinidades desta estética com o cubismo e o futurismo são evidentes. A única feição que individualiza os dois poemas futuristas de Sá-Carneiro, «Manucure» e «Apotheose», é precisamente a procura de um novo modo de perceber a realidade espacial, ou seja, tudo aquilo que se «insere» ou «inrusta» no ar, as ondas acústicas, feitas «corças de Alma», os ritmos de identificação-e-contraste entre o sujeito poético e o seu espaço concreto («Eu próprio sinto-me ir transmitido pelo ar, aos novos!») Mas já tudo isso se encontra em cenas de bailado e delírio amoroso, nomeadamente no passo erótico de «A Grande Sombra», com as suas dimanações ou difusões, o seu «pavor oculto em insinuações magenta», um «adormecer em jade», e «listas semiovais, deslumbreadamente contínuas a um ritmo iriado, de encantos ténues», em que os sentidos do claro-escuro, dos volumes tridimensionais, do ouvido, do olfacto, do equilíbrio e da deslocação quinestésica — se confundem progressivamente até um clímax «astral».

Se as novelas (e já estamos a ver que também os poemas) de Sá-Carneiro conseguem, a partir de uma hipótese fundamentalmente idealista, esboçar uma dialéctica do espaço fazendo sentir algo da provisoriedade de todas as representações que acerca dele tenhamos, não menos perturbador, para quem o leia atentamente, é o modo como ele se representa a dimensão irreversível por definição, o tempo. A fim de atingirmos um mais rigoroso e sóbrio entendimento disso, vamos tentar ver, para além e através das soluções ingénuas e incoerentes que o novelista nos propõe, o seu campo de variabilidade imaginativa, e portanto a sua problemática acerca do tempo.

No seu âmbito mais largo, vago e ingénuo, o conceito de tempo de Sá-Carneiro exprime-se pelo mito, ou apólogo, de «A Estranha Morte do Prof. Antena»: o tempo, ou seja, a medida e o carácter básico daquilo que, em tudo, há de transformação

irreversível, variaria conforme as diversas formas de existência por que o nosso espírito individual passaria através de sucessivas mortes. Sá-Carneiro não tira as últimas consequências da sua hipótese metafísico-novelesca à maneira das três *Time Plays* de Priestley, mas a sua história sugere o paralelismo e circularidade das existências (talvez apenas sucessivas do ponto de vista de cada carreira individual), e contém um pormenor muito curioso: o de que o tempo intrínseco (talvez se possa aqui dizer *subjectivo*, ou pelo menos *peculiar*) dos minerais se distinguira do da matéria viva pela circunstância de ser comum de todos, e não individualizado. Isto quer dizer que Sá-Carneiro distingue entre a irreversibilidade física (o acréscimo de entropia, supponhamos) e a irreversibilidade biológica (o adolecer ou envelhecer), distinção que já vimos contemporaneamente feita por Leonardo Coimbra, e que introduz contradição dialéctica num conceito que as filosofias hegemónicas do séc. XIX consideravam de um modo unilinearmente, metafisicamente mecânico ou termodinâmico.

Em «A Grande Sombra» há um passo onde, para exprimir os efeitos do grande delírio erótico, se fala de «um tempo diverso, inexprimível, sem direcção: que não é espaço nem movimento, mas qualquer coisa como um ritmo fluido, constante por transparência vibrátil». Que sabemos, Sá-Carneiro nunca se interessou directamente por filosofia; mas o passo transcrito dá uma boa imagem do *tempo qualitativo*, ou «durée» intuitiva, de Bergson, expressamente caracterizado pelo facto de não ser *espaço*, *movimento espacializado*, de superar intuitivamente qualquer conceito de nível ou com validade prática imediata. A filosofia bergsoniana leva, é certo, a uma nova metafísica irracionalista bem menos fecunda do que a obtida por generalização abusiva das hipóteses mecanicistas ou termodinâmicas, mas é pertinente no seu primeiro momento, o momento de crítica a esta última e inconsciente metafísica. O mesmo vale para a estética do tempo em Sá-Carneiro, uma estética de breve fôlego, logo tolhida por amaneiramentos e insistências sem saída, mas com o seu momento de autenticidade.

A partir destes passos iniciais, as ficções sobre o tempo entram, no nosso autor, em antinomias. Assim, *A Confissão de Lúcio* contém reflexões acerca do tédio, que vão até esta importante confissão: «Depois, não me saciam apenas as coisas

que possuo, aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas.» Daí extrai a personagem magisterial da narrativa uma norma sua: «Gastar o tempo é hoje o único fim da minha existência.» Noutros termos: o tédio esvazia a tal ponto o interesse pelas coisas reais ou sonhadas (lá se vai, afinal, a vantagem do subjectivo sobre o objectivo que uma estética idealista à Sá-Carneiro tanto arvora!) que a razão de viver passa doravante a ser apenas a de «consumir instantes», a de sentir a própria dimensão irreversível do modo mais abstracto possível. Eis o esboço de uma psicologia do passatempo. Mas há outra narrativa, «A Loucura» (*Princípio*) em que as coisas são postas precisamente às avessas. O seu protagonista tem o horror de viver «à espera da velhice» e «à espera da morte», e manifesta a vontade de conseguir ao menos aborrecer-se, para não sentir este fluxo geral implacável: o tempo. Estamos perante uma antinomia estética: querer, e não querer, sentir o tempo, ou seja, a transformação em abstracto.

Esta antinomia faz dominó com outra. Com efeito, o essencial de «A Profecia» (*Princípio*) consiste num suicídio provocado pela impaciência de esperar uma morte profetizada. Trata-se de um caso verosímil: muitas pessoas se mataram por não suportar a expectativa de um anunciado fim do mundo, como aconteceu por ocasião, no início do século, da última aparição do cometa Halley. Ora em «O Fixador de Instantes» exprime-se, pelo contrário, a ânsia de *petrificar* momentos vivos, de os *ter* ou *possuir* (ânsia aliás muito generalizada em Sá-Carneiro) de se *esterilizar em tempo, parar*. «Sou o instante», diz o protagonista. E a curva de desenvolvimento desta narrativa parte da constatação da saudade como frustração multiforme (saudade do passado, e até do futuro e do presente, de que o protagonista se sente igualmente alheado na sua maior intimidade) — e remata num ideal de saudade tão viva que *possuisse, petrificados*, os grandes momentos vivos, individualmente vivos, ou até colectivamente vivos, em dada altura, por toda a gente de uma cidade. Eis-nos perante nova antinomia estética: a de uma consciência se identificar, ou não identificar, com um, ou vários, dos instantes vivos, de estar ou não estar onde está (ou esteve, o que tanto faz ao caso).

A novela «Ressurreição» contém, só por si, uma outra antinomia que, muito especialmente, lembra certas ideias

básicas de Pessoa. Por um lado, o protagonista sente-se alheio ao seu próprio passado: «não fora ele que vivera esses instantes, mas sim *projeções de si próprio* — projeções de si próprio que ainda existiriam no tempo, estilizadas». Mais adiante, este pretenso facto é mesmo transformado em ideal: o herói sonha ser alguém que sucessivamente esquecesse todos os momentos vivos, tal como ele se não lembrava das dores que tivera em criança e de que só sabia por descrição alheia. Mas, contraditoriamente, noutro passo da mesma novela expressa a ânsia unanimista de «poder focar toda a gente, todo o mundo dentro de si». Antinomia, pois, entre a perda (e até a vontade de perda) da unidade e continuidade íntima individual e a apetência de uma unidade, ou antes, de um processo de identificação com o sentir de todos (e de tudo, poderíamos acrescentar, a ter em conta várias frases com tal sentido, dispersas pela sua obra novelística).

Estas antinomias estéticas, que, em número de três, ressaltaram da nossa simples leitura das novelas, poderiam reduzir-se a uma única e fundamental: a ânsia de plenitude no presente e imediato, isto é, perante o mais óbvio *objecto* de sensibilidade, com exclusão de qualquer *projecto* que nos aliene a essa plena adesão ou identificação; e a ânsia, oposta, de transcender o imediato, visto que apenas mal e fugazmente, nos esquecemos da sua relatividade e provisoriedade. Como todas as antinomias, esta não é insolúvel. Nós resolvemo-la na prática de cada momento, num diálogo entre objecto e projecto, entre eu e isto, entre eu e tu, nós e vós. Queiramos ou não, nós fazemo-nos a cada momento a plenitude que merecemos — o problema real consiste em merecer uma cada vez mais tensa, esforçada, dinâmica plenitude. E isso atinge-se pela síntese constante, que a simples prática de viver torna inevitável, entre os diversos *tempos* em que nos inserimos, sentimos e agimos: o tempo psíquico da memória individual, o de uma dada história social humana que deste ou aquele modo nos representamos, o da irreversibilidade biológica, o da entropia termodinâmica ou da velocidade-luz, o dos simples afazeres profissionais calendarizados. Acrescentemos outro *tempo* frequentemente ignorado, e que aqui nos importa particularmente: o do *processus* estético de quem, pelo menos parcialmente, se identifica com uma música que escuta, com um poema que lê, com o intermínio diálogo de

cores, formas, volumes, texturas de uma obra plástica. Porque a arte não se reduz a física, fisiologia nem psicologia. Usando terminologia kierkegaardiana, embora em acepção diferente da do seu obsoleto fideísmo, chamemos *tempo autêntico* àquele tempo concreto em que se trava a dialéctica efectiva, praticamente consequente, de todos estes (e outros) *tempos*. Chamemos *inautêntica* a absolutização teórica, ou seja, a metafísica, sempre inconsequente na prática, de qualquer desses tempos, incluindo os de inspiração e extrapolação científica. Pois bem: Sá-Carneiro, pelo facto de se apresentar tão intuicionista, esteticista, transcendentalista — não deixa de ser, literariamente, uma vítima da obsessão antidialéctica (isto é: metafísica) de um dado tempo. Precisamente: o tempo mecânico, o dos relógios e calendários, a que pretende esquivar-se, mas que se limita a aceitar pelo avesso da sua negação abstracta, queremos dizer aqui: inconsequente.

Assim, por extrapolação abstractora de uma lógica de calendário, que aliás vem pelo menos do neolítico e se liga com as formas mais simples do fatalismo (o fatalismo do *estava dito*, ou posteriormente do *estava escrito*, quer dizer, o da magia verbal, e depois escriturária) — o futuro existe, nas suas novelas, como puro *objecto* (sem diálogo com o *projecto* que, se realista, se adequadamente dialectizado com o *objecto*, co-determina esse futuro mediante uma intencionalidade mais ou menos eficaz, conforme os casos). Ora, uma vez assim situado na inautenticidade de uma teoria sem qualquer prática consequente, o próprio presente perde a plenitude que só uma intencionalidade futuramente prática lhe traz. Pois o presente não se reduz a um ponto num tempo universal abstracto: é um processo, é um *tempo* que em certa medida se faz através das contradições dos outros *tempos* tais como se nos representam, esses *tempos* cuja realidade é fundamentalmente objectiva, mas que só se nos oferecem de modo aproximativo, abstracto e por nós próprios construído.

Há talvez uma relação estreita entre esta inautenticidade metafísica e a mania do suicídio, pelo menos tal como ela obsessivamente se exprime ao longo de toda a obra (e correspondência conhecida) de Sá-Carneiro. É que a ânsia de *ter*, *possuir*, *petrificados*, os momentos vividos (ou alguns deles, individual ou colectivamente encarados) está em correlação com

a ânsia de também *petrificar* o futuro. No fundo, trata-se de uma mania *possidente*, em que o próprio sujeito, ou eu, se petrifica, se identifica com (a posse de) certas coisas, em vez de renascer a cada momento da tensão eu-isto, eu-tu, nós-vós. O suicídio já, afinal, se anuncia nessa mania coisificante, por isso autocoisificante. E, assim, quando, no conto «Páginas de um Suicida» (*Princípio*) o protagonista se mata para satisfazer a única curiosidade que lhe resta (depois de sentir esgotadas todas as outras curiosidades com as descobertas marítimas, as explorações geográficas, os progressos científicos, etc.), ou seja, para satisfazer a curiosidade de *descobrir a morte* — o que de facto Sá-Carneiro exprime é uma inapetência intelectual, científica, etc., que se mascara com a abstracção inconsequente dessa mesma curiosidade ou apetência. Mais ainda: quando, no conto «Em Pleno Romantismo», do mesmo volume, o protagonista se apaixona por uma tuberculosa condenada e se suicida após a morte inevitável da amada, o que de facto se verifica, no plano da sensibilidade, é isto: uma obsessão de fim, de morte, ou seja, de futuro inautêntico, como esperaria necessária para condimentar uma fraca inapetência de amor e de vida. Em «Loucura» (*ibidem*) o amante tenta desfigurar a amada com vitriolo; isso seria a *maior prova de amor*, pois, se a desfezesse de um modo assim tão horroroso, certificar-se-ia de que a amava para além de toda a aparência sensível, em puro espírito, e intemporalmente — eliminando a sua angústia de estar à espera da velhice. O tema aliás reaparece em «A Grande Sombra» (*Céu em Fogo*). A fantasia de Sá-Carneiro inculca aqui como amor máximo a própria negação do amor: o que, de qualquer modo, está certo. Simplesmente, a sua negação consuma-se na inautenticidade de um tempo abstracto, antecipadamente calendarizado, sem contradições nem opções possíveis. O que o seu amor novelesco não consegue é renascer das próprias cinzas inevitáveis a cada momento, de cada *processo* vivido, pela oposição constante de *projectos* mais ou menos viáveis a *objectos* imediatos, estes aliás já perceptíveis com uma adequação maior ou menor, uma finura maior ou menor, consoante a própria criatividade projectiva e apetele. Um tal amor como o da novelística de Sá-Carneiro mata-se porque, no fundo, já está moribundo. O da novelística de Bernarim ou Camilo afirma-se reditvivo, vitorioso de uma morte que nunca é natural, na medida exacta da sua comunicabilidade trágica aos

leitores. «De morte natural nunca ninguém morreu» (Jorge de Sena) é talvez o mais belo verso da poesia portuguesa contemporânea. Devemos agradecer a Sá-Carneiro a coragem da sua sinceridade, que vai até às últimas consequências de uma hipótese. Ela é por isso mesmo uma boa vacina contra o próprio mal psíquico a que se ligam as suas limitações de novelista. Porque nos satura de inapetência e de uma frustração afinal de contas (e nisso reside a doença) muito voluntária.

A poesia de Sá-Carneiro corresponde, como já vimos, à maturidade da sua estética. Surge avulsamente em Fevereiro de 1913, num poeta de «horas vagas», mas dois meses depois o autor apercebe-se de uma evolução que não diz respeito apenas ao uso das convenções métricas ou tipográficas, pois se sente a «compôr de dentro para fora». E que significará esta mudança de sentido «de dentro para fora», de centrípeto a centrífugo? Provavelmente a passagem da arte narrativa planeada a partir da imaginação de casos-limites, como verificamos acontecer em torno da dialéctica erótica do sujeito, objecto e mediador, para a arte lírica, onde os conflitos são assumidos por forma directamente pessoal, onde a fantasia se empenha em *exprimir*, e não já em explorar certas hipóteses até às suas últimas consequências fenomenológicas.

Não nos alongaremos tanto a sondar a poesia como fizemos quanto à novelística de Sá-Carneiro, porque as linhas essenciais de força vêm a ser as mesmas e já exigiram referências antecipadas à obra em verso. De resto, o facto de os poemas condensarem melhor as tensões íntimas do autor com o seu mundo, de nalguns casos evitarem tão grandes desequilíbrios de factura e de, na fase final de 1915-16, ganharem o máximo *pathos* num confronto decisivo e insolúvel entre a megalomania estético-metafísica e o ser humano real burguês — não nos deve fechar os olhos aos limites de um tal consequimento poético. Assim, os três escasos anos de exercício de uma expressão em verso não permitiram o domínio de uma gama variada de formas estróficas e versificatórias. A voluntariedade das rimas é quase sempre sensível. Das 12 composições, todas de 1913, reunidas em *Dispersão*, 7 moldam-se em quartetos decassilábicos, 4 são em quadras heptassilábicas, e mesmo a que resta mantém o agrupamento de 4 versos, embora com três alexandrinos e um hexassílabo. Em *Indícios de Oiro* predominam ainda, de longe, o

quarteto decassilábico (8 composições), a quadra de redondilha maior (9 composições); há também 4 em quadras octossilábicas, 3 em quartetos de alexandrinos e 5 em sonetos deca ou duodecassilábicos, o que de certo modo ainda mais faz pesar o predomínio do agrupamento quaternário de versos. Isto abrange a maior parte do livro. O verso livre é aí experimentado em 5 composições, mas duas delas acusam uma nítida oscilação em volta do hexassílabo. Nos «Últimos Versos», de 1915-16, só três poesias em verso livre, incluindo duas de estilo futurista, se eximem à hegemonia avassaladora do grupo tetrástico e deste seu parente próximo: o soneto.

Esta monotonia métrica, a que poderíamos acrescentar a dos amaneiramentos frásicos já exemplificados na prosa, tem contudo as suas compensações. Há, por exemplo, a sintaxe elíptica, acidendada de exclamações, reticências, saltos bruscos de plano discursivo assinalados pelo travessão ou parênteses, que deriva de Pessanha. É o que acontece com o segundo destes dois versos, sem predicado: *Mas a vitória fulva esvai-se logo... / E cinzas, cinzas só, em vez de fogo!* Outras inovações sintácticas têm que ver com a própria concepção de vida que já reconhecemos nas novelas. Assim, o verso *Para que me sonha a beleza* exemplifica a dialéctica entre a actividade e a passividade do sujeito em processos psíquicos como os de sonhar, ver, vibrar, etc. E no verso como *Ontem, para mim, Hoje é distância* podemos ver, quer a relativização do nexó facto / circunstância (os advérbios substantivam-se e até se mainsculam), quer uma percepção original do espaço-tempo (o tempo é percebido como *distância*, mas esta metáfora do espaço para o tempo apenas se refere a um tempo exterior, inautêntico, pois o presente cronológico não corresponde aí a qualquer presença sentida como tal). Há, ainda, achados, como no poema «*Dispersão*» (que dá título ao volume onde se integra), a substituição da rima pela repetição vocabular, carregando toda a ênfase sobre as palavras-chaves (*Perdi-me dentro de mim / porque eu era labirinto. / E hoje, quando me sinto, / E com saudades de mim*). A melhor compensação reside, porém, no encontro final, cara a cara, com aquela realidade que antes de Cesário se diria prosaica, e, mesmo ao soarem os últimos momentos, na descoberta daquelas frustrações inconfessadas que forravam toda uma pretensão esteticista de novas grandezas puramente anímicas.

Conhecemos já das novelas o ponto de partida deste drama que viria a custar a vida a Sá-Carneiro. O poeta principia por (como o novelista) postular um Além de plenitude estética de que a sua alma participaria (*A minha alma nostálgica de além*). Por enquanto, nada de novo em relação à derivante esteticista do Saudosismo, tal como ela se exprime, por exemplo, em Vila-Moura. Trata-se de um artista que se afirma contra todas as evidências quotidianas (*A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma*). A única nota original parece naquilo que já designámos como uma dialéctica da percepção, das qualidades sensorialmente percebidas, nomeadamente o espaço, que perdem todo o fixismo atribuído pelo senso comum, e são levadas àquele ponto onde se evidencia a indecisão entre o sujeito e o objecto, e em que se abrem possibilidades vitais para além do que estamos acostumados a ver (*Sei a distância, compreendo o Ar; Sinto os meus olhos volver-se em espaço!; Da luz que me ilumina participo; Viajar outros sentidos, outras vidas*). Toda a objecção crítica a uma tal estética pode cifrar-se nisto: ela mal consegue dar um passo para lá da simples negação abstracta do senso comum, limitando-se a afirmar algo que o transcenda. Sabemos como a novelística de Sá-Carneiro patinha neste charco intransitável. O mesmo vale para quase toda a poesia de *Dispersão* e *Indícios de Oiro*, que bordeja entre esta megalomania de Artista e um saudosismo narcísico pelo Oiro que ficou no passado, na infância ou em qualquer outro além. Impossível não nos saturarmos do tom em que nos fala *na torrente / das coisas geniais em que medito* ou *na dor genial em que me eterizo* — com todo o cortejo da altivez heráldica, das imagens de magnificência palaciana ou heróica mais convencionalizada, e que a certa altura se descobre como ribalta de teatro declamado ou sobretudo como *féerie de music-hall*, dois ambientes significativamente predilectos. A alucinação das grandezas não se pode manter duradoramente convincente, apesar de toda a exuberância metafórica e de todo o amaneiramento estilístico nossos conhecidos; e então o tema alternativo é o da ausência, da privação, da saudade — uma saudade cujo objecto se rarefaz até ao mais estreme narcisismo ou negatividade (*Desço-me todo, em vão, sem nada encontrar; E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim; Fartam-me até as coisas que não tive; As minhas grandes saudades / São do*

*que nunca enlancei; A tristeza das coisas que não foram*). Por isto a obra-prima desta fase esteticista-decadente de uma poesia ainda tematicamente ligada à novelística do mesmo autor é, significativamente, uma expressão de impotência; o conhecidíssimo poema «Quase», datado de 13/5/1913.

A partir de 1915, em Paris, o poeta escreveu uma série de poemas que dir-se-ia reagirem contra esta ânsia do excesso e da transcendência ao real imediato («Cinco Horas», «Serradura», «O Recreio», «Torniquete», «Pied-de-Nez»). Pelo jeito descritivo quase naturalista, pela digressão como que confidencial, pelas ostensivas intrusões prosaicas, essas poesias acusam a sombra de Cesário Verde. No entanto, através da sua propositada negligência de tom à mesa do café, que por si mesma não ergueria esta breve fase à altura de coisas análogas em Cesário (e depois em Nobre), surgem as primeiras notas de sarcasmo. Assim, no ambiente que prevalece (o dos *cafés da minha preguiça*), a sua própria vida é designada nesta linguagem depreciativamente familiar: *Ei-la, a mona, lá está, / Estendida, a perna traçada*. E em «Pied-de-Nez» o seu estado de alma caracteriza-se deste modo: *Meu cetim de ternura engordurado, / Rendas da minha ânsia todas rotas...*

Assim se prepara o mais impressionante conjunto em língua portuguesa de poemas de autodesprezo, no apagar de um sonho. Em «Caranguelola», datado de Novembro de 1915, ainda o tom é de uma ironia quase complacente para com o seu próprio egoísmo ou comodismo, não se afastando por isso dos «Males de Antó», por exemplo. Detectam-se, no entanto, já inovações em relação a Nobre: um maior desprendimento moral, um quase cinismo, e uma linguagem ainda muito mais intimamente caseira: *E eu aninhado a dormir, bem quentinho — que amor!... / Sim: ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor — / Plo menos era o sossego completo... História! Era a melhor das vidas... [...] Tenham dó de mim. Coa breca! Levem-me prá enfermaria, / Isto é, pra um quarto particular que o meu Pai pagará.*

Não é possível alguém insultar-se com maior raiva do que o poeta de «Aqueloutro», soneto cuja violência não pode ser exemplificada por nenhuma frase culminante, porque nem contém gradacões de intensidade: reduz-se a uma série de insultos, sem que chegue a definir-se aquilo que em sintaxe se designa como proposição principal. Todavia é uma composição

perfeita: um soneto em decassilabos heróicos com rimas sublinhando, de modo acertado, as palavras capitais; apenas uma diérese de contagem silábica, por sinal num belo verso dividido em temas contrastantes (*Sua alma de neve asco de um vômito*); as injúrias alinham-se atrás do artilho definido, numa função e numa tonalidade despicientes muito típicas do idioma (*O corrido, o raimoso, o desleal, / O balofo arrotando Império astral, / O mago sem condão, o Esfinge Gorda...*), mas na secção média a monotonia é, quase insensivelmente, evitada pelo uso, também muito idiomático, de um possessivo depreciativo da terceira pessoa (*Seu ânimo cantado como indômito / Um lacaio invertido e pressuroso* [...]). Seu coração talvez movido a corda...). Vocabulário exacto, entre a familiaridade (*papa-açorda, raimoso*), a alcunha nítida (*Rei-Lua, Esfinge Gorda*) e qualificações que se carregam de desprezo nas suas dobras mais involuntárias (*o covarde rigoroso; lacaio invertido e pressuroso; balofo arrotando Império astral*).

Esta obra-prima de uma megalomania virada do avesso e que, afinal, só na sua aparente abjeição se resgata, pela dignidade da muita vida repressa na força e rigor da expressão — esta obra-prima constitui o núcleo de um ciclo datado de Janeiro-Fevereiro de 1915 e com remate no suicídio. Só, porém, uma outra composição se lhe pode comparar em altura poética, embora de menos fôlego: o «Fim», com o seu destempero (afinal tão bem afinado como poeial) de quem se antevê num enterro clownesco, que, à primeira leitura, sugere uma auto-ridicularização extremada a capricho, mas a uma releitura mais atenta transmite a enorme força de um homem que, ao detonar a explosão da sua própria vida, nos comunica uma energia já para si mesmo inaproveitável, mas evidente, a energia infantil, animal ou truanesca da simples vida, liberta da neurose instalada por um ideal, um Superego inadequado. As outras composições valem por certos seus momentos de confissão estafacelada: a *zóina suada* ou o *azar* agourento de quem se sente sempre destoante; o só não ter juízo nos livros; o *Oiro que ainda é Oiro, embora esverdinhado*; os sentidos que *lhe morreram meninas*. Isto, e o resto dos poemas, as cartas, as novelas —, tudo vale na proporção em que traça os contornos de um drama, cujo protagonista só realmente se transcende como tal, só adquire perfeita autonomia lírica na voz com que nos diz o «Quase»,

«Aqueloutro» e «Fim». Graças a um tal acabamento poético, apece-nos encarar o seu drama como uma virtualidade humana que ele viveu, ou sofreu, por nós todos. Assim fizemos neste estudo, certos de que a problemática inerente às novelas valorizará ainda mais estes poemas definitivos, enriquecendo-os com o significado da real e trágica *dramatis persona* implícita, com um mundo de coisas mal procuradas, ou de coisas que então (e talvez muitas ainda hoje) se não poderiam achar, nem mesmo contornar a distância.