

**Fernando Pessoa e «A Nova
Poesia Portuguesa»: da teoria à
concretização poética em *Pauis***



Maria José Lopes Azevedo Domingues

CLEPUL

2013

www.lusosofia.net





COLEÇÃO TEMAS COM(N)VIDA

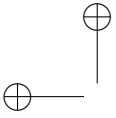
Cem anos depois da sua escrita, justifica-se recordar, por motivos evidentes, o poema “Impressões do Crepúsculo”, de Fernando Pessoa. É isso, e muito mais, o que fundamenta a publicação do livro *Fernando Pessoa e «A Nova Poesia Portuguesa»: da teoria à concretização poética em Paris*, da autoria de Maria José Domingues, que, assim, inaugura uma nova coleção no âmbito das LusoFonias: a COLEÇÃO TEMAS COM(N)VIDA.

A COLEÇÃO TEMAS COM(N)VIDA é dirigida por Annabela Rita e Dionísio Vila Maior e, no seu Conselho Científico, integra nomes como (entre outros) Beata Cieszyńska, Fernando Cristóvão, Isabel Ponce de Leão, José Eduardo Franco, José Jorge Letria, Lilian Jacoto, Luísa Papolinelli, Maria José Craveiro e Petar Petrov. Sendo uma coleção sujeita a referee, procurará divulgar, de forma metódica, sistemática e selecionada, trabalhos de investigação realizados no âmbito de mestrados e doutoramentos, nas áreas da Literatura e Cultura Portuguesas e da Literatura em interartes.

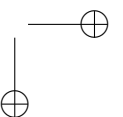
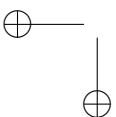
TEMAS
comvida







**Fernando Pessoa e «A Nova
Poesia Portuguesa»: da teoria
à concretização poética em
*Paris***





LUSO Sofia:press

Lisboa, 2013

FICHA TÉCNICA

Título: *Fernando Pessoa e «A Nova Poesia Portuguesa»: da teoria à concretização poética em Paris*

Autor: Maria José Lopes Azevedo Domingues

Coleção TEMAS COM(N)VIDA, 1

Imagem da Capa: António Rodrigues Tomé

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Revisão: Maria José Lopes Azevedo Domingues e Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, 29 de março de 2013

ISBN – 978-989-8577-14-6



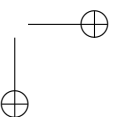
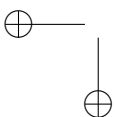
Maria José Lopes Azevedo Domingues

**Fernando Pessoa e «A Nova
Poesia Portuguesa»: da teoria à
concretização poética em *Pauis***

CLEPUL

Lisboa

2013

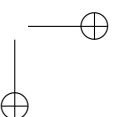
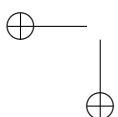






Índice

Nota Prévia	11
Introdução Geral	13
1 A inscrição de Fernando Pessoa na Renascença Portuguesa	25
Introdução	25
I.1. Contexto político-literário: o Ultimato inglês e a reacção nacional	28
I.2. Fernando Pessoa no contexto político-literário	37
I.3. Escritos Íntimos de Pessoa e o ideário da Renascença Portuguesa	43
I.4. Renascença Portuguesa e inscrição pública de Fernando Pessoa	62
I.4.1. <i>A Águia</i> , 1. ^a série	62
I.4.2. A génese da Renascença Portuguesa	68
I.4.3. Fernando Pessoa e a Renascença Portuguesa	74
Conclusão	84
2 «A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada» e <i>Pauis</i>	87
Introdução	87
II.1. Da génese dos artigos sobre «a nova poesia portuguesa» à génese de <i>Pauis</i>	89
II.1.1. A transgressão	92
II.1.2. O Inquérito Literário	102

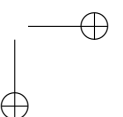
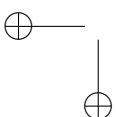


II.2. Cosmopolitismo e Nacionalismo da Nova Poesia Portuguesa e <i>Pauis</i>	115
II.3. Da poesia da alma nacional e rática  poesia da consciência, em <i>Pauis</i>	135
II.3.1. A expressão saudosista	135
II.3.2. A expressão da ruptura	146
Conclusão	159
3 <i>Pauis</i> e «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico»	165
Introduo	165
III.1. Intencionalidade pessoana no terceiro artigo e em <i>Pauis</i>	169
III.2. O impressionismo pessoano em <i>Pauis</i>	175
III.3. O “sucedentismo” em <i>Pauis</i>	185
III.4. O simbolismo e para além dele em <i>Pauis</i>	195
III.5. O “transcendentalismo panteísta” pessoano e <i>Pauis</i>	201
Conclusão	210
4 <i>Pauis</i> e «a nova poesia portuguesa literariamente considerada»	213
Introduo	213
IV.1. «Arte moderna  arte de sonho» e o poema <i>Pauis</i>	215
IV.2. O prefácio de Oaristos e <i>Pauis</i>	220
IV.3. A «enunciao metafórica» e «a suspensão da referência» em <i>Pauis</i>	233
IV.4. A problemática do tempo em <i>Pauis</i>	244
IV.5. A «artificialidade» de <i>Pauis</i>	250
IV.5.1. Poesia natural e da verdade e poesia artificial	250
IV.5.2 «O papel de Guilherme de Santa Rita nisto»	255
IV.5.3. O diálogo poético	259
IV.5.4. A «insinceridade» versus «sinceridade traduzida»	273

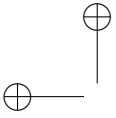


Fernando Pessoa e «A Nova Poesia Portuguesa» 11

Conclusão	275
Conclusão Geral	279
Bibliografia	289
Bibliografia Activa	289
Bibliografia Passiva	292

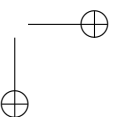
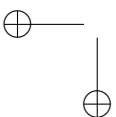




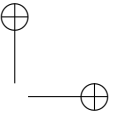


Nota Prévia

Fernando Pessoa e «A Nova Poesia Portuguesa»: da teoria à concretização poética em Paris resulta da dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares da Universidade Aberta, no âmbito de *Estudos Pessoaanos*, com orientação do Professor Doutor Dionísio Vila Maior, a quem agradeço o apoio científico, o incentivo à prossecução do trabalho e à divulgação.







Introdução Geral

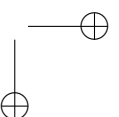
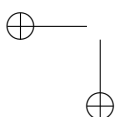
Partindo das palavras desafiadoras de Eduardo Lourenço, segundo as quais «um dia teremos de voltar ao ponto de partida e tomar à letra o texto de Pessoa, menos enigmático do que nos querem fazer crer» (LOURENÇO, E., 2004: 31)¹, traçámos como objectivo da dissertação provar que Fernando Pessoa praticara em *Pauis*² a teoria literária exposta nos artigos sobre a nova poesia portuguesa. E, no âmbito desta problemática, estaria envolvido o texto «A Arte Moderna é arte de sonho», que estabelece conexão com os textos de Sá-Carneiro, naquele extraordinário diálogo interactivo a que *Pauis* também pertence.

Nesse confronto textual, fomos constatando, passo a passo, que, tendo o Saudosismo na sua mira, Pessoa tecia a teoria da sua própria poética, herdeira da literatura finissecular, aberta ao presente, para atingir o futuro.

O trabalho de pesquisa a que nos propusemos revelou-se, entretanto, muito ambicioso, pois transportava dentro de si referências direc-

¹ Esclareça-se que se adopta o sistema autor-data-página, para as citações bibliográficas, por duas razões de índole metodológica: simplificar a leitura do texto e deixar o espaço das notas de rodapé para as notas de discussão e de esclarecimento. Para além disso, sublinhe-se que a referência à bibliografia activa pessoana será feita em termos de siglas, de acordo com a bibliografia apresentada.

² Informa-se que a versão do poema *Pauis*, trabalhada na presente dissertação, é aquela que foi publicada como parte II de *Impressões do Crepúsculo*, na revista *A Renascença*, n.º 1, de Fevereiro de 1914, e que consta na obra *Fotobibliografia de Fernando Pessoa* (FP. FB: 40).



tas e indirectas a subtextos nacionais e cosmopolitas, a temáticas poéticas finisseculares, à modernidade, exigindo um revisitar e um aprofundar imparáveis. Assim, quanto mais desvendávamos, mais tínhamos a desvendar, parecendo um trabalho infundável, a que a imposição administrativa teria de pôr um fim, em data combinada. O trabalho apresentado é o possível de ser apresentado por nós até à data, na certeza de que, como diz Pessoa, «O segredo da Busca é que não se acha» (FP. OPP, I: 611) – asserção não impeditiva da busca.

Dentro da universalidade pretendida por Pessoa (e dentro de uma temática recorrente na época), o poema *Pauis* parece querer abarcar «o mistério da esfinge» egípcia e o enigma da esfinge grega, pois, como explica Eduardo Lourenço, «a Esfinge é incarnação perfeita da ambiguidade radical da situação humana» e é «ao mesmo tempo a realização plástica mais concreta do acto original do homem: a poesia» (LOURENÇO, E., 1974: 32).

Nesta ordem de ideias, aquele poema poderia inserir-se não só no âmbito geral da temática da esfinge, mas também no da resposta poética ao enigma da esfinge grega, dada por «um poeta novo, com armas novas, capaz de recordar ao deus as suas origens», ainda que «gaguejando»: «[...] o HOMEM devia ser a resposta a todos os enigmas», pois era «a palavra inimiga de todos os deuses» (*idem*: 35-36). Descoberta a resposta ao enigma, seria preciso continuar a busca de «uma autêntica face do homem, uma existência em busca de uma essência» pela Poesia (*idem*: 38) e teríamos (segundo Pessoa), no decurso do tempo, a poesia da Antiguidade Clássica grega com Homero à cabeça, a poesia da Renascença e a da futura Nova Renascença, porque «fazer de novo é continuar a criação e criar é ser poeta» (*ibidem*).

Por isso, o jovem poeta Fernando Pessoa vestia a pele da esfinge interrogante («a esfinge é o homem e a resposta ao seu enigma uma resposta humana» [*idem*: 36]), quando pretendia perguntar à alma nacional, espelhada na nova poesia portuguesa, o caminho poético a seguir para a construção da Nova Renascença. Talvez o poema *Pauis* tenha sido a primeira resposta encontrada e apresentada em forma de



enigma que parece querer (e não querer) abrir-se e ser desvendado. Dessa intencionalidade paradoxal decorreriam as alusões subtextuais e as paráfrases, o envio, em primeira mão, a Mário de Sá-Carneiro, e, ainda, a temática de *Erostratus*, bem como outras tiradas pessoais, ao longo da sua produção, parecendo ambicionar desvendar esse poema enigmático, que pretendia apresentar (entre outras vertentes) de uma forma intelectualizada, em contexto, um estado de espírito em angústia de escolha do caminho poético.

Nesta dissertação, tentaremos interrogar essa construção original e inteligentemente elaborada de *Pauis*, reveladora da absorção de textos (em oposição ou em concordância com o seu teor), na busca de um sentido textual, enquadrado numa determinada época. A pesquisa da resposta, apoiada em expressões pessoais (claras, obscuras ou indiciais), manterá, queremos acreditar, a imprevisibilidade até ao fim, como se de um discurso «do desenvolvimento imprevisível da palavra» se tratasse – um «discurso que se considera apenas interlocutor numa conversação» aberta e infindável com o discurso pessoano (FERNANDES, J. M., 1987: 240).

Embora os textos pessoais seleccionados para esta dissertação (que constituem, portanto, o *corpus* de trabalho) possuam um grau diferente de literariedade, eles obedecem a um princípio fundamental formulado por Vítor Aguiar e Silva para os textos literários: «[...] o texto literário constitui-se através da tensão dialéctica instaurada entre a necessidade de realização do código – necessidade de comunicação – e a necessidade de transformação, de negação e destruição parcial desse mesmo código – necessidade de informação estética» (SILVA, V. M. A., 1973: 25).

Como se tentará provar ao longo da presente dissertação, o *corpus* textual público – os artigos sobre a nova poesia portuguesa e *Pauis* – constitui um espaço de transgressão face ao neo-romantismo, dentro do movimento Saudosista, pois esse conjunto textual dos artigos foi publicado, em 1912, no período *renascente* pessoano, na revista orgânica



da *Renascença Portuguesa*, *A Águia*; o poema, por seu lado, na revista *A Renascença*, no seu único número de Fevereiro de 1914.

Com efeito, o «teor transgressivo» daqueles textos pessoais parece ser próprio dos textos «de autores integrados em movimentos de vanguarda e de autores que desempenham uma importante acção crítica na mudança dos valores e padrões literários prevalecentes», manifestando-se, como explica Vítor Aguiar e Silva, «quer ao nível do código linguístico – sobretudo na desautomatização e na dinamização da linguagem [...] –, quer ao nível dos códigos ideológicos e temáticos – ruptura com as ideologias dominantes, antecipação de novos horizontes ideológicos e de novas visões do mundo –, quer ao nível dos códigos técnico-literários, talvez os que mais tangivelmente manifestam a *literariedade*» (*idem*: 25-26).

Este trabalho pretende buscar a «*individuação*» e a «*originalidade*» do *corpus* textual, constitutivas da «*diferença*», inscritas num «espaço *intertextual* e *paragramático*, definido pela absorção e pela negação de outros textos», e avaliadas «sempre pela sua referência ao código supratextual», uma vez que «o texto “não gera o seu próprio código”» (*ibidem*).

Tendo na devida conta o conceito de *obra aberta* perante o interpretante numa «relação que a obra instituíra, *autoritariamente*, como *livre* e *imprevisível*», tal como Umberto Eco explica (ECO, U., 1990: 25), não será esquecida a opinião contrária dada por Fernando Pessoa «de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga» (FP. PIA: 116). Aceitar-se-á, então, a proposta conciliatória de Fernando Guimarães de uma leitura «*direcciona*l» (GUIMARÃES, F., 1984: 200), reforçada, mais uma vez, com as palavras de Pessoa de que «a obra de arte, ou qualquer seu elemento, deve produzir uma impressão, e uma só» (FP. PETCL: 10). Tentaremos, então, equacionar neste discurso interpretante, na medida do possível, «uma impressão de cada vez», de acordo com o conselho pessoal.

Ora, aconteceu que, seguindo de perto, como se de um guião se tratasse, os artigos de 1912, em confronto com o poema *Pauis* (na busca



de cada «impressão»), e o testemunho epistolar do primeiro destinatário desse poema, Mário de Sá-Carneiro, bem como os escritos pessoais de 1913-1914 e outros textos de problemática afim (apontados por Pessoa, directa ou indirectamente), a obra se foi abrindo ela própria, na medida do possível, nessa busca do «infinito dos sentidos que o autor introduziu no texto» (ECO, U., 1990: 29). Essa busca foi empreendida desse modo, pelo facto de o leitor aceitar «a possibilidade de uma diversidade de sentidos que o texto, por sua vez, convoca na medida em que a intervenção do autor se fez para que se atinja a plena necessidade do que está escrito» (GUIMARÃES, F., 2007: 33).

Deste modo, fomos verificando que os artigos de Pessoa do *corpus* poderiam estar abertos a duplas e contraditórias interpretações, pela hipótese da ocultação irónica da intenção do autor, e que o poema envolvido na pesquisa se abria em diversas interpretações, ao ser lido de acordo com a teoria pessoana formulada nos artigos – do ponto de vista sociológico (segundo capítulo), psicológico (terceiro capítulo) – e, ainda, quando confrontado com as cartas de Mário de Sá-Carneiro (quarto capítulo). Trilhando tal percurso, íamos tentando seguir a orientação de Fernando Guimarães para quem «o sentido de um poema só é diversificado se se considerar orientadamente essa diversificação», de acordo com o próprio texto, já que nele existem «factores efectivamente indutores ou orientadores a partir dos quais se desenvolvem múltiplos paradigmas semânticos, simbólicos, etc., de modo que o poema seja aquela realidade expressivamente virtual a partir da qual se constitui o que é a sua unidade» (*idem*: 10-11).

Múltiplas teriam sido as intenções de Pessoa ao escrever os artigos e *Pauis*; porém, certamente que o modo de atingir a celebridade «artificial» (FP. PETCL: 227) seria uma das mais importantes, não como Heróstrato (o grego incendiário do templo de Diana, para sair da obscuridade), mas em luta verbal, ora sub-reptícia (como conviria ao habitante do paul), ora estrondosa, para provocar o conflito cultural. Assim, a contenda textual com celebridades nacionais (Camões, às claras, e, em



ocultação, Teixeira de Pascoaes)³ seria feita a partir dos seus artigos sobre a nova poesia portuguesa; e verifica-se que o assunto da competição com o predecessor fora pensado e amadurecido em Pessoa, apesar da sua juventude.

Acresce a essa problemática uma outra: a questão literária sobre o valor da poesia «do actual movimento poético português», encarada por Pessoa como «produto» psicológico (de «alma ou de almas»), literário e sociológico (FP. AA3: 86), capaz de exprimir «o estado social de um período político» (FP. AA1: 102).

Ora, se a poesia era considerada por Pessoa com esse poder de expressão, ela teria de ser evolutiva, para estar de acordo com «o estado social». Assim, se o «estado social» português tinha mudado, urgente seria inovar «o produto» literário, numa sociedade em transformação. Com o objectivo da inovação poético-literária, Pessoa formulou a teoria publicada nos artigos de 1912.

Talvez a vertente inglesa da questionação romântica sobre a poesia o tenha colocado na esteira dos poetas ingleses, tais como Wordsworth (em textos introdutórios a *Lyrical Ballads* de 1798, 1800, 1802), Peacock (*As quatro idades da poesia*, publicada em 1821) e Shelley (em *Defesa da Poesia*, de 1821, publicada em 1840) – poetas que, em prosa, se interrogaram acerca do que «é a poesia», de «qual é ou deve ser o lugar da poesia (i.e. do poeta) na sociedade» (SOUSA, A. P., DUARTE, J. F., 1985: 34) e ainda acerca da melhor fonte da poesia (se o sentimento e a emoção ou a filosofia) (*idem*: 36)⁴.

³ Note-se que o nome ‘Pascoaes’, de Teixeira de Pascoaes, nome literário de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, será sempre grafado, neste trabalho, desse modo, pelo facto de ele assim assinar os seus textos e de Jacinto do Prado Coelho ter registado o referido nome com essa grafia, no *Dicionário de Literatura*.

⁴ Recorde-se que Pessoa refere os poetas ingleses românticos na sua obra, nomeadamente em «Crónica Literária – ORPHEU», de 1915, na qual, a propósito da recepção da revista *Orpheu*, estabelece a comparação com o caso da recepção a *Lyrical Ballads* (obra inicial do «movimento romântico»), com «êxito de gargalhada» «por toda a Inglaterra», especialmente por parte de Byron, para concluir da necessidade de os poetas construírem o seu público, como, efectivamente, acontecera em Inglaterra; cita, então, Wordsworth quando afirma que o poeta «grande e ao mesmo

Ora, os artigos de Fernando Pessoa admitem a possibilidade de serem incluídos no avanço destas polémicas. Esse posicionamento de “pensador estético” (*ibidem*) poderia inserir-se no seu desejo de construir uma poesia cosmopolita e universal, com originalidade, na continuação e desenvolvimento dos movimentos literários finiseculares do Decadentismo e do Simbolismo, num processo evolutivo. Difícil seria a ultrapassagem da poesia neo-romântica, considerada poesia *natural e sincera*, de onde a ironia («na esfera mental superior») teria sido arredada, por «incapacidade», como Pessoa afirmaria, a propósito do «síndrome provinciano» português (FP. OPP, II: 1303-1304)⁵.

Pessoa optou, então, pela finura da ironia, à Swift, na escrita dos seus artigos, aplicando os conhecimentos adquiridos em Durban.

Alexandrino Severino explica a importância do texto jornalístico, ironicamente formulado, na formação académica de Fernando Pessoa, e o êxito por ele obtido com um texto desse teor, no exame de aptidão à Universidade do Cabo da Boa Esperança.

Provido desse conhecimento (da desconstrução e da construção do texto irónico jornalístico), e de muitos outros, Pessoa considerou-se apto a inaugurar a sua vida pública em Portugal, parecendo contar com a falta de ironia do neo-romantismo nacional. Assim, com os artigos de 1912, ele pôde avaliar a falta de sentido irónico existente na sociedade portuguesa, pela incompreensão receptiva que os envolveu. Curiosamente, Sampaio Bruno advertira para a falta de ironia do romantismo

tempo original» tem que criar «o sentimento estético pelo qual há-de ser apreciado», isto é, terá de abrir «o seu próprio caminho», tal como fizera, herculeamente, «Anfibal entre os Alpes» (FP. PPV: 186-187).

⁵ Tenha-se em conta, pela importância da ironia nos textos do *corpus*, um conjunto de afirmações de Pessoa, naquele «artigo publicado in *Notícias Ilustrado*, n.º 9, série 11, Lisboa, 12-9-1928», intitulado «“O Síndrome Provinciano” da Mentalidade Portuguesa Dominante»: «É na incapacidade da ironia que reside o traço mais fundo do provincianismo mental. Por ironia entende-se, não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz» (FP. OPP, II: 1304).

nacional. Talvez Pessoa estivesse ciente dessa falha, ao sentir-se à vontade para publicar aqueles irónicos artigos, sobre como ultrapassar o neo-romantismo nacional, dentro da *Renascença Portuguesa*, onde predominava o neo-romantismo saudosista⁶.

Registe-se, ainda, que, para o entendimento dos textos pessoanos do *corpus* desta dissertação, foi naturalmente considerada a obra de Pessoa, em primeiro lugar; depois, a dos estudiosos de Pessoa que têm enriquecido ao longo dos tempos a sua produção, abrindo pistas de leitura e ensinando a lidar com ela. Destacaria, entre as obras consultadas, as de Georg Rudolf Lind, de Jacinto do Prado Coelho, de Fernando Guimarães, de Teresa Rita Lopes, de Eduardo Lourenço, de Jorge de Sena, bem como as obras de Dionísio Vila Maior, concretamente, *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo* e *O Sujeito Modernista*. Estas duas últimas obras abriram novas perspectivas a este trabalho: a primeira, pela temática desenvolvida da alteridade e do dialogismo, ajudou a ler *Pauis*; a segunda tornou-se valiosa, pelo que ensina acerca da problemática do «sujeito modernista» e de como essa problemática condiciona e constrói a obra literária da Modernidade.

Essas marcas da problemática da Modernidade, em 1912-1913, surgem como que em “segredo” nos artigos de Fernando Pessoa, pois, parecendo dissertar sobre a poesia neo-romântica do Saudosismo, é a partir dele que formula a teoria inovadora de uma nova poesia a surgir dentro do terceiro período literário previsto por Pascoaes para a Saudade⁷.

⁶ Note-se que Jacinto do Prado Coelho, em «Teixeira de Pascoaes: do verso à prosa», a propósito da ironia desse autor, afirma que «o desgosto do concreto quotidiano, a fuga para o maravilhoso da infância e das origens, a glosa ou criação de mitos combinam-se em Pascoaes com a ironia (o pensamento metafísico vira-se contra si próprio) e a sátira (porque os outros são irritantes [. . .])». Acrescenta, a propósito de *Os dois Jornalistas*, o recurso à *blague* («a graça caricatural da banalidade») (COELHO, J. P., 1976i: 245). E, a propósito de *Duplo Passeio*, disserta sobre «O Cristo da boca irónica» (*idem*: 241).

⁷ Refira-se que, em «Renascença (O Espírito da nossa Raça)», texto publicado em *A Águia*, de Fevereiro de 1912, Teixeira de Pascoaes apresenta a periodização da *Saudade*: «O primeiro período foi o *instintivo e activo*; produziu Camões e Bernardim, Vasco da Gama e Albuquerque. O segundo período, o actual, é o período *consciente*



A poesia desse terceiro período, ainda em construção, foi considerada por Fernando Pessoa «a poesia auroral de uma Nova Renascença» (FP. OPP, II: 1203). Essa designação talvez tenha resultado do jogo irónico do cruzamento onomástico, provocado pela homonímia de Renascença com o da «sociedade denominada *Renascença Portuguesa*» («Estatutos da Renascença Portuguesa», Cap. I, art. 1).

Para que aquele período glorioso viesse a acontecer, o espírito lógico de Pessoa, reconhecendo a importância daquela linha projectiva, formulou uma teoria, expressa nos artigos, em ironia textual⁸, que talvez possa ser assim resumida: para uma Nova Renascença Portuguesa e civilizacional, haveria que fazer renascer o princípio civilizacional da Grécia antiga e juntar-lhe o princípio civilizacional português (teoria que parece ter levado à prática no poema *Pauis*)⁹. Para um poeta capaz de tal inovação, Pessoa propôs, desde o primeiro artigo, consciente de

e *contemplativo*», em que, [...] a *alma portuguesa* abre, pela primeira vez, os olhos sobre si própria, e está produzindo a mais admirável das gerações poéticas. O que é o prenúncio de que a *alma portuguesa* vai entrar no seu terceiro período que será o período *consciente e activo*, por isso mesmo que o *sonho* precede a *acção*. [...] E, então, criará Portugal, no campo das realidades tangíveis, a sonhada e ardentemente desejada obra civilizadora» (PASCOAES, T., 1912b: 33-34).

⁸ Assinale-se a importância atribuída à ironia nos «ensaios do “The Spectator”», da autoria de Addison e Steele, lidos por Pessoa, em 1903, pois vinte e quatro desses ensaios integravam a matéria da prova de literatura inglesa, conforme informação de Alexandrino E. Severino, que acrescenta: «O candidato necessitava definir, apoiando-se nos ensaios do *The Spectator* prescritos, o conceito de ironia» (SEVERINO, A. E., 1983: 167-168). E o mesmo autor relembra que Jorge de Sena reconheceu a Pessoa «o perfeito exercício da ironia» (*idem*: 170).

⁹ Refira-se que, em *Pauis*, Pessoa parece ter praticado a teoria de «a nova poesia portuguesa», explanada nos artigos: à temática da saudade (essência nacional da alma portuguesa redescoberta pelos saudosistas) juntou a do paraíso perdido (assunto universal, já poetado pelo grego Hesíodo, «talvez no final do século VIII a.C» [PE-REIRA, M. H. R., 1987: 143], revivificado pela cultura judaico-cristã, retomado literariamente por John Milton, pelos Românticos e pelos movimentos pós-românticos e neo-românticos).



todas as implicações sócio-literárias, a designação polémica e escandalosa de ‘supra Camões’ ou ‘super-Camões’.

Todavia, o lúcido Pessoa não apresentaria a sua teoria poética com toda a clareza, consciente de que, em clima nacional neo-romântico do pós-último, um crítico literário desconhecido e desejoso de reconhecimento público não o poderia fazer de uma forma explícita. Preferiu fazê-lo em ocultação, deixando apenas de fora, bem no exterior, a ruptura onomástica do super-Camões. Mais tarde, em *Pauis*, em síntese poética, essa ocultação adensou-se em obscuridade, que Mário de Sá-Carneiro, entusiasticamente, parece ter desvendado.

Ora a obscuridade intencional desses textos levanta a questão do princípio do “segredo” literário, o qual, segundo Umberto Eco, tem origem na bacia do Mediterrâneo, o «*Corpus hermeticum*» anterior a Platão, desenvolvido depois no século II, redescoberto no Renascimento e posteriormente continuado (ECO, U., 1990: 47-52). Porém, o «segredo» literário dos artigos de 1912 ainda não estaria inscrito em ocultismo, mas em ocultação do neófito, dentro de uma «estética de ambiguidade intencional» (LOPES, Ó., 1973: 648), perante o vate saudosista e o neo-romantismo nacional, responsável pela estética da poesia *natural*, a que se oporia a poesia *artificial* de *Pauis* (assunto que será estudado no capítulo IV), na qual já se conjuga a referida «estética de ambiguidade intencional» com «ambiguidades aparentemente menos intencionais» (*ibidem*).

Para um entendimento dos textos pessoais seleccionados como *corpus* do estudo que agora se apresenta, procederemos à pesquisa «do momento histórico, com a sua dinâmica peculiar» nos «sectores da cultura», considerados essenciais, por se concordar com a perspectiva de Vítor Aguiar e Silva, segundo a qual «o momento histórico, com a sua dinâmica peculiar [. . .], é constitutivo do texto literário» (SILVA, V. A., 1988: 297), em geral, e, nestes textos, em particular. Desta pesquisa contextual, resultará o primeiro capítulo.

No segundo capítulo, relacionar-se-á o primeiro artigo pessoal com o poema *Pauis*, tentando encontrar, na perspectiva sociológica da



periodização literária, as linhas divergentes da literatura saudosista e da literatura cosmopolita pessoana e desvendar a ocultação irónica das alusões veladas de Pessoa até ao «trovão» searchiano da criação onomástica do «super-Camões», provocador do abalo literário desejado.

Essa interpretação do poema “sociologicamente considerado” privilegiará núcleos sociológicos epocais, traduzidos em palavras-chaves, potenciadores de uma interpretação própria, nem sempre coincidente com a interpretação psicológica e literária, porque de contradições também vive a problemática estética apresentada, neste «complexo e astucioso jogo de máscaras e de espelhos» (*idem*: 300), que Pessoa constrói, pensando no seu leitor “transcendental”, mas sobretudo no leitor real: no caso dos artigos, em Teixeira de Pascoaes, director da redacção de *A Águia*, e nos leitores dessa revista; no caso do poema *Pauis*, pensando, em primeiro lugar, em Sá-Carneiro, pois estaria a responder à sua poesia *natural Partida*, depois, nos companheiros mais próximos (sabe-se por Sá-Carneiro que António Ferro também o lera, pela mesma altura), e, decorrido quase um ano, no público em geral.

Ora, se a crítica literária parte do pressuposto, dentro do circuito da comunicação, de que todo o autor tem na devida conta o leitor, em maior ou menor grau, nos textos pessoanos do *corpus* em estudo, Pessoa não pôde deixar de pensar no seu leitor, ao estrear-se como crítico literário do neo-romantismo saudosista (nos seus aspectos positivos e negativos, para avançar com a sua proposta *pós-neo-romântica*), em ocultação irónica, pois a sua crítica literária, quando negativa, não deveria aparecer na revista orgânica da *Renascença Portuguesa*, onde pontificava o criador do Saudosismo.

A análise desta ambiguidade do referido discurso pessoano será uma trave-mestra do nosso trabalho, pois de uma época de charneira literária se trata; e Pessoa reconhecia-a como tal. Colocado aí, ele sentia-se o herdeiro dos movimentos literários, dotado da possibilidade de fazer a opção mais adequada. E escolheu uma estética própria, definida nos artigos e praticada em *Pauis*, dentro do princípio de que «a arte moderna é arte de sonho»; porém, ele agia, nessa época, dentro e fora





do sonho. Ele praticava, na época, uma literatura de intervenção tendo como «direcção» a construção da Nova Renascença Portuguesa, consciente de que «o homem de génio [...] [seria] aquele que supera[ria] a sua época por estar em “oposição a ela”» (COELHO, J. P., 1977: 211) e de que esse homem teria uma missão a cumprir pela sua inteligência capaz de dinamizar a cultura secundária de um povo. Ele estreava-se, nesse papel, com os artigos sobre a nova poesia portuguesa, dentro da *Renascença Portuguesa*.

Com esses artigos, plenos de cultura nacional e cosmopolita, talvez Pessoa tenha pretendido fornecer a chave interpretativa de parte da sua poesia, encarada com o distanciamento de um criador de um produto literário que é capaz de olhar a obra com distanciamento, tendo, por isso, de definir as opções estético-literárias adequadas – problemática apresentada no poema *Pauis*. Como se procurará provar, esse poema seria construído na prática da teoria dos artigos, mas acrescentando-lhe novidade, através da polifonia assumida e da assunção da alteridade.

Se é certo que muito se tem escrito sobre os textos pessoanos, verifica-se que, sobre o *corpus* trabalhado nesta dissertação e, mais precisamente, sobre o poema *Pauis*, não foi encontrada qualquer obra que lhe fosse consagrada, na sua totalidade. Se este trabalho conseguir, porventura, ajudar a preencher, ainda que muito modestamente, esse interstício, terá cumprido o propósito muito desejado de contribuir para os Estudos Pessoaanos.





Capítulo 1

A inscrição de Fernando Pessoa na Renascença Portuguesa

Introdução

Considera Giovanni Ricciardi que «o século XIX é caracterizado por uma marcada sensibilidade à dimensão social da literatura», enquanto o século XX «apresenta análoga sensibilidade a uma dimensão sociológica» (RICCIARDI, G., 1971: 13).

Ora essas dimensões da arte, em geral, e da literatura, em particular, em Portugal, no início do século XX, verificam-se em textos publicados na revista *A Águia*.

Na primeira série, em 1910-1911, nos artigos intitulados «A arte é social?», pela pena de Raul Proença, a «obra d'arte» é encarada como social, «na sua origem, na sua natureza e nos seus efeitos» (PROENÇA, R., 1910: 14), sem esquecer que a sua «missão [...] «é emover pela Beleza», mas que «quasi sempre ganha em se inspirar d'um alto intuito humano» (PROENÇA, R., 1911: 10).



Na segunda série, em 1912, na sequência e no avanço da temática do artigo de Raul Proença, Fernando Pessoa apresentaria já não o tema da arte em geral, mas o de «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», em que a poesia surge como «produto» do ponto de vista psicológico, literário e sociológico (FP. AA3: 86), e, por isso, «fatalmente», como «a expressão do estado social de um período político» (FP. AA1: 102)¹. Nesses artigos, Pessoa pretendeu equacionar a relação da poesia com a sociedade, para provar que do estado paúlco da sociedade é que nasce o génio poético nacional, portador de novidade literária, geradora da novidade política.

Óbvio será, portanto, como muito bem afirma Seabra Pereira, que «a equação das relações literatura/sociedade» exija «o conhecimento prévio do que foi a sociedade portuguesa e do que foi a literatura portuguesa no período em questão», mas exija também o conhecimento «da singularidade de cada autor», instaurado «sobre um substrato de muitos elementos» (PEREIRA, J. C. S., 1983: 846). Por tudo isso, e também pelo facto de se considerar (como já anteriormente se referiu) que «o momento histórico, com a sua dinâmica peculiar em todos os sectores da cultura, é constitutivo do texto literário» (SILVA, V. M. A., 1988: 297), este primeiro capítulo pretende fazer o levantamento do contexto² (ainda que restrito), pois se a sua integração textual é válida para o texto literário (no *corpus*, *Pauis*), também o será para os textos

¹ Recorde-se que Álvaro de Campos inicia a segunda parte de *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, afirmando: «Acima de tudo, a arte é um fenómeno social» (FP. PPV: 109).

² Recorde-se, acerca do conceito de contexto, que se teve na devida conta a valorização «do momento histórico com a sua dinâmica peculiar em todos os sectores da cultura» como «constitutivo do texto literário», com a consciência de que «o texto literário transcende esse momento histórico, «enquanto construção artística e enquanto objecto estético», seguindo a formulação de Aguiar e Silva. Do mesmo autor, também se teve em consideração, o formulado acerca da «dimensão contextual, atinente às «relações externas» (semântico-extensionais, pragmáticas, etc.) do texto», que «representa a *abertura* do texto literário à historicidade do homem, da sociedade e do mundo, quer no momento da sua produção, quer no momento [...] da sua recepção» (SILVA, V. M. A., 1988: 296-297).



não literários pessoanos que à literatura epocal dizem respeito (no *corpus*, os artigos pessoanos de 1912 e o texto «A arte moderna é arte de sonho»).

Ora a questão social e interventiva da literatura finissecular, em Portugal, colocara-se com acutilância especial, a partir do Ultimato inglês de 1890, sobretudo pela voz poética de Guerra Junqueiro que identificara a falha nacional, responsável pelo fracasso político, com a perda da alma nacional e rática (que fantasmagoricamente se evolava, em *Pátria*, do grande *incêndio* nacional), para veementemente apelar à sua busca e renascimento³.

No seguimento dessa intervenção literária, foram muitos os escritores que responderam ao apelo para redescobrir e fazer renascer essa alma nacional e rática, destacando-se, nessa busca, os saudosistas da *Renascença Portuguesa*, onde também se encontrava Fernando Pessoa, em 1912-1913, que observou essa descoberta saudosista, a valorizou, e continuou, em divergência, esse trabalho, por outros caminhos estéticos.

Considera-se que Fernando Pessoa respondera ao apelo de Junqueiro ao fazer a sua inscrição pública na *Renascença Portuguesa*, a partir de Abril de 1912, data em que iniciou a sua colaboração na revista *A Águia* (órgão daquela sociedade), com o artigo «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», a que se seguiram outros dentro da mesma temática poética, nesse mesmo ano.

Nesses textos de crítica literária à «nova poesia portuguesa», o autor tece considerações sobre aspectos sociológicos e psicológicos, numa perspectiva profética de uma grandeza nacional já poeticamente iniciada, segundo ele, e em construção, através da «nova poesia», herdeira de Antero de Quental, seu precursor. Ao debruçar-se sobre esse «actual movimento poético português» (FP. AA1: 101), com a intenção de perguntar «à alma nacional, nele espelhado, o que pretende e a que

³ Refira-se a importância de Guerra Junqueiro, reconhecida por Joaquim de Carvalho: «[...] sem Junqueiro, o sentido republicano da vida pública não seria vivido tão intensamente como castigo e reparação» (CARVALHO, J., 1975: 644).





tende» (*ibidem*), Fernando Pessoa inscreve-se na literatura de interpelação nacional – iniciada por Garrett, como afirma Eduardo Lourenço: «[...] é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, *Portugal se interroga*, ou melhor, que Portugal se converte *em permanente interpelação para todos nós*» (LOURENÇO, E., 1982: 89).

Ao tentar alcançar a alma nacional através da análise da «nova poesia», Pessoa avançava para uma elaboração de interpelação indirecta, já que entre o analista e a alma nacional existia um espelho: a nova poesia. Seria, então, nesse espelho que ele tentaria encontrar a alma nacional para a interrogar; e o percurso para tal encontro encontra-se nas «tão lúcidas páginas» dos seus artigos de 1912 (GUIMARÃES, F., 1982: 20). À medida que esse encontro se realiza, Pessoa ia profeticamente vislumbrando para Portugal um futuro civilizacional grandioso, primeiro, no campo poético-literário, depois, no campo político.

Para entender o tom e a forma dos seus artigos, bem como a herança literária que lhes subjaz, é necessário retroceder ao século XIX, o século de Garrett (1799-1854) e de Antero (1842-1891) e o século em que Pessoa nasceu (1888), bem como os seus correligionários da *Renascença Portuguesa*.

I.1. Contexto político-literário: o Ultimato inglês e a reacção nacional

O século XIX em Portugal decorreu entre dois importantes acontecimentos históricos que envolveram um grande sofrimento nacional: as





invasões francesas, em 1808⁴, e o Ultimato inglês⁵, em 11 de Janeiro de 1890.

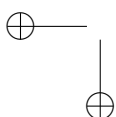
Basílio Teles reuniu esses dois acontecimentos, ao classificar o Ultimato inglês como «o acontecimento mais considerável que, desde as invasões napoleónicas, abalou a sociedade portuguesa» (TELES, B., 1905: 108); e também Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade*, une esses dois acontecimentos históricos na expressão sintética de «traumatismo-resumo de um século de existência nacional traumatizada» (LOURENÇO, E., 1982: 27). Contudo, é ao falar da «reacção histórico-patriótica ao *Ultimatum*» que Eduardo Lourenço aclara o primeiro marco histórico-temporal, quando escreve que essa reacção «não é senão a expressão-resumo de uma ferida aberta em 1808 e em contínua supuração ao longo do século» (*idem*: 93).

Portugal, depois das invasões francesas, das contendidas liberais e absolutistas, da fundação de um estado constitucional, da perda do Brasil, dentro de um projecto liberal da *regeneração* com alguma conflitualidade partidária, conseguira uma certa estabilidade, sobretudo, nas décadas de 1870 e 1880, mais ou menos coincidente com o reinado de D. Luís (1861-89). Todavia, preparava-se uma profunda crise política, com a monarquia constitucional patenteando as suas contradições⁶. A

⁴ Note-se que 1807 fora o ano do ultimato francês e espanhol, que obrigava Portugal a declarar guerra à Inglaterra ou a ser invadido. Em consequência, a família real partiu para o Brasil, onde permaneceu durante 14 anos, e, a partir de 1808, Portugal foi transformado em campo de batalha entre ingleses (fortalecidos pela resistência popular) e franceses, até ao Congresso de Viena (1814-1815) (MARQUES, A. H. O., 1972: 577-580).

⁵ Recorde-se que, segundo esse documento, Portugal era obrigado a renunciar a eventuais pretensões sobre o território que ligava Angola a Moçambique (hoje a Zâmbia e a Rodésia), provocando a morte do sonho nacional do chamado Mapa Cor-de-Rosa – a ligação por terra de Angola a Moçambique, constituindo, desse modo, um só território, um novo Brasil. Em 20 de Agosto do mesmo ano, nas negociações do tratado anglo-português, entre outras cláusulas, ficara assente que a Inglaterra reservava «o direito de se pronunciar sobre o destino das colónias portuguesas» (RAMOS, R., 1994: 142).

⁶ Refira-se que, na década de 1870 a 1880, surgira uma nova consciência polí-



ideologia monárquico-constitucional deixara de interessar a uma parte da juventude, que preferia a ideologia do socialismo e do republicanismo. Dessa juventude, destaca-se a Geração Coimbra de 1870, que foi, segundo Oliveira Marques, o resultado «da total abertura de Portugal ao mundo civilizado de então, com o progresso das comunicações e a maturidade da liberdade de imprensa», bem como (também segundo Oliveira Marques) o expoente «do Portugal do liberalismo, europeu, moderno, arejado, lutando por arrancar o país ao subdesenvolvimento industrial, comercial e político e o projectar nessa nova sociedade que estava assente na Revolução Industrial, na supremacia burguesa e no regime parlamentar» (MARQUES, A. H. O., 1973: 55-56). Esses jovens leram Victor Hugo, Renan, Michelet, Proudhon, Balzac, entre outros, e por eles se deixaram influenciar⁷. Rebelaram-se contra a sociedade portuguesa «e foram eles, ao fim e ao cabo, os seus representantes mais perfeitos e mais integrados», escreve ainda Oliveira Marques (*ibidem*). Afirmavam-se como uma geração anticlerical, racionalista, positivista, antimonárquica, tendendo alguns para um sistema republicano liberal e outros para formas do tipo socialista. Compararam Portugal com os

tica nacional, desenvolvida sobretudo a partir das revoluções espanhola e francesa dos anos de 1870. Os problemas sociais agravavam-se, conduzindo à emigração. O anticlericalismo prosseguia e desenvolvia-se «como catalisador de muito descontentamento e de muita oposição às instituições» (MARQUES, A. H. O., 1973: 107).

⁷ Cite-se a informação de Eça de Queirós, em «Um génio que era um santo»: «Coimbra vivia então [...] num grande tumulto mental. Pelos caminhos-de-ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha [...], torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários. . . Cada manhã trazia a sua revelação, como um Sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe, e Heine, e creio já que Darwin, e quantos outros!» (QUEIRÓS, E., s.d.: 254).



países europeus e consideraram-no de uma tal decadência⁸ que puseram em causa a própria autonomia nacional.

Segundo Eduardo Lourenço, essa Geração pretendia, através da crítica exacerbada e contundente à Pátria, «desentranhar do Portugal quotidiano, mesquinho e decepcionante, *um outro*, sob ele soterrado, à espera da oportunidade de irromper à luz do sol» (LOURENÇO, E., 1982: 99). Essa atitude de crítica brilhante a Portugal, embora negativa e escarninha, teve o seu ponto de viragem em Janeiro de 1890, com o Ultimato inglês.

Esse acontecimento despoletou a grande crise nacional, ao mesmo tempo que unia os portugueses num sentimento patriótico e fazia surgir, «num momento de exaltação», a «convergência de todas as *imagens* culturais da Nação» (*idem*: 106). Como prova disso, registre-se o facto de Antero de Quental ter aceite o cargo de Presidente da Liga Patriótica do Norte⁹, proferindo o discurso inaugural em 7 de Março de 1890. À conversão de Antero de um «movimento de diástole» para um «movimento de sístole» (LOPES, T. R., 1984: 627)¹⁰ seguiu-se a de Guerra

⁸ Note-se que essa decadência nacional da paz podre do reinado de D. Luís foi traduzida na literatura da época por metáforas depreciativas tais como a *choldra* de Eça de Queirós e o *atoleiro* de Oliveira Martins na expressão «Chegámos ao momento em que a água suja e viscosa dá pela barba, há aí alguém que nos acuda e nos tire do atoleiro imundo?» (frase de abertura da apresentação do programa *Vida Nova* por António Cândido, no seu célebre discurso de 17 de Fevereiro de 1880, na Câmara dos Deputados das Cortes). De «choldra» e «atoleiro», passou-se a «pântano» e a «paul» (na poesia), com esse significado de paz podre (consulta realizada em 30 de Julho de 2007, em: http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/oliveira_vidanova.html).

⁹ Refira-se que a Liga tinha como objectivos, citados por Augusto Reis Machado: «[...] promover a defesa material, o fomento económico, a reorganização financeira e todos os progressos que melhor garantam no futuro a independência e prosperidade da Nação» (MACHADO, A. R., 1989: 520).

¹⁰ Note-se que os termos «diástole» e «sístole» são aplicados neste texto, no sentido dado por Teresa Rita Lopes aos respectivos movimentos pendulares da história literária portuguesa, ora virada para o estrangeiro, ora regressando ao coração da nacionalidade (LOPES, T. R., 1984: 627). Porém, a metáfora dos termos diástole e sístole, em sentido ligeiramente diferente, fora aplicada por Leonardo Coimbra, na





Junqueiro, Oliveira Martins, Teófilo Braga e também Eça de Queirós, com as obras *A Cidade e as Serras* (1900) e *Ilustre Casa de Ramires* (1901).

Para aclarar a *conversão* de Antero, recorde-se a sua carta a Oliveira Martins, de 25 de Janeiro de 1890, cujo início é, de imediato, a revelação de uma comoção profunda até às lágrimas, causada pelas contradições entre a sua inteligência e a sua emoção, frente à reacção popular ao Ultimato. Escreve então:

[...] Não estava ainda tudo morto, tudo podre, nesta pobre terra. Mas que ignorância, que cegueira! É horrível ver assim um povo agitar-se nas trevas, sem ter quem o dirija! E este divórcio da nação e do mundo oficial e governante! Dir-se-á que são duas nações distintas. [...] No meio do terramoto não quero, nem é digno da minha filosofia ficar mero espectador. [...] O meu carácter é o de filósofo e moralista, não o de homem político. Mas dentro destes limites, concorrerei para a obra comum (QUENTAL, A., 1996: 121-122).

Dias depois, Antero foi convidado para a presidência da Liga do Norte (de curta duração)¹¹, cargo que aceitou.

A carta citada talvez possa explicar a mudança de posição da elite intelectual face ao povo português, quando Antero afirmava que «não estava ainda tudo morto, nem podre, nesta pobre terra». Salvava-se o genuíno povo português, na sua saudável reacção patriótica, tal como

recensão crítica de «*O Regresso ao Paraíso por Teixeira da Pascoaes*»: «Pascoaes, que até aqui tinha sentido as sístoles e as diástoles locais do coração dos seres, é agora a diástole do grande Coração divino» (COIMBRA, L., 1912: 197-198).

¹¹ Cite-se ainda Eça de Queirós, em «Um génio que era um santo»: «E a Liga, que ainda mal nascera, já findava decomposta. Tão decomposta que dentro dela não restava outro movimento senão o fervilhar dos vermes partidários. Regeneradores e Históricos. Quando se acabaram de elaborar os estatutos, que eram o programa muito complexo da Nova Vida, a Liga já não existia [...]». E, sobre outra sessão, escreveu: «[...] como ventava e chovia, só apareceram dois membros da Liga, o presidente, que era Antero de Quental, e o secretário, que era o conde de Resende» (QUEIRÓS, E., s.d.: 281).





em todas as crises em que a *alma nacional* esteve em causa – alma essa que Junqueiro soube captar, prontamente, no seu grito de indignação contra o ultimato, já que, em Fevereiro de 1890, publicava *Finis Patriae*.

É sobre essa «*alma da Pátria a bradar moribunda, / Num arquejo de dor e de vingança*» aos portões do castelo do rei, em *Finis Patriae* (JUNQUEIRO, G., 1891: 46), e sobre a sua visão fantasmagórica, em *Pátria*, saindo do incêndio destruidor do regime para se unir ao povo (JUNQUEIRO, G., s.d.: 128-129), que, a partir daí, certos intelectuais se irão debruçar, nomeadamente os saudosistas.

Com o seu poder de síntese, Fernando Pessoa equacionou o acontecimento histórico com a literatura, de uma forma singular, no texto de 1915, «Para a memória de António Nobre»:

Quando a hora do *ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem, as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas duas maneiras correspondentes à dupla direcção do seu olhar. Junqueiro – o de «*Pátria*» e de «*Finis Patriae*» – foi a face que olha para o Futuro, e se exalta. António Nobre foi a face que olha para o Passado, e se entristece (FP.OPP, II: 1235).

Retomando a reacção nacional contra o Ultimato inglês, verifica-se que, um ano após a carta de Antero, eclodiu no Porto, em 31 de Janeiro de 1891, a primeira revolta republicana, tendo sido, no entanto, sufocada de imediato.

A importância de tal acontecimento foi realçada por Fernando Pessoa, no segundo artigo de 1912, «Reincidindo...», em que valoriza política e literariamente a data de 31 de Janeiro, considerando esse acontecimento o «primeiro sinal de transformação política», coincidindo com o surgimento de uma nova corrente literária:

Paralelamente, a corrente literária portuguesa rompe coincidentemente com o movimento de 31 de Janeiro, primeiro sinal de transformação política, e vai acompanhando toda a agitação



transformadora que é de hoje em Portugal e cujo segundo passo, vitoriosamente transformador este, foi o que pôs ponto, em 5 de Outubro de 1910, ao período *revolucionário* (1891-1910) do constitucionalismo português (FP.OPP, II: 1160).

Sobre a revolta do Porto, Joel Serrão afirma ter sido essa rebelião de «inspiração e aspiração republicana»; e, pondo a tónica, não na ideologia, mas na emoção nacional, analisa-a como ponto de chegada – «o remate da profunda emoção nacional suscitada pelo ultimato» – e como acelerador do processo conducente à República, referindo-se ao seu «papel de grande relevo na história da conquista do Poder pelo republicanismo, que culminou com a revolução de 5 de Outubro de 1910»¹². E explica:

O fenómeno mental do republicanismo integra-se, pois, no condicionalismo português do fim do século, cujos vectores, interferindo-se, eram, porventura, a consciência do passado glorioso, a consciência do presente humilhado e o nebuloso projecto nacional de resgate (mais atinente à esfera da emoção que ao nível das ideias) (SERRÃO, J., 1989a, III: 351).

Numa visão antagónica, Rui Ramos, na *História de Portugal* dirigida por José Mattoso, minimiza a revolta, apelidando-a de «A sargentada» (RAMOS, R., 1994, VI: 187). Pelo contrário, José Augusto Seabra, no número sete do jornal *República*, datada de Maio de 2001, em artigo intitulado «O 31 de Janeiro e a cultura cívica europeia»¹³, considerou o levantamento militar e popular portuense contra o *Ultimatum* como «um acontecimento-chave da [...] história moderna» do

¹² Registe-se que, segundo Joel Serrão, essa emoção nacional conduziria ao «messianismo de Sampaio Bruno e, posteriormente, ao saudosismo da *Renascença Portuguesa*» (SERRÃO, J., 1989a, III: 351).

¹³ Registe-se que o artigo referido visava a celebração da data de 31 de Janeiro, no âmbito do «Porto capital europeia da cultura» (consulta realizada em 1 de Julho de 2007, em: http://www.republica.pt/jornal7_ficheiros/jaseabra7.htm).



Porto, realçando o sacrifício dos heróis do 31 de Janeiro que «fecundaram o húmus de onde iriam brotar as sementes vivas que no 5 de Outubro de 1910 haveriam de germinar na República democrática enfim vitoriosa». Acrescenta ainda, no mesmo artigo, que o acontecimento não fora apenas político, mas cultural, referindo a obra de Sampaio Bruno¹⁴, de Basílio Teles e o eco poético do facto histórico em *Pátria* de Junqueiro – a “obra capital” da literatura portuguesa, «ombreado com *Os Lusíadas*»¹⁵. Seabra homenageia essa geração revolucionária portuense e refere as consequências culturais nas gerações vindouras, com destaque para o grupo de intelectuais que, em 1911, fundou a sociedade denominada *Renascença Portuguesa* – que fez do Porto «o centro de reencontro das grandes tradições nacionais com a modernidade pela conjugação da *traditio* e da *revolutio* que a caracterizou».

Em suma: o traumático Ultimato, ao contrário do que se poderia esperar, inverteu a imagem de Portugal decadente numa «espécie de nação idílica sem igual», fazendo surgir, no final do século XIX,

¹⁴ Saliente-se a importância determinante de Sampaio Bruno, nas palavras de A. Ribeiro dos Santos: «[...] ensaísta e doutrinário político republicano que alcançou grande prestígio pela sua acção de pedagogia cívica, iniciada ao lado de Antero na Liga Patriótica do Norte e continuada, após o exílio subsequente ao 31 de Janeiro, numa intervenção jornalística incansável. Ele inspirou os jovens renascentistas, empenhados na mesma luta que travou contra a ditadura de João Franco, primeira prova por que todos passaram, nas suas lides libertárias» (SANTOS, A. R., 1987: 197). Acrescente-se a referência de Joel Serrão à influência da obra de Sampaio Bruno, em Junqueiro, Teixeira de Pascoas, Jaime Cortesão e Fernando Pessoa (SERRÃO, J., 1989: 390); e ainda o facto de Bruno ter sido considerado «um dos primeiros críticos do positivismo de Comte» (SANTOS, D., 1989: 127-128).

¹⁵ Refira-se que Sampaio Bruno, em *O Brasil Mental*, destaca o valor de *Pátria*, de Guerra Junqueiro, como «a obra do romantismo político (singelo, ingénua, ludibriado)» (BRUNO, J. P. S., 1898: 76) e compara-a a *Os Lusíadas*, unindo as duas obras e os dois autores respectivos, por possuírem «o dom de significar as crises interiores pelo prestígio da vestidura das representações concretas» e criarem «entrechos para desvendarem a alma» (*idem*: 61-62). Porém, Fernando Pessoa vai mais longe, considerando *Pátria* «não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura», colocando *Os Lusíadas* em segundo lugar (FP. OPP, II: 1234).



«o misticismo nacionalista»¹⁶ de que «o Saudosismo será, mais tarde, a tradução poético-ideológica [...], tradução genial que representa *a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal*» (LOURENÇO, E., 1982: 28). E a crise de consciência nacional, por ele desencadeada, provocou movimentos estéticos pendulares entre «*traditio*» e «*revolutio*», como escreveu José Augusto Seabra, a propósito da *Renascença Portuguesa*.

Do ponto de vista sócio-político, o Ultimato teve como consequências: a expansão e o fortalecimento do republicanismo, identificado com um projecto de ressurgimento nacional, a que a derrota da insurreição do Porto de 31 de Janeiro de 1891 veio dar alento ideológico; o desenvolvimento do colonialismo e do nacionalismo, absorvido pelo ideário republicano; o desencadeamento de «toda a casta de sonhos românticos para o futuro» (MARQUES, A. H. O., 1973: 244). A esses sonhos Óscar Lopes deu o nome de uma «súbita consciência da utopia» (LOPES, Ó., 1987a: 12), onde vão enraizar as «virtualidades estéticas das novas correntes literárias» (REYNAUD, M. J., 1988: 97).

As consequências políticas do descontentamento e insurreição fizeram-se sentir: a partir de Novembro de 1894, as Cortes foram encerradas e o país passou mais de um ano, até Janeiro de 1896, sem parlamento, tendo vivido em ditadura, uma vez que o governo se apoderara do poder legislativo que competia aos representantes do poder popular (RAMOS, R., 1994: 214). Na década de 90, João Franco entrou no governo, impondo, com a aprovação do rei D. Carlos, períodos mais ou menos extensos de governos autoritários, que aumentaram o desconten-

¹⁶ Veja-se o recurso às figuras míticas da resistência nacionalista: «Resta acreditar na academia como outrora se acreditou em Nun'Álvares. “Ressuscitemos Nun'Álvares. Ergamos o seu vulto, quer nas escolas, quer nos templos”, foi a palavra de ordem proferida por Guerra Junqueiro no comício promovido pelo Grupo Republicano de Estudos Sociais, em 27 de Julho de 1897» (BOAVIDA., A. M. C., 1983: 745).



tentamento. O poder de Franco só terminou depois do regicídio, em 4 de Fevereiro de 1908, por deposição efectuada pelo Rei D. Manuel II¹⁷.

I.2. Fernando Pessoa no contexto político-literário

Neste período politicamente conturbado, desenrolava-se a meninice de Fernando Pessoa (n. 1888), perturbada pela morte do pai, Joaquim de Seabra Pessoa (1850-1893), pela morte do seu irmão Jorge (1893-1894) e pelo segundo casamento da mãe, em 1895.

Em 30 de Dezembro de 1895, a mãe casou por procuração com o comandante João Miguel Rosa, cônsul de Portugal em Durban, na colónia inglesa do Natal. Como consequência, em 1896, a família partiu para essa cidade, onde Pessoa fez os seus estudos¹⁸, coroados com o

¹⁷ Note-se que João Franco governou seguidamente, embora por dois períodos, de 19 de Maio de 1906 a 2 de Maio de 1907, e desde essa data a 4 de Fevereiro de 1908 (MARQUES, A. H. O., 1973: 408).

¹⁸ Refira-se, de entre as obras consultadas sobre este assunto, o que o seu condiscípulo de Durban, Clifford Geerds – a quem o jovem Pessoa, sob o nome do médico psiquiatra Faustino Antunes, enviara um inquérito para recolher dados sobre o seu paciente (Pessoa) – responde em 4 de Outubro de 1907, pelo que revela de características especiais do estudante Fernando Pessoa. No item 3 do inquérito, Geerds afirma que Pessoa «era considerado um rapaz brilhante, já que, apesar de o inglês não ser a sua língua materna, o tinha aprendido tão depressa e tão bem que possuía um estilo esplêndido [...]». Destaca também que, apesar de mais novo que os colegas, não só os acompanhava bem nos estudos, como os ultrapassava. E acrescenta que, para Pessoa, «o trabalho era um prazer e não lhe requeria o mais pequeno esforço»; contudo, no item 8, acrescenta que quase todos eram de opinião «de que trabalhava de mais [*sic*] e que, a continuar assim, acabaria por adoecer» (VIEIRA, Y. F., 1988: 122).



«“Prémio Rainha Vitória”, atribuído ao melhor ensaio de estilo inglês no exame de admissão à Universidade do Cabo da Boa Esperança realizado em Novembro de 1903» (SEVERINO, A. E., 1983: 90).

A obtenção desse prémio – «prova patente do incomum talento literário e da genial inteligência de Fernando Pessoa» (*ibidem*) – «viria representar uma maior conquista para o futuro» do escritor (*idem*: 96). Certamente que esse prémio lhe dera, de imediato, a autoconfiança suficiente para, em 1904, entrar numa disputa pública de entretenimento, em verso, no jornal *Natal Mercury*, em que o humor predominava e podia ir até «à pura palhaçada» (JENNINGS, H. D., 1984: 48). Nesse mesmo ano, também viu publicado um trabalho seu na revista *Durban High School Magazine* – um trabalho sério de crítica literária sobre as virtudes e defeitos da obra de Macaulay, «considerado como um dos mais completos escritores daquela época» (*idem*: 46).

Estes escritos públicos de Pessoa poderiam ser encarados como precursores dos artigos de 1912 e do poema *Pauis*. Assim, o trabalho adolescente, em prosa, poderia ter sido precursor dos artigos sobre a nova poesia portuguesa e dos textos afins sobre o Saudosismo, em que o crítico literário procura ver as virtudes e defeitos dessa escola neo-romântica; e a disputa adolescente, em verso, talvez tenha sido o exercício iniciático do diálogo poético que viria a estabelecer com Mário de Sá-Carneiro, com início no poema *Pauis*, em resposta ao poema *Partida*, chegado de Paris (assunto desenvolvido no capítulo IV).

Ora, em 1905, Fernando Pessoa regressou definitivamente a Portugal, de onde não mais se distanciaria, «manifestando desde logo grande zelo patriótico, aguçado aliás pelo longo desenraizamento» (LIND, G. R., 1970: 14)¹⁹.

¹⁹ Note-se que esse zelo patriótico se verifica, no texto datado de 5 de Setembro de 1908, quando pede a «Deus [...] forças para traçar, para compreender toda a síntese da psicologia e da história psicológica da nação portuguesa»; quando escreve sobre o seu sofrimento ao ler as «notícias de factos que são humilhantes, para nós, portugueses» – sofrimento apenas atenuado com a leitura de Antero («somos, afinal, espíritos irmãos») (FP. EAARP: 83-85).



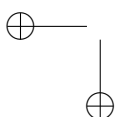
Possuía, então, uma boa formação académica de base, dominando, para além do português e do inglês, ainda o francês. Tinha adquirido uma cultura literária, sobretudo inglesa, englobando os maiores escritores, cuja referência viria a ser de grande constância na sua obra²⁰.

A literatura portuguesa era objecto de leitura cuidada e crítica. Considerou-se discípulo de Almeida Garrett, de Antero de Quental, de António Nobre, de Cesário Verde e de Guerra Junqueiro de *A Pátria*²¹.

De facto, Fernando Pessoa escolhe Garrett como seu mestre, Antero como precursor da «nova poesia portuguesa» e Guerra Junqueiro, com quem coabitou na *Renascença Portuguesa*, como o poeta contemporâneo digno do seu culto. A alta consideração por Antero manifestou-se ao longo da sua obra. Regista-se, a propósito, o seguinte parecer pessoano: «Portugal poético, como nação independente, adormeceu com Gil Vicente e metade de Camões, e despertou só com Antero» (FP. APPM: 10). Fez esta afirmação no Prefácio à *Antologia de Poetas Portugueses Modernos* (texto de 1929), ao mesmo tempo que instituía como marco da modernidade a Escola Coimbrã: «No caso presente, entendemos por poemas portugueses modernos os dos poetas portugueses que têm data literária desde a Escola de Coimbra, e incluindo essa Escola. [...] Fizemo-lo [...] porque esta Escola foi o renascimento da poesia portuguesa adentro da poesia portuguesa» (*idem*: 9-10); e repare-se, ainda, como, em carta de 1916, escreve: «[...] não havia literatura portuguesa antes de Antero de Quental» (FP. C I: 201).

²⁰ Repare-se que, em 1910 (data provável) escrevia: «Estou agora na posse das leis fundamentais da arte literária. Shakespeare já não me pode ensinar a ser subtil, nem Milton a ser completo. O meu intelecto atingiu uma maleabilidade e um alcance que me habilitam a assumir qualquer emoção que deseje e entrar à vontade em qualquer espaço de alma» (FP.OPP, II: 87).

²¹ Acrescente-se a opinião crítica de Urbano Tavares Rodrigues sobre o poema dramático *Pátria* (1896): «Obra circunstancial, inflamada de revolta e de orgulho ulcerado, constitui uma reacção ao «Ultimatum» inglês e ao seu acatamento pelos dirigentes da nação, contrário à exaltação popular, cujo intérprete, o poeta, sente na sua carne, como uma chaga, essa afrontosa submissão, sintoma da agonia da Pátria» (RODRIGUES, U.T., 1976b: 801).



Em 1912, Fernando Pessoa assume, então, essa herança anterioriana, nos artigos publicados em *A Águia*. Porém, note-se: antes desses artigos de 1912, Pessoa tecera projectos e escrevera múltiplos textos sobre Portugal, encontrados mais tarde no seu espólio²². Tais textos comprovam o quanto Pessoa reflectiu, projectou e escreveu sobre a sua pátria, nos períodos «entre 1906 e 1908 (ditadura monárquica de João Franco) até 1915 (ditadura republicana de Pimenta de Castro)» (FP. OPP, III: 823). É no texto «Da queda da monarquia ao radicalismo republicano» que Pessoa opina sobre o Ultimato, a revolta do Porto e a revolução republicana:

Da crise que começa em 1890 parecia concluir-se o afundar da nacionalidade e afinal resulta a fundação da república. Então podia haver – especialmente depois de falhar a revolta do Porto – dúvidas sobre a sorte da Nação. Hoje já não as pode haver. A revolução provou que a crise era não da nacionalidade, mas da monarquia, e das forças sociais de que ela era símbolo (*idem*: 839).

E Pessoa termina o texto, dando o seu acordo à revolução republicana: «Sursum corda! – O primeiro passo é que custa». Repare-se como o seu «corações ao alto» parece inserir-se na exortação patriótica de Sampaio Bruno, em *O Brasil Mental*, de 1898, a caminho da República e de «uma vida nova»²³: «Sursum Corda! Haut-les-coeurs!» – repete duas vezes (BRUNO, J. P. S, 1898: 468-469). Seria a este coro patriótico poetado por Guerra Junqueiro que Pessoa viria juntar a sua

²² António Quadros organizou esses textos fragmentários com base no título pessoano «Da Ditadura à República (1906-1910) – Estudo sociológico dos últimos anos da monarquia em Portugal», para o qual foi encontrado o índice incompleto, o prefácio e vários textos (FP. PPP-1: 31-34). Segue-se a II Parte, intitulada «Considerações pós-revolucionárias», em que analisa a revolução, as suas virtudes e os seus erros, o partido republicano, o governo provisório, terminando com o balanço dos primeiros anos da República (*idem*: 39-60).

²³ Note-se que a expressão «vida nova» foi trazida à política portuguesa como programa de renovação por Oliveira Martins, em 1880.

voz, nomeadamente à de Sampaio Bruno, que, com Basílio Teles, fora um dos fomentadores da revolução portuense do 31 de Janeiro – «parcialmente obra sua», no plano doutrinal, segundo Joel Serrão (SERRÃO, J., 1989: 390).

Da leitura desses textos, pode concluir-se que, desde muito jovem, Pessoa entrou na problemática do seu país e, com inteligência, procurou compreender o seu pulsar, com base na psicologia²⁴, na sociologia²⁵ e na literatura.

Em «Da literatura como interpretação de Portugal», Eduardo Lourenço contextualiza a obra pessoana, na literatura portuguesa de interpelação nacional, com início em Almeida Garrett, como já foi referido. Destaca, então, que «a motivação mais radical e funda (pelo que significa como ruptura) de toda ou quase *toda a grande literatura portuguesa do séc. XIX*» é estruturada, desde Garrett, pelo «projecto novo de *problematizar a relação de escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*» (LOURENÇO, E., 1982: 86). E acrescenta: «[...] é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez, e a fundo, *Portugal se interroga*, ou melhor, que Portugal se converte *em permanente interpelação para todos nós*» (*idem*: 89)²⁶.

Veja-se, a propósito, a influência de Garrett em Pessoa, através da informação do seu amigo Cortes-Rodrigues: «Num impulso súbito, vindo da leitura das *Folhas Caídas* e das *Flores sem Fruto* começa a escrever versos portugueses». O mesmo autor refere, ainda, o patriotismo literário direccionado para a acção interventiva que une Pessoa

²⁴ Cita-se do mesmo conjunto de textos, a título de exemplo, o texto «Elementos reaccionários no psiquismo nacional», cuja leitura ainda hoje ajuda a compreender o referido psiquismo.

²⁵ Refira-se que Óscar Lopes interpreta a «sociologia» pessoana como uma tática que «visa [...] demolir o individualismo romântico-sentimental-humanitarista-cristão e impor um mito semelhante ao do herói de Carlyle ou, mais visivelmente (embora em leitura futurista), o do super-homem de Nietzsche» (LOPES, Ó., 1990: 145).

²⁶ Registe-se que o itálico das citações é da responsabilidade do autor.

ao projecto garrettiano: «Foi a ditadura franquista que o colocou dentro do patriotismo literário e começou então a desejar intensamente escrever em português, o que só aconteceu em Setembro de 1908» (FP.CCR: 127).

Antes disso, em 1907, o jovem Pessoa estreara-se na intervenção política, na greve da Faculdade de Letras, da qual, segundo testemunho de seu meio-irmão, citado por Quadros, fora «um dos principais promotores» (FP.OPP, I: 31)²⁷. Fernando Pessoa, de temperamento e educação liberal, reagira à ditadura franquista e desejava fazer oposição de uma forma directa e organizada. Como se pode ver num escrito datado de 1908, o seu «intenso sentimento patriótico», o seu «intenso desejo de melhorar o estado de Portugal, provocam» dentro dele «mil projectos» revolucionários, paralisados por falta de vontade, em sofrimento profundo (FP. PIA: 7-8). Verifica-se que, como escreve António Quadros, «o poeta sente-se revolucionário» contra a ditadura de João Franco e «sonha com uma regeneração portuguesa a partir das raízes e da cultura. [...] Impulsionado pela sua reacção política ao franquismo e estimulado pela leitura de obras de Garrett, Fernando Pessoa começa a escrever, agora a sério, poesia em português» (FP. OPP, I: 34-35).

Essa acção interventiva iria ser continuada com os artigos sobre a nova poesia portuguesa, na revista *A Águia*, órgão da sociedade *Renascença Portuguesa*, em 1912.

Sobre a ligação dos escritores com a imprensa no período da primeira República, Oliveira Marques informa que muitos «escritores iniciavam ou desenvolviam carreiras em torno de um periódico de nome, que servia também de ponto de encontro para intelectuais afins. Aconteceu isso, por exemplo, com a revista *A Águia*, do Porto (1910-30), a mais famosa entre muitas, [...], em reacção contra o positivismo e o materialismo» (MARQUES, A. H. O., 1973: 233).

²⁷ Saliente-se a importância política da referida greve pelas consequências: «Aproveitando-se do pretexto da obstrução parlamentar levantada pela Oposição devido à greve académica de 1907, o rei dissolveu as Cortes, sem que fosse marcada data para novas eleições» (MARQUES, A. H. O., 1973: 112).



Não é de estranhar que, em tal contexto, Pessoa colabore com os seus artigos em *A Águia*, órgão da *Renascença Portuguesa*.

Essa revista, na sua segunda série, foi considerada por José Augusto Seabra (em artigo intitulado «“Renascença Portuguesa” e a República», no jornal trimestral *República*, n.º 6, de Dezembro de 2000)²⁸ «o catalisador de sectores significativos de escritores e artistas, na sua maioria republicanos, preocupados no entanto com o rumo que ia tomando o regime».

Destaca-se a referência feita por José Augusto Seabra à primeira atitude explicitamente política daqueles que viriam a integrar a *Renascença Portuguesa*: a participação juvenil na «greve académica de 1907, contra o ditador João Franco»²⁹ (greve em que Pessoa participara activamente, como já foi referido).

I.3. Escritos Íntimos de Pessoa e o ideário da Renascença Portuguesa

Dos escritos íntimos da época juvenil de Pessoa, seleccionaram-se cinco textos por terem sido considerados clarificadores do acto pessoano

²⁸ Cf. http://www.republica.pt/jornal7_ficheiros/jaseabra7.htm (consulta realizada em 1 de Julho de 2007).

²⁹ Note-se que, de acordo com Ana M. Caiado Boavida, essa greve é consequência do bom acolhimento do «decreto do ministério de Hintze Ribeiro que praticamente autorizava a existência de ordens religiosas em Portugal», levado à prática nos anos subsequentes pela abertura de escolas e colégios orientados por membros do clero. Esses factos viriam a agudizar «o contencioso existente entre os estudantes republicanos e as velhas estruturas universitárias, identificadas com o clericalismo e o jesuitismo. «Abaixo a Universidade Fradesca, a Universidade da Inquisição» foi o grito vibrante que deu impulso à greve académica de 1907» (BOAVIDA, A. M. C., 1983: 746-747).



de inscrição na *Renascença Portuguesa*, do modo como se relacionou com essa associação, e, ainda, pelo que aqueles textos revelam de características hipoteticamente responsáveis por essa ambígua intervenção pública de 1912 ou pelo que exprimem de ideais próximos dos do ideário da *Renascença Portuguesa*. Valorizam-se, deste modo, na senda de António Quadros, «os escritos íntimos ou de introspecção» de Fernando Pessoa, por serem «extraordinariamente reveladores, sobretudo os da primeira fase, entre 1906 e 1914» (FP. EICPA: 13), de um espírito jovem, pleno de ideias patrióticas muito generosas.

Com sentimentos patrióticos³⁰ igualmente intensos e generosos para com a nação portuguesa, surgiu no Porto, em Janeiro de 1912, a sociedade denominada *Renascença Portuguesa*, tendo como revista mensal *A Águia*, publicação onde os ideais patrióticos se exprimiam livremente.

No movimento portuense, como já foi referido, destacava-se Teixeira de Pascoaes, o paladino do grupo saudosista, que foi a sua «alma e verbo», segundo Joaquim de Carvalho (CARVALHO, J., 1975: 644). Sobre a ideologia patente na sua obra, muito tem sido escrito.

Do ponto de vista filosófico, Joaquim de Carvalho opina que «a génese e, em parte, o teor das suas prefigurações da realidade, assim como a entrega sem reserva ao apelo da emoção e ao dom misterioso e revelador da palavra, não se compreendem cabalmente fora das correntes filosóficas, especialmente de Bergson, que [...] justificavam o regresso ao vital e ao imediato pelo valor noético da intuição e pela excelência da emotividade sobre a racionalidade» (*idem*: 643).

No mesmo sentido, Manuel dos Santos Alves explica que, para a compreensão da obra de Pascoaes, teria de ser considerada «a mudança de paradigma que se verificou na transição do século XIX para o sé-

³⁰ Recorde-se o esclarecimento de Jaime Cortesão sobre o *patriotismo* da *Renascença Portuguesa*, revelador do significado pejorativo na época e, por isso, a exigir clarificação: «Aquele [patriotismo] que pretendemos desenvolver nos jovens portugueses é o patriotismo humanitário, o que dê à nossa Raça a poderosa actividade criadora capaz de contribuir para a civilização da Humanidade» (CORTESÃO, J., 1912c: 78).



culo XX»: a substituição de uma filosofia do objecto por uma filosofia do sujeito, abalando o poder da razão positivista e afectando as estruturas orgânicas que não podem prescindir totalmente dela. Segundo esse autor, o contexto filosófico³¹ favorecedor das forças alógicas (a intuição, os dados da consciência individual, o desejo narcísico de auto-afirmação, o sonho nietzschiano do *super-homem*) «em muito ajuda a explicar espíritos originais arautos de novos credos, como Sampaio Bruno, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes» (ALVES, M. S., 1996: 583-584).

Com efeito, a partir das correntes filosóficas finisseculares, cada um dos dois poetas construiu o próprio conceito de poesia e, por isso, eles trilhavam caminhos poéticos divergentes. Pascoaes construía uma obra neo-romântica plena de emoção («na sua mente, poesia e realidade, intuição e expressão compenetraram-se íntima e inseparavelmente» [CARVALHO, J., 1975: 645] e «o seu filosofar coincidia com o próprio poeatar» [*idem*: 651])³². Pessoa optaria por uma poesia da construção racionalizada, em que o sujeito, ao centrar-se na sua interioridade, na busca da consciência de si e da génese do pensamento, da emoção, das sensações, numa intelectualização em aprofundamento, iniciava um processo desencadeado na consciência – palco concebido pelo «poeta dramático» que possuía «a exaltação íntima do poeta e a «des-

³¹ Explique-se o contexto filosófico pelas correntes filosóficas indicadas por Manuel dos Santos Alves: «[...] o intuicionismo de Bergson, a filosofia da acção de Blondel, a fenomenologia de Husserl, a psicanálise de Freud, o dionisismo voluntarista de Nietzsche (aliado à reabilitação anti-cristã do paganismo)» que «vieram reforçar o poder auto-afirmativo do sujeito criador, face aos dados do mundo empírico e a verdades tidas como reveladas» (ALVES, M. S., 1996: 583).

³² Refira-se o conceito de poeta, da autoria de Pascoaes e transcrito por Joaquim de Carvalho: «O poeta é um enviado, [...]. Ele vem ao mundo afirmar as superiores Potestades que misteriosamente presidem ao drama da vida e lhe dão um sobrenatural sentido. Ele vem sublimar o vulgar, revelar o grande que as pequenas coisas escondem, converter o ruído em harmonia e a harmonia em melodia. Só ele deu uma alma divina ao corpo bruto da natureza, completando a obra de Jeovah» (*apud* CARVALHO, J., 1975: 646). Em oposição, parece ter sido gerado o conceito de poeta no poema *Pauis*.



personalização do dramaturgo» (FP. OPP, II: 302). Por isso, o poema teria de ser capaz de se distanciar do seu criador, pelo que possuiria sujeito poético próprio e outras vozes provindas de outros textos; e teria de ser, também, muito elaborado, porque de um «produto» de excelência se tratava.

Acontece que, no caso de Pessoa, «a constante atenção aos movimentos mais subtis das sensações, das ideias, das emoções», vai alargando a experiência do seu próprio pensamento e vai criando um «espaço interior»³³, para o qual José Gil chama a atenção (GIL, J., 1994: 9-10). Verifica-se que tal «espaço interior» se vai ampliando pela pesquisa profunda e atenta, numa interioridade rica e criativa conducente a uma construção verbal escrita, sentida como imperativa (que, por vezes, acontece primeiro em prosa e, depois, em poesia).

Esse sentir da necessidade da escrita, como construção de um sonho interior realizado em sonho exterior legível (assunto desenvolvido em «A arte moderna é arte de sonho»), é explicado no *Livro do Desassossego*, no texto «Educação Sentimental». Nele, Bernardo Soares esclarece que escreve, não «para publicar», nem sequer «para fazer arte», mas «porque esse é o fim, o requinte supremo, o requinte temperamental ilógico» da sua «cultura de estados de alma». Logo, ele cultivaria «estados de alma» em cultura de «estufa» (talvez paúlca), para a qual fornece a receita: pega-se numa «sensação pessoal» e desfia-se «até poder com ela tecer-lhe a realidade interior». Essa teia é denominada «Floresta de Alheamento, ou a Viagem Nunca Feita», elaborada «para que dê completa exterioridade ao que é interior, para que assim realize o irrealizável, conjugue o contraditório e, tornando o sonho exterior, lhe dê o seu máximo poder de puro sonho» (FP. OPP, II: 974).

³³ Note-se que José Gil considera a expansão como um traço característico do espaço interior (GIL, J., 1994: 10). Em Pessoa, esse «espaço interior» de tal forma se expandiu ao longo da vida que, na célebre carta de 13 de Janeiro de 1935, a Casais Monteiro, sobre a génese dos heterónimos, esclarece: «Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos» (FP. OPP, II: 342).



Tanto quanto a citação anterior permite, poder-se-ia concluir, que essa exteriorização, através da escrita, permitiu a construção de um objecto verbal provindo de uma interioridade reflexiva que construía um espaço interior que se ia expandindo paulatinamente, pelo sonho; e, em consequência, ia crescendo a obra pessoana.

Texto A («Eu era um poeta animado pela filosofia»)

A poesia está em tudo – na terra e no mar, no lago e na margem do rio. Está na cidade também – não o neguem – aqui onde me sento é para mim evidente: há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia no ruído dos carros nas ruas, há poesia em cada momento ou até no vulgar, ridículo movimento de um trabalhador que, do outro lado da rua, está pintando a tabuleta de um talho.

O meu sentido interior predomina de tal modo sobre os meus cinco sentidos que vejo coisas nesta vida – acredito-o – de uma forma diferente dos outros homens. [...] (FP. OPP, II: 82).

Para abrir a pequena selecção dos textos íntimos, foi escolhido este texto de 1910 (data provável), pelo facto de revelar a concepção de poesia de Fernando Pessoa, então, com vinte e dois anos.

Nele se verifica que a consciência reflexiva permitia concluir ao jovem Pessoa ter sido «um poeta animado pela filosofia» e que «a poesia está em tudo» (em *presentismo* poético, pois «a poesia da terra nunca morre»).

Nesse texto (em inglês), Pessoa (que viria a ser o poeta da totalidade) tem a preocupação de abranger no seu conceito de poesia todo o planeta, com a preocupação de integrar a cidade, até à minudência do que se poderia considerar o grau zero do poético dentro das concepções românticas da poesia: o acto de pintar a tabuleta de um talho. Estaria a diferenciar-se do conceito de poesia do Neo-romantismo, para o qual a Natureza era a grande inspiradora. Porém, Pessoa teve o cuidado de revelar que, embora tudo seja poesia, essa totalidade teria de ser interiorizada, para ser transformada pelo poeta, assumido como «diferente





dos outros homens», porque mais capaz de atribuir a qualquer parte desse todo «uma riqueza de significações», «uma plenitude de sugestões espirituais»

Segue-se a explicação desse «sentido interior» diferenciador e predominante, parecendo apontar já para a dupla face da poesia: uma, a da poesia sensacionista – «Porque a poesia é espanto, admiração, como alguém que, ao tombar dos céus com plena consciência da sua queda, olhasse atônito para todas as coisas»³⁴; a outra, platónica, a aproximar-se da Saudade pascoalina – «Como alguém que conhecesse as coisas nas suas almas, tudo fazendo por recordar-se deste conhecimento, lembrando-se de que não foi assim que as conheceu, não foi sob estas formas e estas condições, mas de nada mais se lembrando» (*ibidem*). Verifica-se que estas duas visões não são coincidentes, mas duplas.

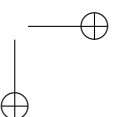
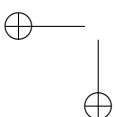
Uma consequência dessa predisposição para a visão dupla, mundi-vidente, poderia ser a leitura também dupla que Pessoa fez de Pascoaes e da sua obra.

Texto B

Antes desse texto de 1910, a 2 de Outubro de 1907, através de Alexander Search, o jovem Pessoa manifestara, no pacto satânico, a reflexão aprofundada da obra *Fausto*³⁵ de Goethe, numa construção textual

³⁴ Note-se a semelhança com Caetano de Castro, nomeadamente, no poema II d' *O Guardador de Rebanhos*: «[...] Sei ter o pasmo essencial / Que tem uma criança se, ao nascer, / reparasse que nascera deveras... / Sinto-me nascido a cada momento / para a eterna novidade do Mundo... / [...]» (FP. PAC: 22).

³⁵ Atente-se nas palavras de Fernando Guimarães, em «Romantismos...», quando, a propósito do romantismo revisitado, nomeadamente por Fernando Pessoa, diz que é notória a «influência da filosofia do idealismo alemão, considerando, sobretudo, a questão do «génio individual» e, na sequência desta mesma questão, a das «personagens titânicas», isto é, daquelas personagens tão reverenciadas pelos românticos e que, como acontece com Prometeu ou Fausto, representam uma realidade heróica, uma afirmação miticamente individualista ou pessoal» (GUIMARÃES, F., 1986: 115).





em que jura, perante Satan – grande símbolo romântico, «como personificação da rebeldia e da aspiração de alcançar o Absoluto» (SILVA, V. M. A., 1988: 546) –, praticar o Bem, unindo, assim, o Bem e o Mal, como a dupla face da mesma moeda, metáfora do ser humano, portador dessas duas essências. Esse pacto está assinado por Alexander Search³⁶, que, segundo Teresa Rita Lopes, «não é um “pseudónimo”»: é uma personagem»³⁷, de acordo com o manuscrito 124. Se, de facto, Alexander Search aparece como personagem no referido manuscrito, ele parece ser mais do que isso, quando assina os poemas e os escritos ingleses, durante anos. E, por tudo isso, Teresa Rita Lopes considera-o personagem, não só no manuscrito, mas no «romance-drama» pessoano, com morte anunciada em 1908, aos vinte anos (ainda que o seu último poema inédito esteja datado de 1916). Porém, conclui a mesma autora, Alexander Search seria «como duplo, sombra gémea de Pessoa que, num poema inédito, se autodefiniu “um português à inglesa”, e acompanhou-o ao longo da vida, mesmo quando deixou de assinar os seus poemas» (LOPES, T. R., 1990a: 103).

³⁶ Segundo Quadros, A. Search fizera, em 1905, a sua aparição «em força, com o poema “Heart-Music”, um poema com um sentido interrogativo, metafísico, testemunhando da estranheza, das interrogações, das intuições ontológicas do futuro poeta-filósofo» (FP.OPP, I: 29). Sobre «o jovem Search», Georg Rudolph Lind opina que «ele segue a trilha dos clássicos, escrevendo uma poesia facilmente inteligível, que evita as ambiguidades da poesia simbolista, e exprime as suas preocupações interiores com uma sinceridade que nunca mais voltaremos a encontrar na produção posterior de Fernando Pessoa poeta português» (LIND, G. R., 1981: 350).

³⁷ Refira-se que T. R. Lopes interpreta A. Search como personagem de acordo com o Ms.124, sem data, *Ultimus Jocularum*, (LOPES, T. R., 1990 II: 170), em que ele aparece identificado com «Caesar Seek (= Alexander Search) cujo carácter é alheio ao riso, oscilando entre a meditação profunda e torturada e a amargura (amarga ironia, às vezes???)», contracenando com Jacob Satan «(um espírito do mal, o dono da casa e o que aqui realmente domina)» e «Ferdinand Sumwan (= Fernando Pessoa, a partir de Sumwan = Some one = Person = Pessoa). Um indivíduo normal, inútil, preguiçoso, descuidado, fraco», entre outros. T. R. Lopes colocou os Ms. 123 a 128, referentes a *Ultimus Jocularum*, sem data, entre os Ms. datados de 1902 e 1903, quatro anos antes do pacto de 1907.





É então com Jacob Satan³⁸ que Alexander Search jura, em inglês, a negação absoluta do Mal – o supremo paradoxo –, assinando o pacto, em Outubro de 1907 (FP. PIA: 11). Esse pacto demoníaco não parece ser nada inocente, perante o assunto deste trabalho. Pelo contrário, parece indiciar a projecção satânica do herói (anti-)romântico na sua rebeldia e aspiração de absoluto, surgindo dentro do Saudosismo para desafiar veladamente o seu paladino, perante a intelectualidade portuguesa, através dos artigos sobre a nova poesia portuguesa e textos afins:

Compromisso entre Alexander Search, residente no Inferno, Nenhures, e Jacob Satanás, Senhor, embora não rei, do mesmo lugar:

1. Nunca esmorecer ou recuar no propósito de fazer bem à humanidade³⁹.
2. Nunca escrever coisas sensuais⁴⁰, ou más a qualquer outro respeito, que possam lesar e prejudicar quem as ler.
3. Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião dificilmente pode ser substituída, e que o pobre ser humano chora nas trevas.
4. Nunca esquecer o sofrimento e o padecimento dos homens.

+ a marca de Satanás

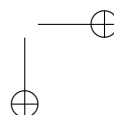
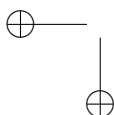
2 de Outubro de 1907

Alexander Search

³⁸ Recorde-se como Álvaro de Campos define Satã: «E o próprio Satã, que não é senão Deus em sua sombra disforme [...]» (FP. PPV: 95).

³⁹ Refira-se que, para sujeito da acção de desejar praticar o bem em confronto com o desejo de não o praticar, Pessoa criou Frei Maurice, em textos de 1907 (FP: EAARP: 78-81).

⁴⁰ Note-se que se verifica a proximidade do texto do juramento no que respeita à auto-censura sobre a sensualidade, com o texto «Arte moderna, arte de sonho» na característica do carácter do sonhador de «asexualidade, ou parassexualidade» como «a forma mais flagrante da sua incapacidade para lidar com a normalidade e a realidade das coisas» (FP. PLE: 101).





Vem à colação o pacto satânico de A. Search, apesar da sua falta de ortonímia, também pelo facto de Fernando Pessoa⁴¹ manifestar expressamente aí o ideal humanista, ligado a uma religiosidade de tal forma abrangente que é capaz de unir os dois pólos de duas essências contraditórias – o Bem e o Mal. Ao jurar fazer o Bem perante Satanás, ele ascende ao supremo paradoxo, e sabe-se o quanto ele procurava paradoxos, em 1913⁴².

Em abrangência religiosa paradoxal, de uma outra forma⁴³, também Teixeira de Pascoaes, na sua teoria da Saudade, unia o cristianismo ao paganismo, nomeadamente, quando identificava essa essência da alma lusitana com Vénus e Maria, em «Renascença (O espírito da nossa raça)», e quando escreve, nesse mesmo texto: «Adoremos o espírito, o nosso belo espírito; implantemo-lo na nossa terra que é santa porque gerou a *Saudade*, como os desertos trovejantes da Palestina criaram Jeovah, e os harmoniosos vales gregos criaram Orfeu e Apolo» (PASCOAES, T., 1912b: 33-34).

Mais velho dez anos, Pascoaes trilhava o caminho seguro da sua poesia, enquanto Pessoa se encontrava no período da *busca* do seu caminho poético, entre 1908 e 1911 (FP. OP 1: 31). Assim, o apelido *Se-*

⁴¹ Lembre-se que Eduardo Lourenço apelidou o poeta de «proto-Pessoa» nesta fase de «adolescente e arcaizante autor dos poemas ingleses de Alexander Search» (LOURENÇO, E., 1983: 199).

⁴² Refiram-se, a título de exemplo, os registos do Diário de 1913, do final de Fevereiro, nos quais Pessoa refere ter tido «várias ideias para paradoxos» e «variadíssimos conceitos paradoxais» (FP. OPP, II: 96-97). T. R. Lopes afirma que é através do Dr. Nabos, também personagem do «Ultimus Jocularum» e autor de vários textos posteriores, que «o jovem Pessoa começou a exercitar-se no jogo do paradoxo chocante» (LOPES, T. R., 1990 I: 101). Sobre a importância do paradoxo em Fernando Pessoa, escreve Pierre Rivas: «Tout, chez Fernando Pessoa, est marqué du signe du paradoxe, qui est un des visages de la modernité» (RIVAS, P., 1985: 95). Jorge de Sena, por seu lado, aponta como influenciadores do culto pessoano do paradoxo «as tendências esteticistas [inglesas] do fim do século que ele teria conhecido (Óscar Wilde, etc.) como um desafiador antivitorianismo e com que aprendeu o culto do paradoxo e dos refinamentos audaciosos da expressão [...]» (FP. PI: 18).

⁴³ Cf. Luís de Sousa Rebelo, «Paganismo *versus* Cristismo em Fernando Pessoa», in *Colóquio Letras*, n.º 104-105, Julho – Outubro de 1988, pp. 26-33.



arch, escolhido pelo jovem Pessoa, parece surgir como o lema de uma vida que se inscreve em *busca*⁴⁴ permanente de caminho literário⁴⁵. Se entendermos *busca* como pesquisa, verifica-se que Pessoa desde muito cedo se inscreve na filosofia grega, mãe da ocidental, tendo em conta que, ao contrário da sabedoria oriental «essencialmente religiosa» fundamentada na tradição, a filosofia grega «é pesquisa» e «nasce de um acto fundamental de liberdade frente à tradição, ao costume e a toda a crença aceite como tal» (ABBAGNANO, N., 1969: 21).

Pela voz de Álvaro Ribeiro, no Prefácio à obra «A Nova Poesia Portuguesa», com o título «Fernando Pessoa, poeta e filósofo», os artigos pessoanos de 1912 foram inseridos no conceito de «ensaios de estética e de metafísica que enriquecem o património filosófico dos portugueses» (FP. ANP: 10) e Fernando Pessoa foi considerado, para além de poeta e filósofo, por ouvir «dentro de si as falas do diálogo eterno», «um profeta» (*idem*: 15)⁴⁶. Este último enunciado faz a leitura da abrangência filosófica pessoana. E Álvaro Ribeiro esclarece: Pessoa «não foi arrancar a realidade portuguesa às trevas do inexistente, com a candeia do historiador ou do passadista: viu-a imediatamente, de olhos

⁴⁴ Recorde-se como, no «Plano dos 3 Faustos», se percepção a importância do item lexical *busca*: «A Inteligência busca compreender / O Desejo busca possuir (compreender de perto) / O Não-Ser busca Ser», (FP. OPP, I: 607). E, na estrofe X do «Primeiro Fausto», escreve ainda: «O segredo da Busca é que não se acha» (*idem*: 611). G. R. Lind relaciona essa obra pessoana com A. Search, a propósito da temática pessoana de «“o mistério do mundo”», quando diz: «Aliás, o *Fausto* de Fernando Pessoa [...] faz-nos a impressão de ser a projecção dos temas e preocupações de Alexander Search, para uma figura mítica e para português. Fausto é por assim dizer uma espécie de Search – Busca – engrandecido e amadurecido» (LIND, G.R., 1981: 365).

⁴⁵ Saliente-se, a propósito da busca artística, as afirmações de Pessoa, em 1924: «Na arte buscamos para nós um aperfeiçoamento directo; podemos buscá-lo temporário, ou constante, ou permanente. [...] As artes que por natureza ministram» o aperfeiçoamento directo permanente «são as artes superiores abstractas – a música e a literatura, e ainda a filosofia [...]» (FP. OPP, II: 1212-1213).

⁴⁶ Refira-se que Shelley, em *Defesa da Poesia*, explana a ideia de que o poeta é um profeta, porque «participa do eterno, do infinito e do uno; não existem, pois tempo, lugar e número que determinem as suas concepções» (SHELLEY, 1972: 45-46).



erguidos para o Céu, à luz brilhante dos Mitos» (*ibidem*). A busca pessoana é um acto de liberdade, direccionada no sentido em que ele quiser viajar, na certeza de que «o segredo» dessa «Busca é que não se acha» (FP.OPP, I: 611). Essa certeza poética, que tende para a abrangência e para a perfeição em constante construção, impulsiona a *viagem*, num dinamismo aberto em direcção ao futuro, desde que, no caso de Pessoa, seja realizada dentro de si, no seu *espaço interior*, em expansão.

Texto C

Ora, em texto presumivelmente de 1907, verifica-se que a abrangência interior pessoana não é limitável:

Tenho pensamentos que, se conseguisse realizá-los e torná-los vivos, acrescentariam uma nova luz às estrelas, uma nova beleza ao mundo e um maior amor ao coração dos homens (FP.OPP, II: 76).

É o próprio universo que Pessoa quer abranger: estrelas, mundo, coração do homem, luz, beleza, amor⁴⁷. O universo encontra-se dentro de si desde muito cedo, de um modo consciente, e, talvez, naquele pequeno apontamento, lhe dê a forma escrita pela primeira vez, exprimindo um desejo (próprio dos deuses) de transformação inovadora (luminosa e amplificadora) do homem e do seu mundo. Essa «busca da totalidade» do *eu* pessoano (VILA MAIOR, D., 2003: 486), em ortonímia, na juventude, permite dar razão ao que Pessoa escreveu no ano da sua morte: «Sendo assim, não evoluo, VIAJO»⁴⁸. E explica:

⁴⁷ Cite-se, a este propósito, Dionísio Vila Maior, quando, no seu CD-Rom *Estudos Pessoaanos*, escreve que «vale a pena lembrar o relevo de que se reveste a questão da identificação do sujeito poético pessoano com tudo e todos – com a natureza, a Humanidade, o Universo, o Infinito, a própria Entidade Divina –, no que diz respeito à sua tentativa de esteticamente se equacionar como *totalidade*» (VILA MAIOR, D., 2004: 168).

⁴⁸ Note-se que Jorge de Sena considera que a afirmação pessoana «é quase uma





«Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo» (FP. OPP, II: 348). As linhas mestras estavam dentro de si; contudo, havia que reunir certas condições para que a *viagem* literária se fizesse guiada pela utopia condensada na sua frase: «Sê plural como o universo!» (FP. OPP, II: 1014). E ele esforçou-se para que essas condições fossem uma realidade, de modo a cumprir a sua *viagem* no seu espaço interior, elegendo a escrita como meio de expressão, uma vez que «a totalidade tantas vezes almejada se encontra, no fim de contas, no próprio sujeito, ou, mais exactamente, na atitude e na veemência colocada pelo sujeito no desejo de vivenciar essa mesma totalidade» (VILA MAIOR, D., 2004: 185).

Esse sentir universalista⁴⁹ que se quer fazer acção em prol da humanidade, e para além dela, encontra-se também em textos de Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e outros escritores da *Renascença Portuguesa*.

Com efeito, Fernando Pessoa teve consciência da hiperbolização valorativa de que esse movimento se imbuía; por isso, naquele contexto espaço-temporal de 1912, previu, em *A Águia*, no seu primeiro artigo, a proximidade de uma Nova Renascença:

Prepara-se em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso. O ponto de luz até onde essa renascença nos deve levar não se pode dizer neste breve estudo; desacompanhada de um raciocínio confirmativo, essa previsão pareceria um lúcido sonho de louco (FP. OPP, II: 1153).

verdade completa. E está, pelo menos, de acordo com a consciência que de si próprio terá quem, por atingida muito cedo a maturidade, experimenta e realiza em pleno domínio dos meios de expressão, e sabe que, portanto, dentro de cada experiência, e de experiência em experiência só lhe resta (e ele o diz) envelhecer» (FP. PDE: 11-12).

⁴⁹ Recorde-se a título de exemplo esse sentir universalista na frase finalizante do texto «Natal e novo ano» de Leonardo Coimbra: «Novo Ano? A Terra em novas paragens do cosmos a aquecer e a iluminar o Universo com as fulgurações do *novo* homem, intérprete de Deus, fecundador da vida!» (COIMBRA, L., 1911: 2).





É evidente que Pessoa utiliza o termo «renascença», em toda a sua abrangência significativa, contendo nele também o movimento poético da nova poesia portuguesa, que, segundo o texto, se faz em direcção a um «ponto de luz»⁵⁰; seria essa luz um acrescento à luminosidade do universo e o sinal de que se iria construir mais um patamar civilizacional. Essa metáfora luminosa ajudaria à construção, no mesmo artigo, da *profecia* da próxima chegada do «super-Camões», dentro do próximo terceiro período da *Saudade* previsto por Pascoaes, mas desenvolvido teoricamente (em ironia) por Pessoa, dentro do raciocínio lógico de que, se à *Renascença* sucedesse uma *Nova Renascença*, então seria lógico que a Camões sucedesse um *Novo Camões* que, por ter de acrescentar algo de significativamente literário ao primeiro, seria chamado de *super* ou *supra-Camões*.

Curiosamente, Pascoaes admitira, também em 1912, na conferência «O Espírito Lusitano», não um supra-Camões, mas «um Camões colectivo», formado pelos poetas «Jaime Cortesão, Mário Beirão, Augusto Casimiro, Afonso Duarte, etc.», cujos poemas o povo português precisava «de ler e de meditar», para se curar da desnacionalização provocada «pelo catolicismo romano e pelo constitucionalismo francês» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 62).

Sobre Camões (talvez estribado no «Camões colectivo» de Pascoaes e no polémico super-Camões), em texto presumivelmente de 1914, intitulado «A Moderna Literatura Portuguesa», explicitou o seu pensamento, em inglês, num texto com o subtítulo «Do Saudosismo à futura Idade do Ouro»: «Estamos no raiar da Época Áurea da literatura portuguesa. [...] Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro» (FP. PIA: 121-122).

O futuro constituía, portanto, a sua meta, pois, segundo a sua própria definição, em 1931, ele era, «por índole, e no sentido directo da

⁵⁰ Recorde-se com Fernando Guimarães que «a fantasia ou imaginação é *phaos*, luz», em *De Anima* de Aristóteles, que «embora a distinga da razão, admite que ela contribui para uma visão do inteligível ao sensível» (GUIMARÃES, F., 2007: 13).





palavra, futurista» (FP.OPP, II: 301). Talvez por isso, parecia *viajar* no tempo, em *Pauis*, por exemplo, e nos artigos de 1912, por vezes – colocando-se no futuro e escrevendo para o presente, e vice-versa (como mais adiante se irá tentar provar). Para essa construção de um tempo uno, talvez Shelley o tenha inspirado, quando define os poetas como «os espelhos das gigantescas sombras que a futuridade lança sobre o presente» (SHELLEY, 1897: 98)⁵¹.

Texto D

Recordando o quanto Pessoa já tinha reflectido e escrito em prosa e em verso antes de 1912, surge a pergunta sobre o que teria despoletado a sua intervenção tão ambígua dentro da *Renascença Portuguesa*. A resposta talvez se encontre no seu sentir patriótico, a exigir uma acção interventiva, no contexto republicano, mas com um sentir nacional de pós-ultimato, expresso (em sofrimento silencioso e acutilante, gerador de um desejo de acção) em texto juvenil de 1908:

O meu intenso sentimento patriótico, o meu intenso desejo de melhorar o estado de Portugal, provocam em mim – como exprimir com que ardor, com que intensidade, com que sinceridade! – mil projectos que, mesmo se realizáveis por um só homem, exigiriam dele uma característica puramente negativa em mim – a força de vontade. Mas sofro – até aos limites da loucura, juro-o – como se tudo eu pudesse fazer sem, no entanto, o poder realizar, por deficiência da vontade. É um sofrimento horrível que, afirmo-o, me mantém constantemente nos limites da loucura.

E, depois, incompreendido. Ninguém suspeita do meu amor patriótico, mais intenso do que o de todos aqueles a quem encontro ou conheço. [...].

⁵¹ Recorde-se que Shelley foi referido por Pessoa como «talvez [...] aquele com cuja inspiração mais convivi», na «segunda adolescência» (*apud* SEVERINO, A. E., 1983: 163).





Além dos meus projectos patrióticos – escrever «República de Portugal» – provocar aqui uma revolução, escrever panfletos portugueses, dirigir a publicação de obras literárias nacionais mais antigas, fundar um periódico, uma revista científica, etc. – outros planos, em que me consumo na necessidade de serem em breve postos em prática [...], conjugam-se para produzir um impulso excessivo que me paralisa a vontade. O sofrimento que isto produz não sei se poderá ser definido como situado aquém da loucura (FP.PIA: 7-8).

Salienta-se a intensidade explícita do seu sentimento patriótico, na intimidade da sua escrita – ele que, mais tarde, ao exprimir-se publicamente, em oronímia, viria a ser o mais contido possível na expressão de sentimentos (uma das características dos seus escritos cerebrais), apesar de alguns arroubos propositados, para movimentar os *charcos*, e de algumas provocações, por exemplo no artigo «Naufrágio de Bartolomeu» (que constitui uma análise crítica, contundente, à publicação de *Bartolomeu, Marinheiro* de Afonso Lopes Vieira [FP. EICPA: 33])⁵².

O intenso e sofrido patriotismo pessoano traduz-se, no texto transcrito, em projectos que incluem acções de transformação de Portugal, concretizáveis pelo texto escrito publicado.

Ora, o primeiro projecto pessoano foi levado à prática, em Abril de 1912, com o primeiro artigo publicado em *A Águia*. Certamente, seria a referida revista, órgão da *Renascença Portuguesa*, aquela que estaria mais de acordo com o sentir expresso naquele texto-revelação do sofrimento patriótico de Pessoa que se queria transformar em acção desinibida, de acordo com os apelos da literatura finissecular de Guerra

⁵² Note-se que tal crítica iria fomentar a ruptura com a *Renascença Portuguesa*, mas isso passar-se-á mais tarde, em 21 de Fevereiro de 1913, com registo no seu diário: «Este [Eduardo Freitas] provocou-me a que escrevesse o ataque ao «*Bartolomeu Marinheiro*» de Lopes Vieira. [...] Escrevi o artigo» (FP.OPP, II: 95). Esse artigo viria a ser publicado em 1 de Março de 1913, no semanário *Teatro – Revista de crítica*, dirigido por Boavida Portugal, no n.º 1. A este propósito, recorde-se que Jorge de Sena refere o facto curioso de terem saído duas revistas com o n.º 1, uma datada de 22 de Fevereiro e outra de 1 de Março, do mesmo ano de 1913 (FP. PDE: 310).





Junqueiro e de Sampaio Bruno, ultrapassados que fossem os constrangimentos temperamentais do poeta.

O texto de abertura do primeiro número de *A Águia*, segunda série, em Janeiro de 1912, «Renascença», de Teixeira de Pascoaes, poderia ter sido um alívio para tal sofrimento e uma esperança para a realização dos projectos referidos, tendo em conta o objectivo da revista, assim definido:

O fim desta Revista, como órgão da “Renascença Portuguesa”, será, portanto, dar *um sentido* às energias intelectuais que a nossa Raça possui; isto é, colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abraça todas as almas sinceramente portuguesas: – Criar um novo Portugal, ou melhor ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram (PASCOAES, T., 1912a: 1).

O cotejo deste texto com o último texto transcrito do jovem Pessoa permite concluir que os dois autores estariam de acordo relativamente aos objectivos da revista *A Águia*.

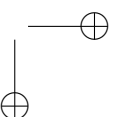
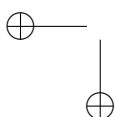
Texto E

Acrescente-se ainda aquele texto (1914?) em que Pessoa, como «sociólogo são», define o seu nacionalismo e os nacionalismos em confronto na época.

Nesse texto, Pessoa identifica Pascoaes com «o nacionalismo integral», por oposição ao «nacionalismo tradicionalista» e ao seu – denominado «nacionalismo sintético (ou cosmopolita)» (FP. DR: 220).

Interessa atentar na opinião de Pessoa sobre o «nacionalismo integral – Pascoaes», pelo que ela pode explicar acerca da sua inscrição na *Renascença Portuguesa*:

Há o nacionalismo integral, que consiste em atribuir a uma nação determinados atributos psíquicos, na permanência dos quais





e fidelidade social aos quais, reside a vitalidade e a consistência da nacionalidade. O nacionalismo integral – por exemplo, Teixeira de Pascoaes – não se apoia na tradição, mas em um psiquismo colectivo concebido como determinado, em que essa tradição ou, tida como valendo, se apoia, ou, dada como sem valor permanente, se apoiou para existir. [...] O saudosismo de Teixeira de Pascoaes é um nacionalismo integral. Busca no passado a manifestação da alma nacional (suposta existente). [...] O nacionalismo integral repele o estrangeiro. [...] Qual tem razão? [...] O nacionalismo integral é que a tem supremamente, porque só ele está em todos os campos ao mesmo tempo (FP. DR: 223-224).

A esse nacionalismo integral, Pessoa opunha o seu «nacionalismo sintético», nacional e cosmopolita, «buscando imprimir o cunho nacional não na matéria, mas na forma da obra», por um processo que incluía «não [...] propriamente uma alma nacional», mas «uma direcção nacional»⁵³, conducente ao desempenho do «papel de uma nação forte e civilizada», que seria «imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionais comuns a todas as nações do seu tempo» (*ibidem*).

O princípio civilizacional de cunho português tinha encontrado uma «direcção» projectiva da *Renascença* para a Nova Renascença, por caminhos novos e conflituosos, na certeza pessoana de que «o conflito cultural é que produz civilização», a qual, naquele momento, se encontrava em estado de estagnação («estamos estagnados»), provocado pela escravatura cultural francesa. Para sair dela, afirmava Pessoa, seria «preciso não eliminar a cultura francesa que nos escraviza, mas acrescentar-lhe outra cultura, em conflito com ela – cultura inglesa ou alemã, pouco importa» (FP. DR: 223-224).

No “país dos brandos costumes”, era ao conflito cultural que Pessoa apelava para a salvação da Pátria, escolhendo como primeiro campo

⁵³ Realce-se o valor da «direcção» referida por Pessoa: «[...] uma nação, em qualquer período é uma de três coisas: uma relação com o passado; uma relação com o presente, nacional e estrangeiro; uma direcção para o futuro» (FP. DR: 67).



(de conflito) a *Renascença Portuguesa*, onde pontificava Teixeira de Pascoaes.

De facto, a relação entre os dois poetas foi complicada, mas profícua para o futuro poético do jovem Pessoa (e para a Literatura). Eduardo Lourenço valoriza essa relação e pronuncia-se acerca das «aventuras poético-espirituais de Pessoa e Pascoaes», entrelaçadas no «diálogo-combate mais fundo e complexo» da literatura portuguesa (LOURENÇO, E., 1982: 107). Segundo aquele crítico, «a realza poética e como que profética de que goza Pascoaes em 1912» constituiu «um desafio» (*idem*: 113) para Fernando Pessoa, então, com 24 anos. Contextualiza nesse desafio a profecia do Super-Camões, apresentada por Pessoa no primeiro artigo, reafirmada no segundo, ampliada no terceiro e justificada, ainda uma vez, em «Uma réplica (ao Dr. Adolfo Coelho)».

Ora Eduardo Lourenço considera, por um lado, que «o anúncio do *Super-Camões* significa apenas que a visão simbólica de Pascoaes e do Saudosismo devia ser *superada* por uma outra, e superada à maneira de Hegel (tão citado no seu ensaio crítico-profético), quer dizer, elevando-a à consciência de si mesma, conservando-lhe a intuição de base, o núcleo neoplatónico». Por outro lado, considera que «significava também que *a futura poesia* era colocada por Pessoa sob o signo de uma *mutação desconhecida e superior* dessa Pátria que tivera em Camões o cantor da sua realidade histórica arquetipa» (*idem*: 13). Interpreta ainda Eduardo Lourenço que «a missão cultural de que desde cedo Pessoa se crê investido» fez com que se profetizasse como “Super-Camões” e atribuísse a si próprio «a verdadeira missão»: «a de resgatar o subconsciente nacional não tanto de históricos e acidentais complexos de dependência *mas de si mesmo*, transfigurando a gesta particular de um pequeno-grande-povo, em *gesta da consciência universal*» (LOURENÇO, E., 1982: 115)⁵⁴. Para que tudo isso acontecesse, seria

⁵⁴ Relembre-se, a propósito do supra-Camões, a carta a Francisco Fernandes Lopes, de 26 de Abril de 1919, na qual Pessoa desenvolve o projecto nacional para europeus da revista *Acção*, de que é secretário, apresentando-o com o seguinte ob-

necessário interpelar Portugal de uma forma diferente da de Camões e da de Pascoaes; e Pessoa reunia as condições para inovar, pois ele «foi o único dos nossos grandes poetas que pôde situar-se, ao mesmo tempo, [...] no *exterior* e no *interior* da consciência cultural portuguesa» (*idem*: 114).

Retomando as reflexões aprofundadas e abrangentes do jovem Pessoa, expressas nos seus textos íntimos, parece poder concluir-se que urgia o seu lançamento na vida pública nacional, através da escrita.

Ora, cotejando o último excerto transcrito da autoria de Pascoaes com a declaração pessoana de amor patriótico⁵⁵, eivado de vontade de intervir na vida nacional, através da escrita, e tendo em conta a característica epocal de os intelectuais se reunirem em torno de um jornal ou revista, entende-se que o momento de inscrição efectiva na *Renascença Portuguesa*, através da publicação textual na sua revista orgânica (*A Águia*), tinha chegado, tal como haveria de chegar a hora da ruptura.

Se a tudo isto se acrescentar a possibilidade da leitura dos textos do portuense Sampaio Bruno por Pascoaes e Pessoa⁵⁶, desencadeando

jectivo: «Criar um pensamento, uma atitude intelectual, da qual se possa dizer que, embora universal, só de Portugal poderia ter partido [...]» (talvez se pudesse inserir nessa vontade pessoana a criação do período «Nova Renascença»). Para isso, deveria começar-se «pelo destrutivo», «para fins de *vincar*», e explica: «[...] o *abbatage* pode ser de vivos ou de mortos, entendendo-se, como V. viu, que esses mortos são *os que vale a pena matar*, aqueles como V. diz, cuja presença é dominante. É óptimo abrir com um estudo destrutivo de qualquer vivo vivente [...]» (FP. OPP, II: 220-221). Este texto talvez possa ajudar a aclarar a intencionalidade consciente do vaticínio do supra-Camões e o «diálogo-combate» entre Pessoa e Pascoaes.

⁵⁵ Refira-se o que Eduardo Lourenço escreveu acerca da interpelação e do patriotismo pessoano: «Como tudo o mais na sua personalidade e obra, essa interpelação traduzir-se-á por uma *rasura integral do sentido comum de patriotismo*» (LOURENÇO, E., 1985: 115).

⁵⁶ Sabe-se que Pessoa leu Sampaio Bruno, pela declaração em carta ao próprio, a propósito da leitura da sua obra: «Os livros de V. Ex.^a – que conheço, são bússola que me manda fazer de V. Ex.^a o meu norte nisto [...]». Acrescente-se que, nessa carta, Pessoa pedia informações a Bruno acerca do Sebastianismo, já que Bruno escrevera *O Encoberto*. E, curiosamente, Pessoa une o super-Camões ao Sebastianismo, de uma forma indirecta, apontando a direcção de um dos seus projectos literários, nessa



no jovem a vontade de se unir ao trabalho literário e patriótico do mais velho, em resposta aos apelos de Bruno e de Guerra Junqueiro, num trabalho conjunto pelo renascimento de Portugal («Vamos trabalhar!», «Sursum corda! Haut-les-coeurs!» – incentivava Bruno), melhor se entenderá que Pessoa tenha escolhido aquela “sociedade” portuense para se inscrever na intervenção político-literária, tão desejada⁵⁷.

Certamente que a escolha terá sido acertada, pois, como escreveu Jacinto do Prado Coelho, a *Renascença Portuguesa* conseguiu unir «muitos espíritos animados do desejo de, agindo no plano da cultura, promover a reconstrução do país, minado pelas dissensões [sic] políticas que a instituição da República não viera sanar» (COELHO, J. P., 1976h: 1006).

I.4. Renascença Portuguesa e inscrição pública de Fernando Pessoa

I.4.1. *A Águia*, 1.^a série

A revista *A Águia* começa a ser publicada na data simbólica de 1 de Dezembro de 1910, num projecto de dez números, publicados até Ju-

carta de 8 de Setembro de 1914 (FP. OPP, II: 194-195).

⁵⁷ Reforce-se a afirmação de Joel Serrão sobre a «influência grande» exercida pela «obra reflexiva» de Sampaio Bruno, «não só em poetas como Junqueiro e Teixeira de Pascoaes, mas também em certos aspectos da historiografia de Jaime Cortesão [...] e da poesia de Fernando Pessoa (o seu aspecto messiânico, expresso em *Mensagem*)» (SERRÃO, J., 1989: 390).





lho de 1911⁵⁸, antecedendo a constituição da sociedade denominada *Renascença Portuguesa*. Álvaro Pinto é o seu director e proprietário, sendo Tércio de Miranda seu editor e administrador.

Ora importa referir que, no primeiro número, apenas um pequeno texto de encerramento refere, alegoricamente, o lançamento da revista. Esse texto (não assinado) será transcrito, por aquilo que revela acerca das bases ideológicas da futura *Renascença Portuguesa*:

“A Águia”

A *Águia*, sobranceira e altiva, deixa, por instantes, os solitários píncaros da montanha. Soltando gritos heróicos de superioridade, alarga as asas no gesto impetuoso do arranque e já devora os ares, com fervor de vida e de luta. Tremem-lhe as garras, no olhar faiscante perpassam-lhe relâmpagos de tormenta. E voa sempre, no delírio fulminador da ânsia.

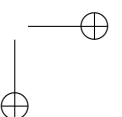
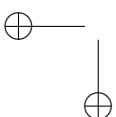
E se aqui, além, as garras mais se lhe curvam – é para mais as vincar, para mais fundo gravar os sulcos. . .

Ela grita ardências de fogo. O bico bem forte, as asas bem retesas – só ama a grandeza dos horizontes claros. E sempre para mais alto voa ela, longe do grasnar ridículo da imbecilidade, bem fora do coaxar impertinente da estupidez.

Para lá, para longe, para o alto – sempre para mais longe e para mais alto! . . . (A *Águia*, n.º 1, Dezembro de 1910: 16)⁵⁹.

⁵⁸ Note-se que a informação sobre os dez números previstos se encontra no final do décimo número: «Com este número completa a *Águia* a sua prometida série» (A *Águia*, Julho de 1911: 18).

⁵⁹ Refira-se, a propósito da escolha da águia como símbolo da revista, a quinta estrofe de um poema de Lamartine, dedicado a D. Francisco Manuel do Nascimento, poeta português exilado em Paris: «Ainsi l’aigle superbe au séjour du tonnerre / S’élançe, et, soutenant son vol audacieux, / Semble dire aux mortels: “Je suis né de la terre, / Mais je vis dans les cieux.”» (LAMARTINE, 1973: 50). Na perspectiva do Saudosismo, a *saudade* era concebida como a «síntese do Céu e da Terra» (PASCOAES, T., 1912b: 33) e a águia talvez possa ser considerada como o traço de união, na verticalidade, entre a terra e o céu.





A alegoria é perfeita e reveladora da ideologia que subjaz à publicação. Repare-se como a escolha da águia, símbolo da revista e metáfora da elite intelectual que nela vai colaborar, se prende com o conceito de superioridade dessa ave face a qualquer outra. De facto, a questão da superioridade da elite intelectual minoritária, em conflito salutar com a «supremacia soberana das maiorias», em democracia, abre esse primeiro número no artigo de Manuel Laranjeira: «Os homens superiores na selecção social» (LARANJEIRA, M., 1910: 1-2). Também Leonardo Coimbra, no artigo «Sobre a educação», saído no mesmo número, considera que o progresso humano se faz «por via de múltiplos factores, entre os quais [...] a invenção [...] de fórmulas e verdades novas pelos homens superiores e a imitação pela maioria», numa educação transmissora «da cultura da raça e da espécie» (COIMBRA, L., 1910: 3)⁶⁰.

Certos vocábulos portadores de conceitos de agrado dos poetas saudosistas estão já presentes no pequeno texto de encerramento do primeiro número. Um deles é «ânsia». Frequente nos textos publicados em *A Águia*, surge naquele texto como o sentimento delirante e fulminador que mantém o voo eterno, apesar da tormenta. Essa palavra aparece no poema *Pauis*, no plural e no singular, bem como a cognata «anseia». Também a palavra «garras» é comum aos dois textos.

Ainda nesse primeiro número de *A Águia*, com o título «A Comunhão dos Povos», foi publicado um poema de José Augusto de Castro, em que a *Águia* se dirige, em discurso directo, à Alma, tentando encontrar-lhe uma identidade e uma definição, nas quatro primeiras estrofes, em sucessivas metáforas («Sonho imaculado e grande», «centro eterno da Vida», «fluido que sobe ao infinito e desce», «lágrima, riso, beijo, ânsia, saudade, prece», «pérola, ninho e flor, grão de areia e universo», «rumor da folha», «rumor do beijo»).

⁶⁰ Recorde-se, a este propósito, que a temática da superioridade das elites intelectuais também ocupou Fernando Pessoa em textos reveladores como, por exemplo, «Impotência para formar escóis» (FP. OPP, III: 577-578) e «O provincianismo do escol» (*idem*: 1126-1127).





A problemática da Alma colectiva e nacional inunda os textos da revista e tem a sua maior expressão em Teixeira de Pascoaes, como já foi referido, na sua busca da soterrada alma lusitana. E Fernando Pessoa, na introdução do seu primeiro artigo, elege como interlocutora a alma nacional espelhada na «nova poesia portuguesa». A este propósito, e percorrendo a primeira série da revista, concorda-se com Fernando Guimarães, quando afirma que, apesar da confluência da colaboração de «alguns autores ainda marcados pelas correntes simbolista ou neo-simbolista e pelo Neogarretismo», já se encontram nela «algumas linhas que marcaram o modo como a “Renascença Portuguesa” se desenvolveu» e «alguns traços mais marcantes do movimento saudosista» (GUIMARÃES, F., 1987: 199).

Foi nessa primeira série que Teixeira de Pascoaes iniciou a identificação da Alma lusitana com a Saudade, na recensão crítica à obra de Miguel de Unamuno *Por terras de Portugal y de España* (PASCOAES, T., 1911b: 15), para depois continuar na segunda série, no texto «Renascença» – abertura da segunda série da revista (PASCOAES, T., 1912a: 1-3) –, e ainda noutro texto com o mesmo título, acrescido de «(O Espírito da nossa Raça)», em que escreve: «A alma da Raça é a Saudade», para seguidamente repetir a definição de Saudade, exposta no referido texto de 1911:

[...] *é o casamento do Beijo com a Lágrima; é Vénus e a Virgem Maria numa só Mulher. É a síntese do Céu e da Terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza*⁶¹. A Saudade é a personalidade eterna da nossa Raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há de aparecer entre os outros Povos. A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das Artes, como aconteceu na Itália, mas vivida, dia a dia, hora a

⁶¹ Note-se que Pessoa refere a fusão da Alma com a Natureza quando explica o «transcendentalismo panteísta», característico da «nova poesia portuguesa», no seu terceiro artigo.



hora, pelo instinto emotivo de um Povo. A Saudade é a manhã de nevoeiro, a Primavera perpétua “a leda e triste madrugada” do soneto de Camões. É um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana... (PASCOAES, T., 1912b: 33)⁶².

De certas formulações pascoalinas, Fernando Pessoa distanciou-se, por vezes, com ironia. Porém, de outras, há a proximidade até à retoma em comunhão⁶³. Refira-se, a título de exemplo, o texto pessoano «Sobre a moderna Literatura Portuguesa», talvez de 1912, no qual Pessoa elogia o «panteísmo transcendentalista» de Teixeira de Pascoaes e este poeta («um dos maiores poetas vivos e o maior poeta lírico da Europa actual»), para terminar com a apresentação do «defeito principal dos saudosistas»: «perdiam em extensão o que ganhavam em profundidade». Todavia, essa profundidade foi explicada como «o seu grande mérito e originalidade [...] alcançados mediante um mergulhar (sem precedentes) nas profundezas da consciência nacional» (FP. PETCL: 354-355).

Em paralelo com versos de Teixeira de Pascoaes, nos artigos de 1912, surge a citação de versos de Jaime Cortesão, unindo-os como precursores do «transcendentalismo panteísta» (ainda no estado emotivo) da nova poesia portuguesa⁶⁴. Se, perante a obra do vate do Saudosismo, Pessoa lançava o olhar duplo de Jano, criando a ambiguidade dúplice de quem admira e simultaneamente repudia; perante a obra de

⁶² Registe-se a síntese de Hernâni Cidade sobre a saudade do Saudosismo: «Como elemento de dinamização colectiva, como vivência afirmada, subjectivamente, no teor do pensamento e da imaginação, e objectivamente, no próprio desdobramento da história, e assim apta, uma vez avivada, a estimular o surto do progresso tanto material, como espiritual do país, é a primeira vez que a deparamos» (CIDADE, H., 1972: 390).

⁶³ Leia-se Jacinto do Prado Coelho, «Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes» (COELHO, J. P., 1977: 175-198).

⁶⁴ Recorde-se que este assunto irá ser desenvolvido no terceiro capítulo.



Jaime Cortesão, declarava a sua admiração, em carta, embora lhe apontasse estratégias de aperfeiçoamento na arte de poetar (FP. OPP, II: 157)⁶⁵.

Note-se que existe na primeira série de *A Águia* um texto de Cortesão, intitulado «O Poeta», que certamente Pessoa lera – hipótese formulada por afinidades de conceitos e de vocábulos com o poema *Pauis* (FP. OPP, I: 164). Exemplifica-se o afirmado, com o seguinte excerto:

Por estranhas vias comunica o homem com o Universo. Poeta é o que reflui sobre si mesmo, e interiorizando-se segue por esses **misteriosos** caminhos a encontrar-se em fraterna comunidade com tudo quanto na Vida **anseia**, sonha, **grita**, murmura, reza e **desmaia** – árvores, pedras, rios, oceanos e estrelas, para depois indicar aos homens o maravilhoso itinerário e ensinar-lhe a repetir a mesma viagem (CORTESÃO, J., 1910: 5)⁶⁶.

Dir-se-ia que Fernando Pessoa, ao fazer a construção poética de *Pauis*, incluía o conceito de poeta formulado por Cortesão. A título de exemplo, leiam-se os seguintes versos, em que as palavras a negrito destacam os vocábulos que aproximam os dois textos: «Pauis de roçarem **ânsias** pela minh'alma em ouro...»; «Oh que mudo **grito** de **ânsia** põe garras na Hora! / Que pasmo de mim **anseia** por outra coisa que o que chora!»; «A Hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade / O meu abandonar-se a mim próprio até **desfalecer**,»; «E **recordar tanto o Eu presente** que me sinto esquecer!... / Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se. / O **Mistério** sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...».

⁶⁵ Refira-se que Pessoa, em carta a Cortesão, de 22 de Janeiro de 1913, o considera «o primeiro dos poetas da novíssima geração» e explica: «Eu chamo [...] novíssima geração àquela que apareceu posteriormente à de Pascoaes, Correia de Oliveira e Lopes Vieira, à que é propriamente já e apenas do século vinte. Entre os poetas dessa geração creio que o meu amigo é *princeps*» (FP. OPP, II: 154).

⁶⁶ Note-se que as palavras a *negrito* pretendem realçar as afinidades do texto «O Poeta» de Jaime Cortesão com o poema *Pauis* de Fernando Pessoa.





A *viagem* ao interior do «eu» levaria Fernando Pessoa, mais longe do que Cortesão propunha, ao encontro do «eu-outro», por entre os elementos da paisagem, isto é, à expressão poética da alteridade.

De facto, percorrendo a 1.^a série de *A Águia*, encontram-se textos que entram em ‘diálogo’ com o *corpus* textual pessoano, em análise⁶⁷, pelo que será lógico admitir a probabilidade de que Pessoa tenha lido a revista, que, em Janeiro de 1912, se iria transformar em órgão da *Renascença Portuguesa*.

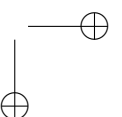
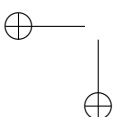
I.4.2. A génese da Renascença Portuguesa

De uma forma sintética, Hernâni Cidade apresentou a *Renascença Portuguesa*, escrevendo:

Mas atentemos no grupo da *Renascença Portuguesa*, o primeiro que se formou, o de mais largo âmbito e projecção, o de maior fecundidade editorial e aquele a que está ligado o nome de Teixeira de Pascoaes e até, se bem que transitoriamente, o de Fernando Pessoa, o da primeira maneira (CIDADE, H., 1972: 389-390).

Certamente Fernando Pessoa teria prestado muita atenção às características da *Renascença Portuguesa*, quando a escolheu para se inscrever como *renascente* activo. Porém, para este trabalho, a associação interessa, porque a ela «está ligado» Fernando Pessoa, ainda que «transitoriamente», mas numa fase importante da sua carreira literária – a fase da opção estético-literária (de uma Nova Renascença, cujo primeiro *ismo* seria o Paulismo) e da sua expressão teórico-prática.

⁶⁷ Sublinhe-se, desde já, no que a este ‘diálogo’ diz respeito, o facto de que, sempre que for oportuno, será feita a relação textual.





Ora, acerca da génese da *Renascença Portuguesa*, Jaime Cortesão terá afirmado ao «jornal “O Norte”, de 16 de Novembro de 1914», referindo-se «à reunião preparatória de 27 de Agosto de 1911», que aquela Associação nascera de um sonho (OLIVEIRA, A. B., 1987: 205): «[...] o sonho é como o caos, donde nascem os mundos». Aquele nascera «no coração de um grupo de moços», «no Choupal de Coimbra»⁶⁸, conforme cita António Brás de Oliveira, no artigo intitulado «Jaime Cortesão e a Renascença Portuguesa». Saliente-se, da leitura desse artigo, que a realidade ultrapassa o sonho, tal é o empolgamento daquele punhado de jovens – «sonho-projecto (caos genésíaco) de Cortesão» e «o sonho animado da criação de Pascoaes» (*idem*: 206). «Sonho», como se verifica, era uma das palavras genésicas do movimento *renascente* e seria também a ela que Fernando Pessoa iria recorrer para a formulação do ensaio sobre a arte moderna – «A Arte Moderna é arte de Sonho»⁶⁹.

Os objectivos do movimento em formação e o espírito do respectivo programa são destacados e transcritos por Brás de Oliveira, a partir da carta-convite de Cortesão a Raul Proença, escrita em 26 de Julho de 1911:

[...] falei-lhe da necessidade de fundar uma Associação dos artistas e intelectuais portugueses com o fim principal de exercer a sua acção, isenta de facciosismos políticos dentro da actual sociedade. Acção social orientadora e educativa num meio como o nosso⁷⁰, onde não há grandes ideias, nem grandes homens que

⁶⁸ Sobre o local escolhido para o encontro, recorda Brás de Oliveira que o Choupal fora um dos pontos de encontro de os «Vencidos da Vida», que, entre os fins de 1888 e início de 1889, aí reuniam periodicamente para conversar e jantar. Era um grupo de personalidades de relevo na literatura e na política, provindo alguns da Geração Coimbrã de 1870 – Ramalho Ortigão, Oliveira Martins e Eça de Queirós.

⁶⁹ Refira-se que o texto de Pessoa «A Arte Moderna é arte de Sonho» será tratado ao longo deste trabalho, e com maior desenvolvimento no quarto capítulo.

⁷⁰ Verifica-se que os artigos de Fernando Pessoa, em 1912, comungam dos mesmos objectivos: a formação da opinião pública através do esclarecimento lógico sobre o movimento poético «a nova poesia portuguesa».



se imponham. Você sabe: são os burros que triunfam e portanto a burrice também. Ora o que há a fazer é essa obra titânica de orientar esta gente, de criar um público consciente e ilustrado e de impor artistas e intelectuais. [...] Eis porque lhe peço que faça esse programa [...]. Programa a que deve presidir uma orientação idealista, um largo espírito de tolerância, para que possa congregar numa acção comum os diversos grupinhos literários entre nós dispersos e animados duma mútua desconfiança e animosidade, uma fundamentação rigorosa e a imposição de alguns deveres a todos os associados (*apud* OLIVEIRA, A. B., 1987: 207).

Como se pode verificar, a preocupação nacional de Jaime Cortesão é comum à do jovem Pessoa, bem definida nos seus escritos juvenis⁷¹.

Poder-se-á afirmar que Jaime Cortesão é o criador da *Renascença Portuguesa*, pois a ideia genésica pertenceu-lhe. Aderiram os convidados para o encontro no Choupal. Pascoaes, já com obra publicada, ganha preponderância; todavia, as divergências surgem na primeira reunião de Lisboa com o comité de Lisboa, onde sobressai Raul Proença, convidado por Cortesão para escrever o Programa. Em carta a Álvaro

⁷¹ Refira-se, a propósito, o artigo de Elisa Neves Travessa, «Jaime Cortesão», publicado no site do Instituto Camões. Nele pode ler-se a síntese esclarecedora: «O ambiente de pessimismo finissecular, a consciência da decadência do presente, a necessidade do exercício de uma pedagogia cívica activa e moralizadora, determinam o envolvimento de Cortesão em projectos de intervenção cívica, educativa e cultural: a *Renascença Portuguesa* (1912) e, em moldes diferentes e noutra contexto, a *Seara Nova* (1921), com Raul Proença e Câmara Reis, entre outros. No primeiro deles, o «profeta dessa ideia» procurava, em conjunto com uma plêiade de intelectuais e artistas, despertar a vontade adormecida ou paralisada pelo cepticismo e por sentimentos decadentistas, num esforço colectivo que pudesse dar à revolução republicana um «conteúdo renovador e fecundo», possibilitasse a revivescência da Pátria e a revelação do carácter nacional. No seio deste projecto, que fez d'A *Águia* o seu órgão (dando-lhe «uma feição orientadora, educativa e crítica»), manifestavam-se as divergências e a comunhão com António Sérgio e Raul Proença que recusavam a filiação exclusiva do movimento no Saudosismo, como pretendia Teixeira de Pascoaes» (cf. <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/jcortesao.html> [última consulta realizada em 3 de Julho de 2007]).



Pinto (CAMEIRÃO, L. C. P., 1999: 262-263), de 8 de Setembro de 1911, Teixeira de Pascoaes justifica a impossibilidade da sua presença, na reunião de 17 de Setembro, em Lisboa, pedindo ao destinatário que o represente e refere o envio do manifesto. Álvaro Pinto, numa nota a essa carta, acrescenta informações sobre essa reunião: o «manifesto redigido por Teixeira de Pascoaes» sofrera modificações; porém, «todos concordaram» em entregar-lhe «a direcção literária de “A Águia”, 2ª série» (*idem*: 264).

A Associação foi unanimemente nomeada por *Renascença*, nessa reunião genésica de Lisboa. A escolha do adjectivo, para introduzir no nome um esclarecimento programático, não foi pacífica, uma vez que dois conceitos genésicos e antagónicos se encontravam frente a frente: um, protagonizado por Pascoaes; outro, por Raul Proença e António Sérgio. Pinharanda Gomes esclarece:

O nome “renascença” foi inicialmente aceite, isento de equívocidade, por todos os fundadores. Entendia-se por “renascença” a criação de uma alma nova que construísse a Nação por dentro, através da educação da República. O adjectivo, porém, não estava escolhido. O primeiro, que aliás Pascoaes sugere, é “lusitana”, “Renascença Lusitana”, que é o termo substantivo do primeiro manifesto. [...] o que Pascoaes inteligiu não era tanto *Portugal* como a *Lusitânia*⁷². [...] Para a linha sérgio-proencina [sic], “renascença” significava principalmente *progresso*, enquanto, no entender de Pascoaes, significava, ou mais do que progresso, ou, até, um não-progresso. “Renascer é regressar às fontes originárias da vida, mas para criar uma nova vida” (GOMES, P., 1987: 279).

⁷² Note-se que o assunto da lusitanidade ocupa o pensamento pessoano, nomeadamente nos raciocínios analógicos expressos nos três artigos de 1912. E verifica-se, pelo Diário de 18-2-1913, que Pessoa refere ter conversado, na Brasileira, sobre o plano completo da sua revista *Lusitânia*, numa concepção de «nacionalismo cosmopolita»: criar nova vida, unindo o passado ao presente, via futuro, sem ter a alma «limitada pela nacionalidade», mas ter a alma nacional na Europa (LOPES, T. R., 1990 I: 120-121).



A unanimidade quanto ao nome, capaz de abranger na sua conotação cambiantes antagónicos, foi rompida na discussão do seu atributo. E à associação *Renascença* foi atribuído o adjectivo ‘portuguesa’ e não ‘lusitana’ como Pascoaes pretendia. «Nessa clivagem entre os dois projectos», afirma Brás de Oliveira, «Jaime Cortesão irá representar um papel conciliador particularmente importante» (OLIVEIRA, A. B., 1987: 209).

Pascoaes publica, na abertura do n.º 1 da 2.ª série de *A Águia*, de que é director literário, com o título «Renascença», o texto que Pinharanda Gomes considera «o terceiro manifesto»⁷³ e «a chave» que «abre as portas ao movimento saudosista» e «fecha a porta às antíteses do saudosismo», cindindo assim «o corpo renascencial» pela «impossibilidade dialéctica da formulação de uma causa final tão próxima e tão evidente que pusesse de acordo o pragmatismo dos políticos, o religiosismo dos poetas e o idealismo dos filósofos» (*idem*: 283).

Ultrapassada a primeira dissensão, reveladora de uma divergência profunda, o núcleo polémico da *Renascença Portuguesa* centra-se no posicionamento cultural de Portugal face à Europa. Pascoaes pontificava contra a obsessão pela Europa, em carta de 24 de Setembro de 1911, respondendo às notícias da reunião de Lisboa:

Há muita gente deslumbrada pelo falso fulgor que vem das nações da Europa. [...] É o nosso erro que já vem dos antigos tempos. Portugal pertence à Europa, é certo, mas tem qualidades próprias e originais capazes de realizar, depois de reveladas e definidas, uma grande civilização. À revelação dessas qualidades é que chamei Renascença (*apud* OLIVEIRA, A. B., 1987: 208-209).

Para Proença, «a unidade europeia na pluralidade nacional» é já um objectivo para o progresso de Portugal. Pinharanda Gomes resume

⁷³ Refira-se que o texto é assinado em nome individual. O texto unificador poderá ser considerado o dos *Estatutos*, que figura permanentemente no início da revista orgânica.



os dois submovimentos na seguinte síntese: «[...] renascer fechando (Pascoaes), renascer abrindo (Proença). Regionalismo e paganismo em Pascoaes, europeísmo e cosmopolitismo em Proença [...]» (GOMES, P., 1987: 281). E, a propósito dessas divergências, afirma, ainda, que «a Fernando Pessoa, pese embora o seu poder organizativo, não era de todo em todo recusável o sentido proposto por Pascoaes». E conclui que «os poetas estavam, de um modo geral, do lado de Pascoaes, que também contava com Leonardo Coimbra e, sem dúvida, nesse primeiro ano de 1912, com Fernando Pessoa» (*idem*: 279).

Da «tensão doutrinal» genésica do movimento, resultaria a cisão em dois grupos; como resultado, o grupo «pascoalino» ficaria com o movimento fundador, enquanto o grupo «sérgio-proenciano» iria fundar a *Seara Nova* (*idem*: 283).

Raul Proença escreveu o manifesto e Pascoaes também⁷⁴. Do texto de Proença destaca-se um objectivo partilhado por Pessoa nos artigos sobre a nova poesia: criar em Portugal «estas duas coisas absolutamente novas: uma *elite* consciente, uma *opinião pública* esclarecida» (*apud* GOMES, P., 1987: 287)⁷⁵.

⁷⁴ Os dois manifestos e o texto «Renascença» de Pascoaes encontram-se transcritos em GOMES, P., 1987: 284-288.

⁷⁵ Saliente-se que o movimento *Renascença Portuguesa* não descurou os objectivos de formar «uma *elite* consciente, uma *opinião pública* esclarecida» (*apud* GOMES, P., 1987: 287). Com efeito, «a *Obra* da Renascença Portuguesa» desenvolve-se «em três grandes linhas»: a editorial, a cultural, a cívica e a pedagógica (da qual se destaca a Universidade Popular do Porto – «lídimo testemunho da intervenção pedagógica da Renascença Portuguesa») (OLIVEIRA, A. B., 1987: 218-221).





I.4.3. Fernando Pessoa e a Renascença Portuguesa

Tem-se vindo a analisar a génese e o desenvolvimento da *Renascença Portuguesa*, para melhor desvendar a relação dos textos pessoanos do *corpus* com os textos de outros *renascentes*, nomeadamente, com os dos saudosistas.

Do levantamento desses dados, parece poder concluir-se que a relação pessoana com a *Renascença Portuguesa* constituiria uma terceira via; o mesmo é dizer que Fernando Pessoa não alinhava abertamente com o sérgio-proencianismo do comité de Lisboa, nem o seu espírito lúcido e crítico lhe permitia enfileirar completamente com Pascoaes, por quem sentia elevada consideração, não isenta de mordacidade irónica ou de crítica velada⁷⁶.

A provar essa relação difícil (de dois vultos geracionais diferentes, em que Pessoa se percebe como o novo, face a Pascoaes como o mais velho), geradora de uma enorme dinâmica literária, veja-se o tempo demorado por Pessoa a escrever a carta de agradecimento a Pascoaes, pela oferta da obra *O Doido e a Morte*, em 18 de Fevereiro de 1913, de acordo com o Diário desse ano (FP. OPP, II: 93)⁷⁷. Essa carta

⁷⁶ Refira-se o elogio feito ao Saudosismo e ao seu paladino, nos textos, «Românticos, Simbolistas e Saudosistas» – presumivelmente de 1912, segundo Quadros (FP. OPP, III: 184-185) – e «Do Saudosismo à futura Idade do Ouro», presumivelmente de 1914 (*idem*: 186-187). Nos dois textos, aparece o elogio da profundidade alcançada pelos saudosistas dentro da consciência nacional; contudo, no primeiro texto, aparece a crítica pessoana à forma poética – «The central fault of the saudosists, however, was that, what they gained in depths they lost in surface [...]» (*idem*: 185). Referia-se à falta de «construção», assunto que foi aclarado na carta a Jaime Cortesão, de 22 de Janeiro de 1913 (FP. OPP, II: 153-158).

⁷⁷ Note-se que, em 2 de Março de 1913, está escrito, no Diário: «Escrevi o princípio da carta para o Pascoaes» (FP. OPP, II: 98); em 10 de Março: «Reprincipiei a





de agradecimento só viria a ser escrita em 5 de Janeiro de 1914. Digna de interesse pelo tom cerimonioso e elevado, essa carta revela ainda a consciência do desdobramento (em ironia), ao justificar o seu imperdoável atraso: «Nenhuma culpa teve nessa demora o que em mim é consciente e superior a mim próprio, e é com essa parte da minha alma que admiro e me enteneço ante a sua Obra» (FP. OPP, II: 161). Esse desdobramento pessoano talvez possa ajudar a explicar a relação dos dois vultos *renascentes*: um *eu* pessoano («consciente e superior a mim próprio») que admira e se entenece, perante a obra de Pascoaes, e um outro *eu* pessoano (o que não é consciente e não é superior a si próprio), que o critica. E assim se confessa Pessoa a Pascoaes, justificando-se com o seu desdobramento.

Para Jacinto do Prado Coelho, é aí que reside a «diferença decisiva» entre os dois escritores: enquanto Pascoaes se dá «inteiro a cada momento», Pessoa desdobra-se «no homem intuitivo que adivinha e no homem lúcido que nega ou confirma» (COELHO, J. P., 1977: 191). Segundo esse autor, a atitude de Fernando Pessoa em relação a Pascoaes é de admiração poética e de comunhão com o seu pensamento, de um modo geral, apesar das críticas veladas que vai fazendo, por entre elogios literários quando vêm a propósito (*idem*: 177-178).

É a essa relação entre os dois vultos literários que Eduardo Lourenço chama o «diálogo-combate [...] mais fundo e complexo» da literatura portuguesa (LOURENÇO, E., 1982: 107), como já foi referido.

Ainda sobre a *aventura poético-espiritual* de Pessoa/Pascoaes, Georg Rudolf Lind afirma que os poemas modelos reflectem a intenção de Pessoa de formar escola à imagem de Pascoaes «com os seus teoremas da Saudade», embora uma escola mais ambiciosa, capaz de ultrapassar

carta ao Pascoaes» (*idem*:102). Dias antes, em carta de 4 de Março de 1913, a Mário Pinto, revelava a intenção de criticar directamente artigos publicados em *A Águia*, de Leonardo Coimbra e de Pascoaes, nomeadamente, «a pavorosa crítica de Pascoaes ao livro de Basílio Teles» (FP. OPP, II: 138), acrescentando que naquele mesmo dia lhe iria escrever, «agradecendo *o Doido e a Morte*», numa carta «no geral amplamente, e mesmo entusiasticamente, elogiadora» (*ibidem*).



fronteiras, mas «fiel ao ideal da renovação espiritual portuguesa que anunciara nos artigos para “A Águia”» (LIND, G. R., 1981: 39).

Na sua relação com a *Renascença Portuguesa*, Fernando Pessoa estabelece preferencialmente correspondência com Álvaro Pinto, secretário da redacção, editor e administrador de *A Águia*, para com ele tratar assuntos respeitantes à sua colaboração e à de outros escritores, tais como António Cobeira, Mário de Sá-Carneiro (FP. OPP, II: 133) e Cortes-Rodrigues.

A adesão à *Renascença Portuguesa* manifesta-se, de modo explícito, na carta a Álvaro Pinto, de 28 de Janeiro de 1913, em que felicita o destinatário pela organização dedicada (comprovada pelo folheto da obra e das contas) à causa *renascente*, «cuja importância é maior do que talvez o mais ousado de nós ousa dizer»; e considera essa acção organizativa de Álvaro Pinto como «um sentimento intensamente patriótico mostrando-se, não através de palavras, [...] mas em obras» (FP. OPP, II: 134). Ainda, nessa mesma carta, defende que *A Águia* deve aceitar colaboradores mesmo que críticos da *Renascença* (a propósito da sua proposta para a colaboração de Cobeira) e confessa-se *renascente* convicto:

A nossa Causa é importante demais para nos estarmos a constituir em partido político ou seita religiosa. Cada poeta *lusitano* a mais que possamos pôr em evidência, mais uma honra será para nós, mais um serviço à literatura pátria, e à Pátria portanto. [...] Eu – que sou quanto há de mais *renascente* em toda a extensão da alma – [...] (*idem*: 135).

Através dos seus textos, verifica-se que Pessoa militava na *Renascença Portuguesa*, pelo que de comum tinha com essa organização: o espírito de missão de fazer renascer Portugal na sua grandeza, através da Palavra. Todavia, o mesmo não se passava em relação ao Saudosismo, pois, para Pessoa, bem como para outros *renascentes*, o movimento poético não se confundia com o espírito abrangente da organização.

Consciente destas posições divergentes e criadoras de mal-estar entre *renascentes* saudosistas e não saudosistas, Mário Pinto escreveu uma carta a Pascoaes, em 6 de Janeiro de 1914, pedindo-lhe a publicação em *A Águia*, «para aplanar dificuldades», de um texto clarificador, assinado pela Redacção:

Para evitar equívocos e a fim de suprimir falsos motivos de desleal ataque à “Renascença Portuguesa” devemos declarar que essa colectividade não tem por lema ou base essencial o “Saudosismo”. Na “Renascença Portuguesa” e suas publicações há a máxima liberdade de acção e pensamento (CAMEIRÃO, L., 1999: 114).

De facto, perpassam pelas cartas de Fernando Pessoa a Álvaro Pinto (FP. OPP, II: 131-147) referências a quezílias latentes, com base em críticas desfavoráveis a textos publicados na sua revista orgânica⁷⁸.

Ora Pessoa prepararia um texto sobre a *Renascença*⁷⁹, de que ia fazendo um vago ponto de situação, na correspondência, aludindo, em simultâneo, ao *Inquérito Literário* de Boavida Portugal, que parece ter trazido mal-estar dentro da organização, pelas opiniões negativas sobre

⁷⁸ Refira-se que, em «Páginas de um Diário de 15-2 a 9-4-1913», Fernando Pessoa faz referências à *Renascença* e a *renascentes*: a 18 de Fevereiro, escreveu sobre a opinião desfavorável de J. C. de Oliveira sobre *O Doido e a Morte* de Pascoaes e acrescentou: «e eu quase calado»; a 19 de Fevereiro, a propósito da revista *Teatro* e do encontro com Boavida Portugal escreveu: «Talvez eu lá publique a crítica, ainda em esboço, ao *Bartolomeu Marinheiro* do Lopes Vieira»; a 21 de Fevereiro, voltou a referir J. C. de Oliveira com quem conversara sobre Pascoaes: «ele cortando miudinho»; segue-se outra conversa com B. Portugal e E. Freitas, que o provocou a que escrevesse o ataque ao *Bartolomeu Marinheiro*; e ele, hesitante, escrevera-o e comentou: «Boavida apreciou-o muito»; a 22 de Fevereiro, numa conversa de teor desdenhoso sobre Portugal perante o estrangeiro, faz referência ao papel necessário da *Renascença Portuguesa*, numa «visão de quanto com que a *RP* tem de lutar para erguer isto» (FP. OPP, II: 91-111).

⁷⁹ Note-se que Pascoaes se refere a essa promessa do texto pessoano, em carta de 4 de Outubro de 1912, a Mário Beirão: «O Fernando Pessoa vai publicar um folheto, no qual apreciará os depoimentos dos literatos interrogados pela facciosa “Republica”» (CAMEIRÃO, L. C. P., 1999: 273).

a *Renascença Portuguesa*, nomeadamente acerca do «supra-Camões» pessoano, por parte de certas individualidades muito consideradas na época. Porém, aquele prometido folheto sobre a *Renascença* e o *Inquérito Literário*, tão esperado, não chegou a ser publicado⁸⁰.

Dentro dessa temática, com a indicação anteposta *Sobre um Inquérito Literário*, existe o texto intitulado «A cultura que há hoje em Espanha e Portugal» (presumivelmente de 1914), que se reveste de grande interesse pelo facto de elogiar a organização da *Renascença Portuguesa* e de abrir a possibilidade de a polémica literária (provocada pelos artigos de Pessoa e pelo *Inquérito Literário*) ser lida como uma estratégia predefinida para aumentar a «cultura secundária» nacional.

Nesse texto, Pessoa avalia comparativamente a cultura ibérica nos dois países, salientando que «em Portugal há figuras que começam na centelha genial e acabam no génio absoluto», mas conclui que «a cultura portuguesa está anarquizada», já que «cada homem de génio» escreve «sem disciplina» (FP.OPP, III: 187-189). Por isso, Pessoa destaca, o papel organizativo da *Renascença Portuguesa*; porém, acrescenta que o primeiro erro dessa organização «[...] é em estar no Porto». Refere, então, o «provincianismo radical» que abrange a literatura ibérica, com a ressalva: «[...] e a nossa não predominantemente». Salienta ainda a necessidade de Portugal se abrir ao exterior, referindo o Brasil e insinuando a Europa, pois cita António Sérgio para concordar com ele quanto à necessidade de «sair um pouco» de Portugal: «Razão teve o Sr. António Sérgio quando insistiu nesse ponto» (*idem*: 189). E assim toma partido, *a posteriori*, na cisão genésica entre pascoalinos e sérgio-proencianos, a propósito da abertura de Portugal à Europa.

Em suma, o conflito vinha-se agudizando. Já em Junho de 1912, Teixeira de Pascoaes se demarcara do «supra-Camões» pessoano, sem o referir, em *A Águia*, com o texto «Camões», no qual divinizou o poeta

⁸⁰ Refira-se que Fernando Pessoa, em «Uma Réplica (Ao Dr. Adolfo Coelho)», escreve que lhe coube a tarefa de «levantar a luva» arremessada «à *Renascença Portuguesa*»; com esse objectivo, estaria a preparar «a resposta extensa e completa», em folheto a ser publicado por aquela organização (FP. OPP, II: 1195-1196).



e considerou *Os Lusíadas* «os Evangelhos do Mar» – tentando repor a situação que Pessoa conturbara e iria continuar a conturbar (Pascoaes, T., 1912d: 173).

Ao longo desse ano de 1912, Pessoa foi publicando os seus artigos sobre a nova poesia portuguesa, insinuando, em ambiguidade, mais ou menos irónica, como inovar poeticamente, acentuando, porém, de uma forma mais clara, que essa inovação só seria possível alicerçando-se na literatura da antiguidade clássica grega, para atingir a universalidade própria de uma Nova Renascença, já que o elemento essencial português, a alma nacional e rática, fora descoberta, em profundidade, pelo Saudosismo. Dessa aliança entre o ideal clássico grego e a alma rática, através da construção poética no palco da consciência, e não sob o entusiasmo da inspiração da poesia saudosista, poderia vir a nascer a poesia áurea dessa Nova Renascença. E Pessoa iria construir um exemplo dessa teoria: o poema *Pauis*, datado de 29 de Março de 1913.

Por esse poema perpassam as divergências das opções estético-literárias que geram uma poética pessoana especial, a qual talvez possa ser clarificada a partir da teoria da «tensão Eu-Isto», aplicada por Óscar Lopes a poemas pessoanos, de acordo com um «esquema de Martin Buber», e aqui extrapolada para os textos pessoanos sobre a nova poesia portuguesa e *Pauis* (LOPES, Ó., 1973: 649).

De acordo com essa teoria, Óscar Lopes explica que «a tensão Eu-Isto [...] surge como relação entre um sujeito» (neste caso, Fernando Pessoa) «e um objecto» (o Saudosismo) «que o primeiro sente como insuficientemente adequada, sendo aliás essa mesma inadequação que o faz aperceber-se de si como sujeito, [...] como dinamismo de uma melhor adequação» (*ibidem*).

Aplicando essa teoria aos artigos pessoanos, a nova poesia portuguesa surgiria como «um *projecto*» inovador, concebido por Pessoa, quer «como outro *objecto* a descobrir ou a fazer», quer «como sendo o mesmo e essencial objecto a que o primeiro apenas serviu (ou serve) de aparência significante» (*ibidem*). A ambiguidade dos referidos textos pessoanos parece resultar do não esclarecimento propositado da-



quela disjunção. Seria, nessa trincheira da disjunção, que Pessoa jogaria toda a ambiguidade do seu discurso. E Óscar Lopes acrescenta que «o grande progresso de Pessoa sobre o Saudosismo reside em que a tensão Eu-Isto faz estremecer ambos os pólos» (*idem*: 650). O dinamismo que daí resulta produz uma estética projectada para o além do Saudosismo.

Apesar dos artigos pessoanos e da polémica por eles gerada, percorrendo o volume terceiro de *A Águia*, segunda série, de 1913, de Janeiro a Abril (29 de Março é a data em que Pessoa escreve *Pauis*), verifica-se não ter havido evolução da poesia saudosista. A nota discordante surge pela pena de António Sérgio, poeta oponente, introduzindo um olhar irónico, sobre a velhice oca do Saudosismo (SÉRGIO, A., 1913a: 13), que iria progredindo até ao seu enterro, no número de Março («Ó negra fonte, fonte gelada, / Fonte em que o sonho se deu morada, / E a escuridão. / Que caia às gotas da tua urna, / A alma dos troncos e a paz nocturna / Da solidão!») (SÉRGIO, A., 1913b: 83), para, no número de Abril, publicar o soneto *Apostilha aos “Navegadores”*, incitando o Saudosismo a abandonar o Passado e a navegar «No PRESENTE ao rumo do futuro» (SÉRGIO, A., 1913c: 133).

Também se verifica que já é possível, em Janeiro de 1913, fazer o balanço do Saudosismo, como se pode constatar pelo artigo de Philéas Lebesgue, «Lettres Portugaises». Nesse artigo, verifica-se que o colaborador francês lera atentamente os artigos de Pessoa. Sem desmontar a ironia pessoana, utiliza a designação de «nova poesia» aplicada aos poetas da *Renascença Portuguesa*, extraindo conclusões próximas das de Pessoa: de que essa poesia «subtilmente evocadora, se distingue do simbolismo pela sua perfeita espontaneidade e pelo seu sentido nato do mistério, que a leva a procurar o *além* de todas as coisas», numa «metafísica instintiva» próxima do bergsonismo, «naquilo que essa metafísica possui de dinamismo e de mobilidade» capaz de desencadear um excesso de poder favorável ao nascimento messiânico de algum novo deus. Refere o Criacionismo de Leonardo Coimbra e o ressurgimento do mito sebástico. Resume a temática poética do presente dessa «nova



poesia» como «cantos de amor acabados em oração», tradutores perfeitos do «triste e hamelético *Desterrado*» de Soares dos Reis, recordação eterna da «religiosidade nostálgica e dolorosa» (LEBESGUE, Ph., 1913: 39-40).

Conclui-se, de acordo com os artigos de Pessoa, que, se a época é de balanço, a corrente literária está no estádio da velhice.

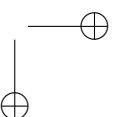
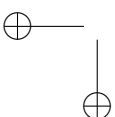
Entretanto, a 1 de Março de 1913, na revista *O Teatro*, n.º 1, é publicado o texto pessoano de crítica contundente à obra para crianças *Bartolomeu Marinheiro*, de Afonso Lopes Vieira, intitulado sarcasticamente de «Naufrágio de Bartolomeu» (FP: OPP, II: 1224-1226). Tendo em conta o elogio feito por Teixeira de Pascoaes a Lopes Vieira, em *A Águia*, 1.ª série, n.º 3, considerando-o «a luz enterrecida e harmoniosa, que fecunda a nossa terra!» (PASCOAES, T, 1911a: 15), poder-se-ia considerar o artigo de Pessoa uma afronta ao próprio Saudosismo, na figura do seu paladino e na de um dos colaboradores de *A Águia*.

Tentando evitar o corte de relação, Fernando Pessoa, numa carta a Álvaro Pinto, de 4 de Março do mesmo ano, escreveu:

No sábado passado saiu, no 1.º número da revista *Teatro*, de Lisboa, o meu pequeno artigo de ataque às baboseiras do Lopes Vieira. Como este é da *Renascença*, e dada a atitude de dúvida que o meu amigo tem para comigo, pareceu-me possível que, lido esse escrito, me traduzisse para inimigo da *Renascença*. Ainda assim creio que compreenderá que nada há que espiritualmente relacione a *Renascença* com os disparates que o Lopes Vieira atira à cabeça das crianças (FP.OPP, II: 137-138).

Finalmente, Pessoa esgrimia verbalmente, em contundência, com um dos poetas consagrados, colaborador de *A Águia* e elogiado por Pascoaes, e procurava a reacção responsiva⁸¹. Pode ler-se, pelo extracto

⁸¹ Note-se que, em *Erostratus*, Fernando Pessoa expôs a situação do homem de génio no seu tempo, bem próxima da sua situação dentro do movimento saudosista, e escreveu: «O presente não tem poder de antevisão, e a ponta permanece na bainha» (FP. PETCL: 235).



da carta, o clima de tensão existente, não admirando, por conseguinte, que *A Águia* não lhe tenha publicado o drama estático em um acto, *O Marinheiro*.

No entanto, e apesar disso, Pessoa continua, durante 1913, a publicar dentro e fora do âmbito da *Renascença Portuguesa*. Relacionado com Mário de Sá-Carneiro, a partir de 1912, é pela sua mão que esse jovem escritor colabora também na revista *A Águia*, onde publica, em Maio de 1913, *O Homem dos Sonhos*.

As cartas de Sá-Carneiro a Pessoa revelam o interesse que aquele nutria por tudo o que respeitava à *Renascença Portuguesa* e ao *Inquérito Literário*, pois pedia notícias sobre esses assuntos, que ia comentando.

Essas cartas de Sá-Carneiro revelam sobretudo a evolução literária dos dois amigos, traduzida em projectos que nascem no sonho para realizações de sonho (a tal busca de «uma Índia nova que não existe no espaço» com que Pessoa termina os artigos de 1912) – pois, como dizia Sá-Carneiro, em carta de 26 de Fevereiro de 1913, «nós construímos *irreal, com irreal* [...] Nós vivemos no interior, no *foco*» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 48). Dessa época parece ser o manuscrito pessoano «A arte moderna é arte de sonho» (FP. PETCL: 156-160), uma vez que os dois amigos se encontravam literariamente sob a égide do sonho, universo ilimitado e liberto. Nele, era possível formular projectos e concretizá-los, uma vez que a «Hora do Infante»⁸² tinha irremediavelmente passado e não havia Saudosismo capaz de tornar o processo reversível, como Pessoa declarava precisamente em «A arte moderna é arte de sonho».

⁸² Note-se que, em *O Espírito Lusitano*, de 1912, Teixeira de Pascoaes acerta a «Hora do Infante» (assim designada por Jaime Cortesão) pelo «momento actual», e afirma que essa Hora «é assinalada pela revelação da alma portuguesa, do espírito da Raça, que se tornou enfim consciente, que subiu à superfície da vida, cantada pela boca inspirada dos nossos actuais poetas que criaram, em Portugal, uma nova e original poesia: a poesia religiosa portuguesa. [...] O Saudosismo (nome que eu dou à Religião da Saudade) está criado no campo do sonho e da arte» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 61).



Dentro desse universo, é construído o poema *Pauis*, por onde perpassa o diálogo com Sá-Carneiro, leitor entusiasta desse trabalho poético, como se pode verificar na carta do dia 6 de Maio de 1913:

Quanto aos “Pauis” [...] eu sinto-os, eu *compreendo-os* e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço. É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável onde abundam as garras (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 77).

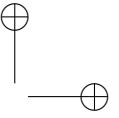
Apesar de *Pauis* ter tido uma recepção tão entusiasta por Sá-Carneiro (e de se ficar a saber pela carta deste que António Ferro lhe encontrara «enigmas»), Pessoa só publicaria o poema, em Fevereiro de 1914, no primeiro (e único) número da revista *A Renascença*, integrado num conjunto poemático com o título de *Impressões do Crepúsculo*⁸³.

Pelo poema *Pauis*, passa, em enigma, a dissensão poética profunda entre a concepção neo-romântica e a anti-romântica e cosmopolita de Fernando Pessoa, já subentendida nos artigos sobre a nova poesia portuguesa. Esse posicionamento literário, em ocultação irónica e enigmática, foi perturbando o clima relacional com a *Renascença Portuguesa* até à ruptura.

Em carta de 12 de Novembro de 1914, a Álvaro Pinto, depois de referir a pouca simpatia pelo seu trabalho literário por parte «daqueles [...] cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista» (FP. OPP, II: 146) e a incompatibilidade entre aqueles e ele próprio e Sá-Carneiro,

⁸³ Refira-se a informação de Fernando Guimarães acerca da revista, onde foi publicado o conjunto poemático *Impressões do Crepúsculo*: «*A Renascença* (1914): editada em Lisboa, saiu um único número. Direcção de Carvalho Mourão. Além de outros, aparecem nesta revista Fernando Pessoa (“Impressões do Crepúsculo”), M. de Sá-Carneiro (“Além”) e Alfredo Guisado (um soneto, “Asas Quebradas”)» (GUIMARÃES, F., 1982: 154).





atendendo à obra que produzem e à recepção da mesma, Pessoa encerra a sua colaboração com a revista *A Águia*:

Cessei. Compenetrei-me celularmente da absoluta inutilidade de qualquer esforço e da ridícula incongruência do acto fundamental de escrever – expor aos outros cousas que ou são opiniões ou sonhos [...] (*idem*: 147)⁸⁴.

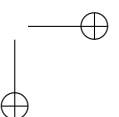
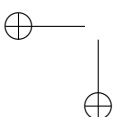
De 1912 a 1914, a «busca de uma Índia nova, que não existe no espaço» estava já em curso, num processo que envolvia a *viagem* e, simultaneamente, a construção das próprias *naus* com o material especial «daquilo de que os sonhos são feitos» (FP. AA5: 192). Pessoa estava embarcado nas suas *naus*, enquanto as construía, e afastava-se do Saudosismo, como movimento, muito embora a saudade, nomeadamente a do Quinto Império (da Língua Portuguesa), passado e futuro, fizesse parte da construção do seu imaginário poético.

Conclusão

A preocupação de intervir a nível nacional, depois da implantação da República, de modo a aumentar a cultura secundária nacional, insere-se numa acção pedagógica e literária, muito bem organizada, dentro da *Renascença Portuguesa*, na sequência do apelo poético de Guerra Junqueiro ao renascimento da Alma Portuguesa.

Essa preocupação tem a sua origem histórica no Ultimato inglês – acontecimento modificador da postura intelectual daqueles literatos da

⁸⁴ Repare-se que, em 1916, Pessoa escreve: «Ter opiniões é não sentir. Todas as opiniões são dos outros» (FP.OPP, III: 189).





geração de 70 que tinham zurzido o país com as suas críticas contundentes. A partir daquele acontecimento histórico, congregar-se-iam esforços no sentido de recriar uma imagem dinâmica da Pátria, capaz de a fazer renascer, por força da essência original (buscada em profundidade pelos saudosistas) construtora de civilizações, como se comprovara na época do Renascimento.

A ressurreição dessa alma nacional e rática e da respectiva consciência nacional seria congregada na palavra definidora dessa essência: a *saudade*, concebida como um sentimento genuinamente nacional, que percorria a História Portuguesa, com a capacidade de viajar no tempo (do presente para o passado e deste para o futuro). Esse dinamismo da saudade nacional insere-se no canto neo-romântico de Teixeira de Pascoaes, que o integra em uma teoria denominada Saudosismo. Com ele, nessa construção inicial, estiveram, entre outros, Jaime Cortesão, Mário Beirão e Leonardo Coimbra.

Em Abril de 1912, dentro da revista *A Águia*, órgão da *Renascença Portuguesa*, surge a voz de Fernando Pessoa, o jovem crítico literário, que disserta sobre «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada». As suas teorias poéticas partem do Saudosismo e das suas características, para propor clarificações e inovações para uma «nova poesia portuguesa».

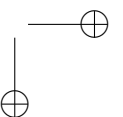
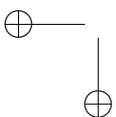
Pessoa tinha encetado a busca de uma corrente literária que fosse capaz de «dirigir a sociedade portuguesa para um fim, para uma nova concepção de si própria», e sintetiza o resultado da busca empreendida com as seguintes palavras: «Surgiu lentamente, através da Escola de Coimbra, com Antero de Quental, sobretudo; atravessou a “Renascença Portuguesa”, do Porto; paira hoje, um tanto no ar, buscando apoio e orientação nítida. É isto que lhe pretendemos dar, dispendo-nos a construir uma orientação portuguesa» (FP. DR: 67).

Essa «orientação» ou «direcção» portuguesa vislumbrada por Pessoa orienta o articulado sobre a nova poesia portuguesa de 1912, dentro da concepção algo irónica de que «a antiga alma nacional, mesmo que





ainda existisse, já não servia», pois, «é preciso para que haja um Portugal Novo, haver uma Nova Alma Portuguesa» (*idem*: 201).





Capítulo 2

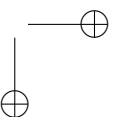
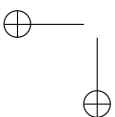
«A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada» e *Pauis*

Introdução

Pessoa buscava deslindar a nebulosa que pairava sobre a sociedade portuguesa, nos artigos sobre a nova poesia, com o objectivo patriótico de encontrar um caminho orientador, «uma direcção» literária e política, capaz de criar a «Nova Alma Portuguesa [...] para que possa haver uma política nacional, uma cultura nacional» (FP. DR: 201).

Porém, antes desses artigos, remonte-se à poesia do «senhor Busca», como Georg Rudolf Lind chamou a Alexander Search, para encontrar a voz poética emudecida que se queria fazer ouvir.

Assinale-se que Lind insere a poesia da adolescência de Fernando Pessoa, mais precisamente a de Alexander Search, no decadentismo do final do século XIX, confirmando a sua asserção com a frase pessoana: «[...] os espíritos constituídos como o meu nascem velhos e vivem vencidos» (LIND, G. R., 1981: 351-352).



Para deslindar o sentir poético de Alexander Search, Lind refere o soneto, datado de Maio de 1904, «Pudesse eu dizer o que penso, e exprimir», revelador da problemática do homem inserido no mundo moderno, perante o qual o sujeito poético se sente emudecido. Nos tercetos, cria-se uma dinâmica, entre a entrada de «mundos novos» e a saída de «mundos velhos», geradora do desejo da construção poética sintética de «uma palavra, uma frase com que possa atirar / Tudo o que penso e sinto, e assim acordar / O mundo; [...]». Todavia, o *eu* poético apresenta-se em situação de mutismo absoluto: «[...] mas sou mudo e não sei cantar / [...]». Valida essa situação com uma metáfora, transmissora de um instante, mais ou menos curto no tempo, porém, premonitória do futuro poético do autor: «Mudo como vós, nuvens, antes de o trovão rebentar.» (*apud* LIND, G. R., 1981: 353).

Esta referência a Alexander Search fez-se pelo facto de aquele verso anteceder e vaticinar a chegada do «trovão» nacional, que, em 1912, parecia anunciar-se com o trovejante «super-Camões», o detonador do conflito cultural tão desejado por Pessoa para *desestagnar* («Estamos estagnados porque somos escravos [...]» [FP. DR: 224]) a sociedade portuguesa.

Esse período poético da vida pessoana iniciado pelo sentir decadente, de quem muito quer fazer e pouco pode realizar, a não ser pelo sonho transformado em poesia, teria mais tarde a sua versão em prosa, no texto «A arte Moderna é arte de sonho».

Ora, neste segundo capítulo, pretende-se apresentar a interpretação do artigo pessoano «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada», equacionado com *Pauis*, poema, também, aqui, sociologicamente considerado – textos em que Pessoa surge como «um homem de espírito europeu, formado no convívio de autores gregos, latinos, ingleses, alemães e franceses», a teorizar sobre literatura e a praticar o teorizado (COELHO, J. P., 1977: 209), dentro da *Renascença Portuguesa*. Tudo isso acontece protagonizado por ele, que «não concebe uma cultura fechada sobre si mesma» (*ibidem*), face ao movimento saudosista de teor nacionalista, abjurador de qualquer influência estrangeira. As



contradições discursivas de Pessoa, geradas pelo contexto, serão objecto de análise neste segundo capítulo, para deslindar a proposta de Pessoa sobre a nova poesia portuguesa.

A expressão daquele decadentismo iniciático de Alexander Search, em busca da formulação decadentista, em síntese poética, de uma nova poesia portuguesa, dentro da teoria por ele instituída, parece ter sido alcançada em *Pauis* – o poema «trovão» (ainda que atenuado por ocultação, em obscuridade deliberada), datado de 29 de Março de 1913 e publicado em Fevereiro de 1914.

Os artigos de crítica literária de 1912 e o discurso poético de *Pauis* de 1913 teriam sido planificados por Pessoa, criteriosamente, uma vez que se dirigiam a um certo público e continham uma proposta inovadora, ironicamente escondida.

II.1. Da génese dos artigos sobre «a nova poesia portuguesa» à génese de *Pauis*

Atendendo a que a ironia¹ parece ser transversal ao *corpus* desta dissertação (pois, como afirma Óscar Lopes, esse «fingimento conceptista» teria sido posto por «Fernando Pessoa [...] em tudo» [LOPES, Ó., 1990: 129]), com predomínio no primeiro artigo, pretende-se aclarar esse conceito, tendo como suporte a obra de Heinrich Lausberg, *Elementos da Retórica Literária* (com tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes).

¹ Note-se que, segundo Aguiar e Silva, o conceito de ironia foi introduzido na estética romântica por Friedrich Schlegel como sendo «a clara consciência da eterna agilidade da plenitude infinita do Caos». Afirma Aguiar e Silva que a ironia romântica «ao exprimir a superação dialéctica dos limites que se opõem ao espírito humano, vela-se também de perturbantes sombras» (SILVA, V. M. A., 1988: 548).



Com base nessa informação, entende-se, desde logo, a ironia dos artigos de Pessoa e a de *Pauis*, no âmbito da «*dispositio* externa à obra», dentro da «planificação (*consilium*)» que, «como vontade semântica efectuadora, não tem de concordar directamente com o *thema*» (LAUSBERG, H., 1966: 103). Com efeito, «a maneira de executar o discurso», isto é, a «táctica do discurso» (*ductus*) teria de ser muito pensada por Pessoa, atendendo à necessária «credibilidade» (*idem*: 89-90) a construir, perante o discurso creditado do Saudosismo e do neo-romantismo nacional. A referida ironia pessoana poderia considerar-se «o *ductus mixtus*», «o *ductus* literariamente mais frequente» (*idem*: 104)².

Acrescente-se ainda o facto de a ironia, nomeadamente a do texto jornalístico, ter feito parte da formação académica pessoana, em Durban, como foi anteriormente referido. E note-se como as «exercitações escolares» de textos irónicos são referidas por Lausberg como condutoras «à transferência artística», atendendo a que «a representação de graus fracos de credibilidade [de que faz parte a ironia] é muito difícil para o orador e é, por isso mesmo, muito apropriado para servir de matéria de exercitação». Para além disso, acrescenta ainda o mesmo autor que a transferência dessa exercitação para a literatura «tem, no tocante ao *genus admirabile vel turpe*³, um efeito lúdico ou provoca-

² Note-se que «o *ductus mixtus*» é uma mistura das quatro perspectivas do *ductus* apresentadas por Lausberg (sem pertencer exactamente a nenhuma): na perspectiva do «*ductus subtilis*», pelo facto de o articulista simular ter, «no primeiro plano (*thema*), determinada opinião, tendo, contudo, no segundo plano, a intenção (*consilium*) de provocar no público, uma opinião contrária à opinião expressa»; na perspectiva do «*ductus figuratus*» e do «*ductus obliquus*», pelo facto de «o orador» se servir «da ênfase de pensamentos ou da alegoria» porque o pudor ou o medo, respectivamente, o impedem «de se exprimir no *ductus simplex*», entendido como «concordância entre *thema* e *consilium*», no sentido de que «o orador quer realmente dizer o que ele diz» (LAUSBERG, H., 1966: 103-104).

³ Note-se que Lausberg, acerca dos «graus fracos de credibilidade», dentro da defesa de uma opinião partidária que «não coincide» com a opinião do juiz, distingue o conceito de *genus admirabile* (o processo «que fere o sentido da verdade por parte do juiz») do de *genus turpe* (o processo «que fere o seu [do juiz] sentido ético»)



tório» (*idem*: 90)⁴ – transferência que poderia estar a acontecer nos referidos textos pessoais.

Para esconder a opinião⁵, entra-se na *dissimulatio*, no caso dos artigos de Pessoa, pela «equivocidade propositada e enfática» de certas palavras, e «na *simulatio*», «pela representação positiva da opinião dos adversários, a qual, as mais das vezes, provoca efeitos afectivos, e muitas vezes também, se apresenta enfaticamente sem má intenção (e, portanto, dissimulando a intenção de actuar)». Neste caso surge a «*conciliatio* uma forma enfraquecida da ironia» (*idem*: 250). E Lausberg acrescenta que a «*simulatio*» também pode aparecer, na forma de afirmação e de conselho. Quanto à «dissimulação» e à «simulação», elas inserem-se «num contexto mais vasto», ou na «ironia retórica» (a que pretende ser entendida, «como ironia, e, portanto, como sentido contrário», podendo entrar «num estádio passageiro de mal-entendido») ou na «ironia que emprega a tática da acção» (a que «usa a dissimulação e a simulação como armas de engano», por «manter o mal-entendido). Talvez, o sujeito não queira aclarar a sua opinião, por falta de credibilidade face ao adversário, porque pretende uma «alteração da situação» (*idem*: 251) – poderia ser o caso de Pessoa, que precisava, num primeiro momento, de ganhar credibilidade.

Dentro de uma credibilidade a ser construída, no âmbito dos «graus fracos da credibilidade» (*idem*: 89), para além da ironia, destaca-se a ênfase de gosto pascoalino, com que Pessoa terminava os seus artigos, e destaca-se, sobretudo, a par de algumas hipérboles, a «hipérbole pura»

(LAUSBERG, H., 1966: 89-90).

⁴ Curiosamente, o tradutor, em nota, cita parte do poema *As Quinas* de Pessoa: «Louco, sim, louco, porque quis grandeza / Qual a sorte a não dá. . . / Minha loucura, outros que a tomem / Com o que nela ia. / Sem a loucura que é o homem / Mais que besta sadia, / Cadáver adiado que procria?» (*apud* LAUSBERG, H., 1966: 90).

⁵ Registe-se que, de acordo com Lausberg, «a ironia, como tropo de pensamento é, em primeiro lugar, a ironia da palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento por uma relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário» (LAUSBERG, H., 1966: 249-250).





da palavra super-Camões, «que ultrapassa os limites da credibilidade» (*idem*: 157). Essa construção hiperbólica provocadora de escândalo foi construída pela aposição de um elemento novo – a prótese «super» – que não fazia parte daquele nome próprio, produzindo um efeito semântico de intensidade e de extensão, dentro do conceito da «*adiectio intensiva*», que «consiste no aumento da intensidade do efeito e, portanto, na *amplificatio*», de modo a que «a totalidade linear» possa «ser alterada, dentro da linearidade» (*idem*: 101). Efectivamente, Pessoa procurava formas de ampliar a linearidade discursiva, pelo processo designado por «ampliação», assunto referido no segundo e terceiro artigos de 1912 e nas cartas de Sá-Carneiro de 1912 e 1913.

Ora, seria nesse estilo discursivo, bem planeado, porque bem exercitado, que Pessoa sairia a público a defender o seu conceito de poesia.

II.1.1. A transgressão

Fernando Pessoa inaugurou a sua acção pública, em Abril de 1912, na revista *A Águia*, número quatro, da segunda série, com o artigo «A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada», continuado, em Maio, com «Reincidindo...».

Georg Rudolf Lind considera que «não é por acaso que Pessoa começa a sua carreira de escritor como crítico», pois, em Pessoa, «a reflexão sobre a obra de arte precede [...] o processo de criação artística»; e acrescenta, dizendo que essa «primazia [...] distingue-o dos seus contemporâneos» (LIND, G. R., 1970: 15).

Mas é Jacinto do Prado Coelho quem aponta o momento textual da intervenção de Pessoa: após a publicação do artigo de Pascoaes, «Renascença (O Espírito da Nossa Raça)», de Fevereiro de 1912, na revista *A Águia* (PASCOAES, T., 1912b: 33-34). Poderá ler-se, nesse





apontamento, a insinuação de esse artigo ter sido a possível motivação directa, para que Pessoa entrasse «no tablado» (COELHO, J. P., 1977: 175-177).

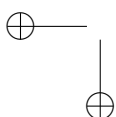
Concordando com a afirmação de Mikhaïl Bakhtine de que «le discours rhétorique argumente à partir du point de vue d'un troisième» (BAKHTINE, M., 1984: 371), verifica-se que o ilustre pessoano identificou esse *terceiro*: Teixeira de Pascoaes e o referido texto de sua autoria.

Nesse texto, Pascoaes escreve que «a Saudade» se divide em dois grandes períodos», até àquela data: o primeiro que se reporta a Camões e Bernardim, Vasco da Gama e Albuquerque; o segundo, o actual «em que a alma abre pela primeira vez os olhos sobre si própria e está produzindo a mais admirável das gerações poéticas». Sobre o terceiro período vaticinou: «[...] a alma portuguesa vai entrar no seu terceiro período que será o período consciente e activo, por isso mesmo que o sonho precede a acção. [...] E então, criará Portugal, no campo das realidades tangíveis, a sonhada e ardentemente desejada obra civilizadora» (PASCOAES, T., 1912b: 33-34). Seria certamente esta *profecia* (do glorioso terceiro período) a responsável pelo mote lógico e provocatório de Fernando Pessoa: para uma Nova Renascença, um supra ou super-Camões.

Talvez duas reacções de Pessoa tivessem decorrido da leitura daquele texto de Pascoaes: uma que o conduziria à elaboração dos artigos de crítica literária sobre a nova poesia portuguesa, onde poderia integrar a teoria da Nova Renascença e do super-Camões; outra que o levaria à construção da teoria «A arte moderna é arte de sonho», contrariando a expressão pascoalina de que «o sonho precede a acção».

Esses artigos teriam como destinatários certos os *renascentes* (o paladino do Saudosismo, os seus seguidores e os seus críticos) e, como destinatário provável, parte da intelectualidade nacional – avaliação que aferiria com Boavida Portugal, através do *Inquérito Literário*, no jornal *República*⁶. Porém, sabe-se que a reacção do público aos artigos

⁶ Note-se que, na época, segundo Boavida Portugal, se inquiria «largamente da



peessoanos, a acreditar em Gaspar Simões, foi de irritação geral: «[...] ei-lo que irrita o País de norte a sul e de este a oeste com os seus artigos críticos publicados na revista *A Águia*» (SIMÕES, J. G., 1991: 144).

Ora, através dos artigos, Fernando Pessoa expôs exaustivamente ao público-alvo da *inteligência* nacional os seus conhecimentos da Literatura inglesa, francesa e portuguesa, na sua relação com a História e Sociologia de cada um desses países. E, decididamente, saiu do anonimato, pelo seu saber, traduzido em poder textual; simultaneamente, provou, através da analogia com a Inglaterra e a França – exactamente aqueles dois países que os *renascentes pascoalinos* queriam marginalizar por excesso de influência –, que, em Portugal, se estava em processo de criação de um produto poético novo⁷, de carácter nacional; processo esse que iria acrescentar mais valor à civilização europeia – o que, aliás, parecia estar de acordo com o referido texto de Pascoaes. Para Pessoa, todavia, a Nova Renascença estaria para *além* do Romantismo, Saudosismo incluído – percebido como a corrente literária antecessora do período áureo, seguindo ironicamente o raciocínio de Pascoaes. Entretanto, este assunto iria sendo aclarado progressivamente nos artigos e textos afins.

A crítica ao *Saudosismo* de Pascoaes estava em curso, por parte dos *renascentes* de Lisboa e de uma parte da opinião pública. Fernando Pessoa, apesar da adesão ao ideal da *Renascença Portuguesa*, vê as

vida económica e social»; por isso, «justo e necessário era que se inquirisse também da sua vida literária» (PORTUGAL, B., 1915: 5). De 21 de Setembro a 10 de Dezembro de 1912, Boavista Portugal procedeu a um *Inquérito Literário*, promovido no jornal *República* e publicado, em livro, em 1915. Esse *Inquérito* era tema da correspondência de Pessoa e Sá-Carneiro, como comprova a carta deste, datada de 20 de Outubro de 1912: «E o Inquérito da *República*? Têm aparecido novos polemistas?» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 11).

⁷ Recorde-se o que diz Vítor Aguiar e Silva sobre a «Dinâmica dos períodos literários» e os «autores *novos*»: ao necessitarem de «conquistar o seu «espaço» em competição e confronto com os detentores do poder do campo literário», esses novos desencadeiam «uma luta consciente ou inconsciente pelo domínio do fundamento e do instrumento primordial de todo o poder simbólico – a linguagem verbal» (SILVA, V. M. A., 1988: 426).



falhas do movimento saudosista e vai apontá-las desde a introdução do primeiro artigo.

Ao admitir-se que Fernando Pessoa teria escrito na revista de Teixeira de Pascoaes a resposta indirecta ao seu artigo de abertura do número dois da segunda série – pensando especialmente em certos destinatários *renascentes* críticos do paladino, talvez em Raul Proença, que ousara chamar ao vate do Saudosismo «esse imperfeito grande artista», na primeira série de *A Águia* (PROENÇA, R., 1911: 10) –, poder-se-ia talvez considerar o artigo de Pascoaes e o próprio Pascoaes o oculto irónico do primeiro artigo. Tendo-o em mira, quer no conteúdo, quer na forma, Pessoa, no primeiro artigo, não lhe fez qualquer referência, nem a ele, nem a esse texto que o fez sair da posição de «silêncio» e «abstenção» para passar à posição de «transgressão [...] por uma escrita-leitura» – «a única maneira que o escritor tem de participar na história» (KRISTEVA, J., 1977: 70).

Nos artigos pessoanos, as transgressões foram várias. A ironia parece ter sido a forma utilizada para verter a primeira transgressão, no primeiro artigo de um jovem, em busca do seu próprio estilo, face ao mais velho e venerado paladino do Saudosismo.

Ao abarcar, no seu primeiro artigo, o texto de Pascoaes, Pessoa cria uma polivalência intertextual, que pode ser vista como a reacção do seu estilo perante o estilo precedente – o de Pascoaes⁸.

Logo na introdução curta e densa do primeiro artigo, cheia de alusões culturais, o primeiro parágrafo é dedicado à opinião pública incompreendedora do «movimento literário representativo e peculiar da nascente geração portuguesa». As razões dessa incompreensão são já

⁸ Cite-se, a propósito, Bakhtine, sobre a expressão da reacção do estilo do *novo* face ao estilo precedente: «Un certain élément de ce qu'on appelle réaction au style littéraire précédent se trouve dans chaque nouveau style, il représente tout autant une polémique intérieure, une antistylisation camouflée, pour ainsi dire, du style d'autrui, et accompagne souvent la franche parodie. (...) L'artiste prosateur évolue dans un monde rempli de mots d'autrui, au milieu desquels il cherche son chemin...[...] Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui» (*apud* TODOROV, T., 1968: 44).



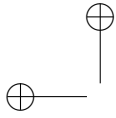
uma crítica ao próprio movimento, ainda embrionário e obscuro, que se apresenta como uma «nebulosa quanto a ideias que de si ou de outras cousas tenha». Explica, então, que existia obscuridade no «sentimento racial» que guiava «os novos poetas e literatos» e proliferavam «misticismos de pensamento e de expressão», em textos de escritores da *Renascença Portuguesa*, que, recebidos como ridículos, alimentavam e desencadeavam uma recepção álaque, com repercussão na imprensa (FP. AA1: 101).

O autor demarca-se publicamente desses «misticismos de pensamento e de expressão», para optar pelo raciocínio que o iria conduzir na análise penetrante do «actual movimento poético português». Sobre esse diferendo, Jacinto do Prado Coelho considera que o jovem crítico literário, num gesto com «o seu quê de atrevimento», «diminui Pascoaes, negando-lhe consciência crítica» (COELHO, J. P., 1977: 178).

E o atrevimento cresce, sob a capa da ironia, ao verificar-se que, em Teixeira de Pascoaes, estão reunidas as principais razões estabelecidas por Fernando Pessoa para a incompreensão do movimento: por ter «mais de trinta anos», «por circunstâncias de bacharelosa espécie educativa» e por causa do «obscuro sentimento racial» com que «os novos poetas e literatos» são guiados (FP. AA1: 101). Teixeira de Pascoaes tinha 35 anos, era o guia e mentor do Saudosismo e bacharel em Direito.

Tendo em conta as palavras de Pessoa, sobre a realização da ironia exigir «aquilo a que os ingleses chamam *detachment* – o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele “desenvolvimento da largueza da consciência” em que [...] reside a essência da civilização» (FP. OPP, II: 1305)⁹ – e a perfeição irónica do primeiro

⁹ Refira-se, a propósito, o que Pessoa escreveu sobre a ironia, em 12 de Setembro de 1928: «A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz» (FP. OPP, II: 1304). E acrescenta que a realização da ironia exige «um domínio absoluto da expressão» e «o poder de se afastar de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele «desenvolvimento da largueza de consciência», em que [...] reside a essência da civilização»



artigo, pela ocultação, à moda de Swift, «o maior de todos os ironistas» (*idem*: 1304), vem à colação, mais uma vez, Jacinto do Prado Coelho, ao apontar a «diferença decisiva»¹⁰ entre Pascoaes, que se dá «inteiro em cada momento», que «não se desdobra» nem se quer desdobrar, e Fernando Pessoa, portador de «uma lógica formal» (COELHO, J. P., 1977: 191), de uma construção poética cerebral e com capacidade literária do desdobramento, da alteridade e da heteronímia.

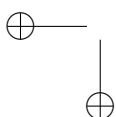
Ora a referida característica decisiva e diferenciadora da inteireza pascoalina, acrescida do empenho ingénuo e generoso «em cada passo da sua aventura espiritual» (*ibidem*), é própria dos românticos.

Com efeito, Fernando Guimarães considera Teixeira de Pascoaes o poeta que, a par de Antero de Quental, conseguiu realizar os momentos mais altos da estética romântica, já que o romantismo não alcançara, no tempo próprio, «entre nós, uma realização plena, se se considerar o domínio do lirismo, da poesia»¹¹. Destaca o mesmo autor que foi em torno do ambiente criado pelo Saudosismo «de que Pascoaes foi o principal animador» que surgiram «diversas tendências na nossa poesia, para as quais é possível encontrar um denominador comum: o Neo-romantismo», entendido como «um feixe bem definido de tendências que se afirmaram no primeiro quartel do século XX». E atente-se como Fernando Guimarães cita José Carlos Seabra Pereira, acerca da existência das três correntes neo-românticas e da sua denominação – «neo-romantismo vitalista, neo-romantismo lusitanista e neo-romantismo saudosista» –, salientando que apenas o

(*idem*: 1305).

¹⁰ É curioso notar que o jovem Pessoa parece ter consciência dessa «diferença decisiva», ao justificar pelo seu *desdobramento* a demora do agradecimento a Pascoaes pela oferta de *O Doido e a Morte*, em carta de 1 de Janeiro de 1914: «Nenhuma culpa teve nessa demora o que em mim é consciente e superior a mim próprio, e é com essa parte da minha alma que admiro e me enterneco ante a sua Obra» (FP. OPP, II: 161).

¹¹ Note-se que Basílio Teles chamara a atenção para o facto de que «o rico manancial do romantismo» de Garrett e Herculano fora convertido, em poucos anos, «em charco imóvel, feito de corrupção, de vulgaridade e de artifício» (TELES, B., 1905: 18-19).



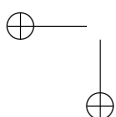


neo-romantismo saudosista «tentará valorizar o conhecimento simbólico, salvaguardando assim, como o romantismo originário, a “fecundidade de imaginação” ou “as potencialidades genésicas da palavra e da metáfora”» (GUIMARÃES, F., 1986: 116-117). Acrescem a estas características as que José Carlos Seabra Pereira formulou para «o policêntrico Neo-Romantismo finissecular» e «primonovecentista»: «[...] uma poética expressivista, uma figuração do bardo inspirado, uma primazia do castiço e do afectivo, um retorno à ênfase emocional e verbal» (PEREIRA, J. C. S., 1993: 29).

Considera-se que a crítica irónica de Pessoa se dirigia a este interstício romântico, fora do tempo próprio, percebido por ele¹², nomeadamente através da leitura dos poetas precursores da *construção*¹³. Ele estava consciente de que a *construção* era o elemento que faltava ao Saudosismo. Refere essa falha na carta a Mário Beirão, de 6 de Dezembro de 1912, em que exalta aquela qualidade que os gregos tiveram maximamente «a noção de poesia como “um todo composto por partes” e não [...] a da poesia como “partes compondo um todo”»

¹² Recorde-se que, em 1911, Pessoa escrevera um poema de amor intitulado «Análise» (FP. OPP, I: 162), «où s’exprime un sentiment amoureux» em que «l’émotion est purement cérébrale», o que, de acordo com Robert Brechon, o colocaria entre os primeiros, senão o primeiro, «à opérer cette inversion des valeurs du Romantisme» (BRECHON, R., 1985: 87).

¹³ Refira-se Edgar Allan Poe e Paul Valéry (autores muito apreciados por Pessoa) como exemplos de poetas que, diz Aguiar e Silva, «aceitando uma concepção intelectualista da poesia, procedente da estética do classicismo e exposta de modo original e ironicamente provocativo, desvalorizaram «o conceito de “criação”». Esclarece o mesmo autor que «o conceito de *construção*», na perspectiva epistemológica e metodológica do formalismo russo, «adquire importância fundamental [...]. O autor tem à sua disposição determinado *material literário*, ao qual impõe um *princípio construtor*, isto é uma determinada intenção artística, de modo a que a obra literária se configura como «uma complexa interacção de numerosos factores»: uns, subordinados e outros, subordinantes» (SILVA, V. M. A., 1988: 214-218).





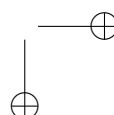
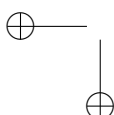
e repete a mesma crítica na carta a Jaime Cortesão, de 22 de Janeiro de 1913:

É que há um terceiro elemento, e nesse ainda a nova poesia é pecadora: é a *construção*, aquilo a que se pode chamar a *organicidade* de um poema, aquilo que nos dá, ao lê-lo, a impressão que ele é um *todo vivo, um todo composto de partes*, e não simplesmente *partes compondo um todo*. [...] (FP. OPP, II: 155).

Também no texto «Sobre a Moderna Literatura Portuguesa» (referido em I.4.2.), provavelmente de 1912 (FP. PETCL: 353-355), época em que dera provas de estudo aprofundado da literatura portuguesa, em busca do seu caminho poético, Pessoa situa a falha saudosista ao nível da extensão textual, sem deixar de reconhecer o seu mérito no mergulho em profundidade na consciência nacional, depois de estabelecer os vectores literários da busca que ocupavam o seu espírito naquela época: a relação concomitante da transformação social com a transformação literária¹⁴; a importância da Escola Coimbrã, sobretudo de Antero de Quental, na ruptura com os modelos literários tradicionais; a selecção das figuras literárias portadoras de modernidade – José Anastácio da Cunha, Garrett, Guilherme Braga, Antero, Guerra Junqueiro, Cesário Verde, Eugénio de Castro, António Nobre, Teixeira de Pascoaes.

Para chegar a tais conclusões, Pessoa teria feito muitas e aprofundadas leituras. A partir dessas leituras e reflexões, teria ficado na posse de um saber fazer poético inovador que viria a desembocar na nova poesia portuguesa. Ele teria assim alcançado, com o seu génio, aquilo que Adorno relembra ter Rudolf Borchardt confirmado, isto é, «o padrão já adquirido na sua época» tendo-o, no entanto, ultrapassado, através da construção da sua poesia, em «*frisson nouveau*» (como chamara Victor Hugo ao que Baudelaire oferecera à poesia [ADORNO, T. W., 2006:

¹⁴ Registe-se, a propósito, o texto «Tradicionalismo e Romantismo» (FP. OPP, III: 898-904), pelo que revela de reflexão sobre a problemática da interacção da doutrina veiculada pela literatura, da economia e da política nas transformações sociais.



32)]¹⁵. E o primeiro momento desse estremeamento foi, em Fernando Pessoa, o Paulismo.

Poder-se-ia afirmar que, em Janeiro de 1913, data da carta a Cortesão, Fernando Pessoa estaria a apontar a falha da escola saudosista, porque se encontrava «já no limiar duma aventura artística diferente» (GUIMARÃES, F., 1988: 23), preparava-se para dar o «salto para o Moderno», através da «construção» poética¹⁶.

Em Abril de 1912, Pessoa considerava-se apto para iniciar a «transgressão» (no sentido kristeviano [KRISTEVA, J., 1977: 70]) com o seu primeiro artigo. Ele, o jovem desconhecido do público, com poucas credenciais, apresentava-se como o teorizador literário da nova poesia portuguesa, dentro do campo literário saudosista, onde pontificava Teixeira de Pascoaes, que acabava de criar, com os seus seguidores, uma nova poesia, tendo como epicentro a Saudade, conceito mitogénico, nacionalista, dinâmico e projectista de um passado glorioso nacional num futuro também glorioso, mais ou menos próximo¹⁷. Pessoa discordava da forma poética inspirada e entusiasta, todavia, reflectida, em que o conceito era vertido¹⁸.

¹⁵ Recorde-se a carta de Victor Hugo a Charles Baudelaire, de 6 de Outubro de 1859 (?), da qual se faz a seguinte citação: «[...] Que faites-vous? Vous marchez. Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau». (Cf. http://fr.wikisource.org/wiki/Correspondance_-_Tome_II_1854-1859#1859 [consulta em 7 de Julho de 2007]).

¹⁶ Relembre-se aqui a opinião de Theodor W. Adorno sobre a pertença do conceito de construção «ao estrato fundamental do Moderno», implicando «sempre o primado dos procedimentos construtivos em relação à imaginação subjectiva» (ADORNO, T. W., 2006: 36).

¹⁷ Cf. Teixeira de Pascoaes, «Renascença»: «Eu acredito na grandeza do momento actual [...] Portugal não morrerá, e criará a sua nova Civilização. [...] E então um novo Portugal, mas *português*, surgirá à luz do dia, e a civilização do mundo sentir-se-á mais dilatada» (PASCOAES, T., 1912a: 2-3).

¹⁸ Note-se, a propósito, a posição de Pessoa e Sá-Carneiro contra o entusiasmo professado por Pascoaes e por Santa-Rita Pintor, em carta de Janeiro de 1913, em que Sá-Carneiro transcreve, em total concordância, as palavras de Pessoa: «Ainda assim eu não trocava o que em mim causa este sofrimento pela felicidade de entusiasmo



Em suma, o jovem Pessoa atreveu-se a desencadear uma «luta agonística» (no sentido conferido por Bloom [BLOOM, H., 1997: 18])¹⁹ com o criador do Saudosismo e, simultaneamente, director literário de *A Águia*, revista onde publicava os seus artigos²⁰. Se a ironia do primeiro artigo, o mais irónico dos três, teria sido ou não desvendada de imediato pelos Saudosistas, não foi possível concluir – muito embora Pascoaes tenha dedicado à «ironia escura e demoníaca» uma pequena parte do seu poema *A Morte e o Doido*, publicado em *A Águia* de Janeiro de 1913 (PASCOAES, T., 1913a: 21). Porém, sabe-se que essa «equívoca colaboração de Fernando Pessoa» (GUIMARÃES, F., 1988: 22) introduz a polémica no campo saudosista centrada na figura do super-Camões, gerador de uma irritação colectiva, mas adjuvante dinâmico do destino poético do articulista²¹. Dessa opinião é Georg Rudolf Lind, quando considera «a profecia do Super-Camões [...] uma meta a atingir que o autor se impôs a si próprio» (LIND, G. R., 1970: 17).

que têm homens como Pascoaes. Isto que ambos sentimos – é de artista em “nós” (?) misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoaes, sofrem de *pouca arte*» (*apud* Sá-Carneiro, M., 2001: 29).

¹⁹ Refira-se a nota da tradutora de *O Cânone Ocidental* de Harold Bloom, sobre a expressão «luta agonística», utilizada pelo autor «para sublinhar a luta, o conflito, a rivalidade, etc., entre autores e destes com a tradição literária» (BLOOM, H., 1997: 18).

²⁰ Note-se que não está em causa a admiração que Pessoa sente por Teixeira de Pascoaes; porém, o vate não está isento da crítica. Pessoa considera-o dentro do «tipo de poeta de profundidade», ao lado de Antero, mas apresenta a sua falha: «[...] ao querer dar ou construção, ou intensidade» (FP. OPP, III: 92).

²¹ Note-se, a propósito, que, segundo Harold Bloom, a «poética do conflito», baseada na competição com os melhores, «constitui a provocação que levou Joyce à sua grandeza», tal como outros grandes autores, pois «correr para ganhar a palma [...] constitui uma imortalidade secular [...]». E acrescenta que «não pode haver escrita forte, canónica, fora do processo de influência literária, o qual é um processo incómodo e difícil de compreender» (BLOOM, H., 1997: 17-18).





II.1.2. O Inquérito Literário

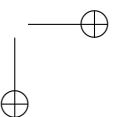
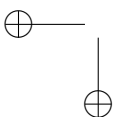
Em 1912, Fernando Pessoa escrevia e publicava os seus artigos sobre «a nova poesia portuguesa», enquanto Boavida Portugal, no jornal *República*, publicava um *inquérito* à vida literária portuguesa, buscando e publicando as respostas dos intelectuais da época.

Ora Fernando Pessoa parecia estar tão próximo dessa actividade de Boavida Portugal que se poderia admitir a hipótese de essa colaboração pertencer a uma estratégia com dois objectivos: o primeiro, para sair do anonimato, através do abalo da opinião pública, sobretudo com a *profecia* do Supra-Camões; o segundo, para preparar o público, através do conflito cultural, para o entendimento da nova poesia pessoana, ainda em construção.

Assim, as questões formuladas no referido *inquérito* subjaziam aos artigos de Pessoa. Perguntava-se nele se «as tendências dos novos escritores» indicariam «a ressurreição da vida nacional», que características literárias indicariam esse renascimento, qual seria o «laço histórico-cultural» que ligava o Portugal de 1912 ao passado e se existiria «nas letras um claro reflexo de revolução política» (FP. OPP, II: 1195)²².

A todas essas questões, Pessoa respondia nos seus artigos, afirmando que «a nova poesia portuguesa» indicava a ressurreição da vida nacional, por analogia com o que se passara na Inglaterra e na França; e, de uma forma implícita, deixava perceber que, na sua opinião, o laço cultural que unia os portugueses era simbolizado por Camões, com o

²² Transcrevem-se os quesitos do *Inquérito Literário*, de acordo com a obra de Boavida Portugal: «Aspectos da literatura portuguesa contemporânea; correntes dominantes no teatro, no romance e na poesia»; «Principais cultores e obras de merecimento que conseguiram impor-se e ainda as que o conseguiram imerecidamente»; «Existiria uma renascença literária em Portugal? Quais as suas ideias e tendências? Quem as representa?»; «Como se classifica, qual o papel de V. Ex.^a dentro das letras portuguesas?» (PORTUGAL, B., 1915: 287).





qual era preciso cortar o vínculo demasiado profundo, para avançar poeticamente e, depois, politicamente.

Sobre essa última questão, Eduardo Lourenço explica que Camões «tem de ser negado para dialecticamente ser cumprido ao nível do significado», uma vez que «o camoniano Império é um fantasma hamletiano, a camoniana Fé, um ideal que suscita na geração pós-nietzschiana, de que Pessoa é uma das mais complexas encarnações, um horror ou uma indiferença desdenhosa». Acrescenta ainda que essa rivalidade com Camões, em 1912, teve «qualquer coisa de lúdico em Fernando Pessoa» (LOURENÇO, E., 1983: 247-249). De facto, verifica-se que o caminho público de Pessoa começa pelo jogo irónico, revelador de uma vontade muito séria de intervir na vida nacional portuguesa.

As respostas ao *Inquérito Literário*, no rescaldo do primeiro e segundo artigos sobre a nova poesia portuguesa, fizeram entrar no tablado, em polémica pública, directa e contundente, Fernando Pessoa – o anunciador do grande poeta do futuro próximo, o Supra-Camões, que escandalizara muito dos inquiridos – e Adolfo Coelho – o «distinto filólogo e lente da Faculdade de Letras».

Adolfo Coelho respondera ao *Inquérito*, negando a existência «de uma verdadeira renovação literária» (PORTUGAL, B., 1915: 75-76). Confrontou a Geração Coimbrã («os novos de 60-70») que exaltou, com «os novíssimos», para melhor os criticar. Em primeiro lugar, criticou-os pela «visão messiânica» da vinda do supra-Camões²³, e, a propósito, citou o segundo artigo de Pessoa (sem o nomear), aproveitando para zurzir *A Águia*. Depois, condenou «os novíssimos» pela megalomania, pela linguagem, pela forma, pela estética, concluindo

²³ Note-se que Adolfo Coelho, sobre o «culto de Camões» e a sua intocabilidade, refere a primeira guerra em prol do vate, provocada por Castilho quando decretara «a destituição de Camões, promovendo ao seu lugar suposto vago o bacharel Tomás Ribeiro», no prefácio do poema «D. Jaime», de 1862 (PORTUGAL, B., 1915: 77-78). Sampaio Bruno também refere o assunto, em *A Ideia de Deus*, como exemplificativo da polémica literária entre o Norte e o Sul, considerando o elogio a *D. Jaime* «logro» pleno de «maligna intenção» (BRUNO, J. P. S., 1902: 117).



achar que eles eram «inferiores aos melhores [...] do período anterior» (*idem*: 80).

Na crítica feita às questões formais da poesia saudosista, Pessoa estaria, em parte, de acordo com Adolfo Coelho, sobretudo no que concernia à «deficiência técnica». Fica-se, também, a saber pela resposta ao *inquérito* que os dois partilhavam a admiração pelo poeta Wordsworth. E Pessoa talvez tenha sorrido perante a dissertação de Adolfo Coelho sobre o messianismo e a geração coimbrã, resolvendo a sua charada do super-Camões: «Os daquela geração contavam só consigo mesmos e, ao pensarem em Messias, cada um no foro íntimo se julgaria tal» (*idem*: 78). Aquelas palavras poderiam ser lidas por Pessoa como a confirmação de que trilhava o caminho certo, na senda do precursor Antero, pois, mesmo sem o saberem, alguns decodificavam a mensagem, ironicamente escondida, uma vez que ele (Pessoa) também contava apenas consigo, em 1912, para introduzir a inovação literária. E essa literatura inovadora de Pessoa trilharia um caminho diferente do da «éternelle chanson», tal como o Professor aconselhava, e teria de facto uma componente filosófica, já que a filosofia («pomo dourado») era «o escolhido evitado do português, de espírito em regra simplicista» e que os novíssimos tocavam «apenas de leve», mas no bom caminho, concordava o autor, já que a sua filosofia parecia descer do «positivismo comtista» (*idem*: 85)²⁴.

Fernando Pessoa respondeu, em carta aberta, intitulada «Uma réplica (Ao Dr. Adolfo Coelho)», publicada em 21 de Setembro de 1912, no jornal *República*. Essa carta está dirigida a Boavida Portugal, pois, segundo Pessoa, fora ele quem o honrara com o convite para defender a *Renascença Portuguesa*, apesar de «a obscuridade ou a juventude» do seu nome (FP. OPP, II: 1195). A carta visava responder aos ataques

²⁴ Note-se que do mesmo teor anticomtista é a obra de Sampaio Bruno, *O Brasil Mental*, que parece ter influenciado Fernando Pessoa. Bruno refere que o positivismo comtista despertara grande fervor em Portugal e no Brasil; a comprovar, cita a revista portuense *O Positivismo*, fundada por Júlio de Matos, que reunia a colaboração de escritores dos dois países (BRUNO, J. P. S, 1898: 102-103).



desferidos contra aquela organização e, particularmente, aos de Adolfo Coelho, que citara excertos de textos pessoanos, para melhor criticar.

Tendo como tema geral a nova poesia portuguesa e o renascimento literário, Pessoa desenvolveu nesse texto as características de um movimento de vanguarda literária – «a originalidade, o equilíbrio e a nacionalidade» –, em relação com a grandeza do poeta (*idem*: 1197). É então que desvenda o pendor neo-renascentista da nova poesia portuguesa, ao destacar a poesia grega e a poesia da Renascença «como brotando inesperadas e originais do seio dos seus povos» (*idem*: 1198). Nessa sua inclinação renascentista²⁵, em busca da superação do subjectivismo romântico, segundo Georg Rudolf Lind, Pessoa estava em consonância com uma certa literatura inglesa²⁶ e francesa que procurava «o regresso ao ideal clássico». Pessoa rejeitou o neoclassicismo romano e seleccionou, na sua teorização, o neoclassicismo grego perfilhado por Water Pater, «o arauto encomiasta do ideal de beleza grego», que elogiara «a universalidade da obra de arte grega, depurada de todos os sentimentos exclusivamente individuais», e a «capacidade dos gregos de universalizar a arte, libertando-se dos condicionalismos dum determinado lugar ou povo» (LIND, G. R., 1970: 76-82); aspecto muito valorizado pelo teorizador Pessoa como característico da nova poesia portuguesa – que teria de ser universal para desencadear uma Nova Renascença de valor civilizacional, sem deixar de ser nacional.

Porém, na teorização da nova poesia portuguesa, Pessoa afirmava não pretender rejeitar a essência do Romantismo, mas fundi-la com a essência do Renascimento, pelo que estaria próximo do espírito da «Nouvelle Revue Française», isto é, de «Jean Schlumberger e de André Gide», que, «repudiando o dogmatismo estreito de Maurras», se vira-

²⁵ Recorde-se a relação estabelecida por Alexandrino E. Severino entre a importância da literatura clássica na educação escolar inglesa recebida por Pessoa e a presença dessa cultura na sua obra (SEVERINO, A. E., 1983: 164).

²⁶ Refira-se a afirmação de Harold Bloom de que «é hoje em dia felizmente um lugar-comum da crítica» o facto de «o Romantismo inglês, ao contrário do continental, [...] [ter sido] um renascimento do Renascimento» (*apud* SOUSA, A. P., DUARTE, J. F., 1985: 45).



vam «contra o radicalismo dos terapeutas anti-românticos», pois «não concordavam [...] que o Romantismo fosse rejeitado na sua totalidade e que se renunciasse, indistintamente, a tudo quanto o fim do século XIX, apresentara em matéria de realizações artísticas de indiscutível qualidade». Pessoa concordaria preferentemente com «a integração do Romantismo na arte moderna» aliado ao neoclassicismo, como defendia, entre outros, André Gide, em 1909 (*idem*: 79).

Da poesia romântica portuguesa, Pessoa seleccionara a de Antero de Quental e a de Teixeira de Pascoaes, para, a partir daí, inovar, de acordo com as suas palavras, em «Entrevista para a *Revista Portuguesa*», de 1923: «Os sinais do nosso ressurgimento próximo estão patentes para os que não vêem o visível. São o caminho-de-ferro de Antero a Pascoaes e a nova linha que está quase construída» (FP. PPV: 199).

Para a construção dessa «nova linha», haveria que fundir a essência dos dois estádios da civilização europeia moderna: a Renascença – para a qual a realidade era a alma, expressa por ideias e abstracções – e o Romantismo – para o qual a realidade era a natureza, expressa através de imagens. A originalidade da Nova Renascença teria de resultar «*de uma fusão do psiquismo da Renascença com o psiquismo do Romantismo*» (FP. OPP, II: 1201). Essa fusão da Alma com a Natureza geraria a realidade una, a «Natureza-Alma»; isto é: «[...] pela Nova Renascença, *a natureza será concebida como Alma*» (*idem*: 1202)²⁷. E é nessa progressão da evolução literária que Pessoa prevê um poeta maior que o maior do Renascimento português: «[...] um super-Camões» (*idem*: 1203).

Chama, então, a atenção do Professor para que verifique essa evolução nos exemplos dos versos de Cortesão e Pascoaes, citados nos artigos e referidos, em tom de achincalhamento, por Adolfo Coelho. E

²⁷ Verifica-se a destriça feita por Fernando Pessoa, em «Uma réplica», entre Nova Renascença, com ou sem itálico. Em itálico, refere o movimento da *Nova Renascença Portuguesa*; sem itálico, refere o movimento de renascença em curso através da nova poesia portuguesa.



explica o transcendental panteísmo unificador da alma e da natureza no verso pascoalino «A folha que tombava / Era alma que subia»: «[...] Pascoaes não compara a queda da folha à ascensão da alma – a queda da folha é, materialmente, a subida da alma» (*idem*: 1202-1203). Ora, esta valorização do enunciado metafórico criador de imagens resultantes da fusão da Natureza com a Alma é uma das características de *Pauis*, poema que parece pretender espelhar a problemática da alma nacional e universal, naquela época, tal como prometera, no primeiro artigo.

Voltando a «Uma Réplica [...]», verifica-se que o conteúdo dessa carta aberta se insere na teoria literária que Pessoa vinha desenvolvendo, em *A Águia*, sobre a nova poesia portuguesa, permitindo aclarar alguns subentendidos, uma vez que a polémica trouxe à superfície textual o substrato literário orientador da nova poesia portuguesa: «a poesia grega e a poesia da Renascença – preeminentemente, a da renascença inglesa» (*idem*: 1198). Não poderia existir Nova Renascença sem que isso acontecesse, como parecia óbvio a Fernando Pessoa.

Assim, a polémica com Adolfo Coelho permitiu que Pessoa reorientasse o articulado sobre a nova poesia portuguesa, mudando o método de modo a aclarar a essência de pendor clássico, no artigo de Novembro, para, no artigo de Dezembro, teorizar o «transcendentalismo panteísta» (espiritualismo renascentista em fusão com o panteísmo do Romantismo) – ponto de chegada ao período áureo da poesia portuguesa, onde o poeta Fernando Pessoa pretendia vir a poetar. Neste contexto se situaria o profetizado supra-Camões, pois «um grande poeta há-de inevitavelmente inovar» (SHELLEY, 1972: 49) e quem inova a poesia do renascentista Camões será, por definição, um super ou supra-Camões. Tudo está de acordo com a teorização pessoana acerca de o Romantismo, Saudosismo incluído, não ser um período literário, mas um estágio no percurso literário, desde a Renascença até à Nova Renascença.

Voltando ao *Inquérito Literário*, nele se encontra, a encerrar, «uma síntese comentada das ideias que passaram através dos artigos», da autoria de Hernâni Cidade (PORTUGAL, B., 1915: 268). Esse texto, pu-



blicado a 10 de Dezembro de 1912, no jornal *República*, parece estar ligado à génese de *Pauis*, permitindo articular o poema com os referidos artigos pessoais, o *Inquérito Literário* e a carta a Cortes-Rodrigues de 19 de Janeiro de 1915. Nessa carta, Pessoa avalia o seu trabalho literário e menospreza *Pauis*; poema que insere na sua literatura não séria, por pretender «épatar», comportando-se o seu autor «para com o público» com a atitude «de um palhaço» (FP. OPP, II: 178)²⁸.

De facto, Pessoa, em fase de iniciação pública, parece pretender chamar a atenção dos grandes nomes das letras portuguesas para os seus artigos, não se furtando à polémica pública, preferindo mesmo agudizá-la. Adolfo Coelho cita-o sem o nomear; porém, Hernâni Cidade nomeia-o, elogia-o²⁹, critica-o e desafia-o para que passe da teoria à prática: «Em que consiste, pois, a originalidade da poesia portuguesa? Tem que mostrá-lo mais claramente o sr. Pessoa. [...] Mas não conseguirá prová-lo, certamente! ...» (PORTUGAL, B., 1915: 279).

Tal desafio não poderia ficar sem resposta do jovem e aguerrido Pessoa de 1912. Talvez em *Pauis* se possa ler essa resposta poética. Encare-se, neste momento, a hipótese dessa «transtextualidade» – «[...] isto é, tudo o que no texto “o põe em relação manifesta ou secreta, com outros textos”, constituindo, em sentido amplo, uma “transcendência textual” [...]» (SEABRA, J. A., 1985: 15).

Ora o texto de Hernâni Cidade desenrola-se num tom humorístico e vivo, sobretudo quando se refere directamente «à marota partida» que Boavida Portugal «pregou à Crítica», «em grandes ares pontificais»,

²⁸ Curiosamente, a expressão francesa «*épatons le bourgeois*» encontra-se no texto de Gomes Leal, em *Inquérito Literário*, a propósito da sua interpretação da atitude dos «rapazes» da *Renascença*, como «uma cena que eles combinaram, com as mesmas palavras e intentos de Baudelaire: *épatons le bourgeois*» (PORTUGAL, B., 1915: 52).

²⁹ Cite-se, a propósito, a afirmação de Hernâni Cidade: «Na resposta do professor Adolfo Coelho ao inquérito e na réplica de Pessoa [...], eu vejo resumido todo o Inquérito. Foram os dois críticos que mais inteligentemente e documentadamente traduziram as duas ideias, que correm, sobre a moderna literatura» (PORTUGAL, B., 1915: 276).



com «os dedos nos lábios a impor silêncio» («Silêncio que as folhas fitam em nós. . .», escreveria Pessoa), e lhe bateu «rijamente na cabeça para que se ouvisse o oráculo» (BOAVIDA, P., 1915: 209). A partir desse contexto, poder-se-ia, por hipótese, encarar *Pauis*, responsivo, como a voz do *oráculo*³⁰. Essa voz «retumbante» teria as características da «vacuidade e da leveza», próprias dos oráculos, de acordo com Hernâni Cidade (*ibidem*).

Dentro da hipótese atrás formulada, leia-se a apresentação do grupo «radiante» dos novos críticos literários, em que Cidade inclui Pessoa, através da citação de um verso profético e esperançoso da obra *Finis Patriae* de Guerra Junqueiro:

E, então, eis que um novo grupo, radiante,
Palmas na mão, cantando um cântico de esperança
se dirige a nós, num eureka esplêndido, quasi comovedoramente
sincero (PORTUGAL, B., 1915: 274).

Retira-se daí a possibilidade de o segundo hemistíquio³¹ do quarto

³⁰ Note-se que o assunto dos oráculos certamente interessaria a Pessoa, uma vez que *Histoire des oracles* (1686) de Fontenelle (1657-1757) consta do «Diário de Leituras» de 1906 (FP. EAARP: 51). Essa obra representa «la révolution qui se fait alors dans les esprits: face aux erreurs de la scolastique, au respect aveugle de l'autorité et de la tradition, à la croyance aux miracles, l'esprit critique dresse les principes de la science positive et expérimentale» (LAGARDE, A., MICHARD, L., 1985: 24). Ao aceitar, como hipótese, a influência desta obra em *Pauis*, poder-se-ia verificar a semelhança na organização textual da apresentação de uma situação inicial, da introdução de um elemento perturbador e da evolução por ele provocada, e um final – tudo isso envolto em tom irónico; para concluir, em textos de Fontenelle, que era preciso questionar a religião; em *Pauis* de Pessoa, que seria necessário questionar a literatura, na sua essência.

³¹ Esclareça-se que por hemistíquio se entende «a partição da cadeia sintagmática» do verso em dois ou três segmentos, no caso de *Pauis*, de extensão mais ou menos aproximada, «separados por uma pausa ou cesura mais ou menos vigorosa» (definição com base em SILVA, V. M. A., 1971: 355).



verso de *Pauis*, «Balouçar do cimo de palma!»³², estabelecer, ironicamente, a ligação do poema com o texto *Finis Patriae* e o texto de Hernâni Cidade, dentro da literatura pós-ultimato do *dobre dos sinos*³³, mas também da esperança messiânica da construção de um Portugal melhor. Nessa hipótese, Pessoa teria construído (também) o poema para ser lido como a reacção-resposta ao texto de Hernâni Cidade.

Esse texto de Cidade desafia Pessoa a «mostrar mais claramente» a originalidade da poesia portuguesa e parodia o estilo saudosista numa longa frase plena de lugares-comuns, que talvez tenha inspirado Pessoa na primeira parte do poema *Pauis* – dobre a finados, anseio, azul, grito, almas (mortas, a dormir, exaustas)³⁴. E Cidade forneceu, ainda, uma espécie de mote sarcástico ao neo-romantismo saudosista, nos últimos parágrafos do seu texto, que Pessoa viria a trabalhar no poema:

E, afinal, tenho na alma a impressão de cinzento e vago em
que se esmaiasse o sonambulismo duma cegada, exalando plan-
gências de cantochão morrente, de repente varado por vibra-

³² Contextualize-se o verso citado por Hernâni Cidade, na estrofe do poema *Finis Patriae*, no canto XII, intitulado «À Inglaterra»: «Quando já se desenha em arco d' aliança / A porta triunfal do século que vem, / Por onde dez nações marchando atrás da França, / Palmas na mão, cantando um cântico d' espr'ança / Hão-de entrar numa nova, ideal Jerusalém [...]» (JUNQUEIRO, G., 1891: 59). Refira-se ainda que a temática de Jerusalém é literariamente recorrente, distinguindo-se dentro dela os poemas *Jerusalém Libertada* de Tasso e *Jerusalém* de William Blake. Nesse poema, Blake expõe o ideal libertário do poeta: «Devo Criar um Sistema ou ser escravizado pelo de outro Homem. / Não hei-de Discorrer & Comparar: o meu ofício é Criar» (*apud* SOUSA, A. P., DUARTE, J. F., 1985: 9).

³³ Refira-se ainda que a expressão «dobram os sinos» é repetida quatro vezes, numa das quintilhas do poema de abertura de *Finis Patriae*: «Dobram os sinos, dobram os sinos... / Luto agoireiro! ... / Enterram velhos e meninos... / Dobram os sinos, dobram os sinos... / Canta o coveiro!» (JUNQUEIRO, G., 1891: 16).

³⁴ Transcreve-se a frase de Hernâni Cidade em que aparecem todas as palavras, excepto «dobre a finados» (PORTUGAL, B., 1915: 273), que surgira antes, no mesmo texto: «E bem anseio para que o faça, pois não é com cinismo e magoado desconforto que vejo tombar em ruínas uma torre ebúrnea de maravilha e grandeza, arrojando ao alto, espiritualizando no azul num grito ressurgidor das nossas almas, não sei se para sempre mortas, se transitoriamente a dormir, exaustas...» (*idem*: 279).



ções rápidas relampagueando numa fumarada rubra de marsehesa triunfante, logo esvaecida na impassibilidade do azul indiferente... (*idem*: 281).

No seu texto, Cidade cita dois extractos poéticos, um de Pascoaes e outro de Victor Hugo, para fundamentar a sua afirmação de que os poetas, depois dos filósofos, já tinham conseguido exprimir a «verdadeira *identidade substancial*, uma verdadeira *Realidade-alma*, manifestando-se através da universal existência numa crescente iluminação da consciência» (*idem*: 276-277), de modo a provar que não existia nos «novíssimos» qualquer originalidade.

Pessoa parece ter o cuidado de mostrar ao Professor, em *Pauis*, que sabe fazer melhor, pois no seu poema as imagens da natureza exprimem, em si, directamente, essa realidade-alma, sem passar por «une bouche» dizente, no caso do extracto de Hugo, ou por um *tu* a quem se explica essa *identidade* dual, no caso da citação de Pascoaes. Seria uma construção racional de construções inspiradas e intuitivas, com base na sugestão dada por Cidade, ao satirizar o Saudosismo. Pessoa lê, absorve e avança textualmente, na certeza de que segue o caminho certo, uma vez que os textos de Adolfo Coelho e de Hernâni Cidade lhe revelaram o entendimento do oculto irónico e o ajudaram a trazer à superfície³⁵.

Verifica-se, pois, que a questão do *Inquérito Literário* permitiu a continuação da explanação da teoria literária sobre «a nova poesia portuguesa, em clima de polémica textual necessária para aumentar a «cultura secundária» nacional, como refere no texto «A cultura que há hoje em Espanha e Portugal», com a indicação anteposta «*Sobre um Inquérito Literário*» (já referido em I.4.3.) (FP. OPP, III: 187-189).

³⁵ Note-se que Hernâni Cidade esclarece que a originalidade pessoana da «*Realidade-alma*», como «uma nova atitude do artista, perante a Realidade», pois «é unificada que o artista vê a dualidade eterna que a constitui», fora tomada no tempo do «Hilozoísmo grego» e «modernamente» pelo «naturalismo transcendental de Shelling», admitindo a possibilidade de Pessoa conhecer isso melhor que ele. Certamente que isto teria agradado a Pessoa, pois era disso que ele estava a tratar nos artigos.



Nesse texto, Pessoa explica a vertente do homem de génio português, parte integrante da tese defendida nos artigos sobre «a nova poesia portuguesa». Com argúcia sociológica, afirma que, em Espanha, existe «um intenso desenvolvimento da cultura secundária» capaz de ser representada, no seu máximo, por um «homem de muito talento»; «em Portugal essa cultura não existe» (FP. OPP, III: 187). Existe, porém, «a cultura superior *individual* que produz os homens de génio» (*ibidem*), com «um fundo carácter europeu». Esses homens seriam capazes «de mover o meio; falta porém o meio culto que movam» (*idem*: 188). Acrescenta que não basta ser homem de génio, para transformar Portugal; é preciso que seja, a par disso, «de natureza influenciador e dominador, para que ele próprio organize o meio que há-de influenciar... e ir influenciando ao construí-lo» (*ibidem*). Cita, então, Wordsworth, para concordar com ele, quando afirma «que o poeta tem de criar o meio que o compreenda».

Essas preocupações patrióticas (sociológicas, pedagógicas e culturais)³⁶ teriam presidido, certamente, ao projecto de construção dos seus primeiros textos públicos, que acabariam por agitar a elite intelectual, efeito que ele quis avaliar, de perto, ao colaborar no *Inquérito Literário* de Boavida Portugal. A esse processo era dada grande importância nas cartas trocadas entre Pessoa e Sá-Carneiro, que de Paris acompanhava a polémica, considerada entre as «coisas interessantes» dessa correspondência (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 11).

³⁶ Note-se que essas preocupações patrióticas acompanharam Pessoa, conforme textos já citados da sua juventude, e estão presentes na carta ao amigo Cortes-Rodrigues, de 19 de Janeiro de 1915: «Será talvez útil – penso – lançar essa corrente como corrente, [...] como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa de ser trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação. Porque a ideia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim: e não penso em fazer arte que não medite em fazê-la para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar» (FP. OPP, II: 177).



Ao escolher o texto jornalístico para entrar «no tablado» (COELHO, J. P., 1977: 177)³⁷, Pessoa estava consciente da força tríplice desse tipo de texto, «dirigida ao homem imediato e ao dia que passa», como ele próprio refere a propósito da literatura jornalística³⁸: «[...] a força directa das artes inferiores mas humanas, como o canto e a dança»; «[...] a força de ambiente das artes visuais»; «[...] a força mental da literatura, por de facto ser literatura». E conclui, dizendo que «a religião e o jornalismo são as únicas forças verdadeiras» (FP. OPP, III: 25)³⁹. Os textos de Pascoaes possuem essas duas forças, porque são publicados na sua revista e contêm a crença e a profecia, características do texto religioso. Também, por isso, Pessoa optou, conscientemente, pela publicação dos seus artigos na mesma revista, e por uma forma de construção textual com algumas semelhanças⁴⁰, substituindo as ex-

³⁷ Refira-se que os artigos foram considerados textos jornalísticos pelo facto de terem sido escritos para publicação em revista e de, apesar de teóricos, terem tido o objectivo de provocarem impacto reactivo imediato junto dos leitores. Recordar-se, mais uma vez, que Pessoa tinha estudado profundamente o texto irónico jornalístico, na escola inglesa de Durban, conforme informa Alexandrino E. Severino (SEVERINO, A. E., 1983: 169-171).

³⁸ Note-se que, com o seu primeiro artigo, Pessoa conseguiu sair do anonimato e lançar-se polemicamente na acção. Não será demais lembrar o que Bakhtine dizia a propósito do jornalismo, quando escreveu: «[...] c'est justement la sphère où le "mot personnel" est possible», uma vez que «le mot rhétorique est le mot de l'homme d'action lui-même ou bien le mot tourné vers l'homme d'action» (BAKHTINE, M., 1984: 373).

³⁹ Recorde-se o que Pessoa escreve acerca do jornalismo e da religião: «O jornalismo é um sacerdócio porque tem a influência religiosa dum sacerdote; não é um sacerdócio no sentido moral, pois não há, nem pode haver moral no jornalismo, que serve o momento que passa, em a qual não cabe, nem pode caber, moralidade» (FP. OPP, III: 25).

⁴⁰ Recorde-se que o ensaio jornalístico, de cariz irónico, fora estudado por Pessoa, em Durban, com excelente resultado; Alexandrino E. Severino salienta que esses estudos «contribuíram para a formação intelectual de Fernando Pessoa» e acrescenta que «as várias maneiras de ver o mundo em seus aspectos conflitantes [sic] e a própria simulação e fingimento inerentes à concepção estética de sua obra poética surgem de conceitos formulados em consequência dos estudos acerca do ensaio periódico desenvolvidos como preparação para o *Matriculation Exam* à Universidade do Cabo



planações entusiastas, emocionais, mas reflectidas, de Pascoaes, por análises lógicas, formuladas em analogias entre grupos sociais e criações literárias, terminando, com a profecia e a crença, à moda do vate saudosista.

Talvez essa similaridade tenha sido uma das razões que levou Georg Rudolf Lind a sugerir a intencionalidade de Fernando Pessoa formar escola à imagem de Pascoaes, uma escola mais ambiciosa, capaz de ultrapassar fronteiras, mas «fiel ao ideal da renovação espiritual portuguesa que anunciara nos artigos para “A Águia”» (LIND, G. R., 1981: 39). Opinião semelhante formula Esteban Torre, ao considerar que «Pessoa había encontrado en la poesia de los saudosistas un excelente pretexto para exponere sus próprias ideas estéticas» (*apud* FP. 35 SI: 18), a partir das discrepâncias surgidas, pois «el poeta y teórico de la literatura necesitaba crear su própria escuela, su próprio grupo literário», o que iria acontecer a partir de 1913, com o paulismo – o primeiro «ismo» pessoano. Todavia, alerta o mesmo autor para que esses “ismos” pessoanos «son tan solo esbozos, proyectos, que se suceden sin solución de continuidad, que se entrelazan, que se superponem» (*ibidem*).

Ainda sobre o mesmo assunto, Fernando Guimarães escreve, referindo-se aos artigos, que essas «tão lúcidas páginas» poderiam ser consideradas, sem «demasiada audácia», uma «vasta reflexão» sobre a poesia saudosista ou, «nas entrelinhas», sobre a que «Pessoa começava a realizar, na sua fase paúlca», para além de conterem uma promessa de «uma leitura mais rigorosa da poesia finissecular» (GUIMARÃES, F., 1982: 20). E essa opinião é também corroborada por João Gaspar Simões, que, a propósito de *Pauis*, escreve: «[...] Fernando Pessoa concretiza nesse breve poema os elementos que ele próprio, criticamente, enumerara como sendo os elementos do “arcaboijo espiritual” da “nova poesia portuguesa”» (SIMÕES, J. G., 1991: 188). Acrescenta ainda Gaspar Simões que, ao caracterizar a «nova poesia portuguesa», no seu terceiro artigo, Pessoa não estava a definir a estética saudosista, «mas sim a do “paulismo”» (*ibidem*).

da Boa Esperança» (SEVERINO, A. E., 1983: 172).



Em *Teoria da Poética de Fernando Pessoa*, Georg Rudolf Lind vai mais longe quando considera que esses artigos deixariam transparecer «as verdadeiras intenções do autor: o que lhe importa não é o presente, mas sim o futuro da literatura portuguesa» (LIND, G. R., 1970: 15).

Ao fazer-se a leitura do *corpus* textual do presente trabalho, admitiu-se a possibilidade da existência de uma coerência textual entre os três artigos pessoanos e o poema *Pauis* – hipótese que o texto de João Gaspar Simões veio assertivamente confirmar e G. R. Lind apontar; por isso, a leitura do poema *Pauis* terá como principal suporte as formulações pessoanas de cada um dos três artigos sobre a nova poesia portuguesa.

II.2. Cosmopolitismo e Nacionalismo da Nova Poesia Portuguesa e *Pauis*

Fernando Pessoa definiu, no início do seu terceiro artigo, a linha metodológica que orientou os seus textos de crítica literária sobre a nova poesia portuguesa: «[...] qualquer fenómeno literário [...] é susceptível de ser considerado sob três aspectos, e sob esses três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Esses três pontos de vista são: o psicológico, o literário e o sociológico» (FP. AA3: 86).

Numa concepção do fenómeno literário como produto⁴¹, considera que ele tem de ser estudado «em si, directamente, como produto de

⁴¹ Refiram-se, a propósito, as palavras de Aguiar e Silva, clarificadoras da questão, em diacronia. Acentua a teoria marxista da produção, formulada em 1859, e cita Pierre Macherey, que distingue «os conceitos de “criação” e de “produção”». Aguiar e Silva foca «o conceito de “criação”» desse autor, como representativo de uma concepção do homem marcado pela teologia e pelos seus sucedâneos» – conceito que «im-





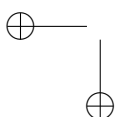
alma ou de almas; [...] nas suas relações e filiação exclusivamente literárias, como produto literário; [...] na sua significação como produto social» – «analisado» e «lido» pela sociedade, «como indicador sociológico» (*ibidem*).

Verifica-se, neste assumir da obra literária como «produto», a provocação ao neo-romantismo, para o qual ela é, indiscutivelmente, uma ‘criação’⁴². A explicação necessária, para tal posicionamento pessoal, poderia estar nas palavras de Aguiar e Silva, que, depois de citar a «desvalorização» do «conceito de criação, na teoria e na crítica literária do século XX», procedente «de uma matriz marxista» e não marxista, acrescenta:

Por outro lado, o conceito de “criação” é também profundamente desvalorizado por aqueles autores que, aceitando uma concepção intelectualista da poesia, procedente da estética do classicismo e exposta de modo original e ironicamente provocativa em *The philosophy of composition* de Edgar Allan Poe, concordarão com a asserção aforismática de Paul Valéry segundo a qual “l’enthousiasme n’est pas un état d’âme d’écrivain” (SILVA, V. M. A., 1988: 215-216).

plica o mistério, a epifania, o dom inexplicável e, por outro lado, elimina, ou oculta, o trabalho real que está na origem da obra literária». Para o segundo conceito, cita Walter Benjamin, «no seu ensaio “O autor como produtor”». Entre os construtores literários, Aguiar e Silva destaca Edgar Allan Poe, na sua *Filosofia da Composição*, e Paul Valéry – poeta que refere o poema como «um objecto *construído*», resultado de «um interminável labor sobre os *materiais*», encarando «a *escrita* como um trabalho complexo, subtil e refinado» e o leitor como um consumidor (SILVA, V. M. A., 1988: 208-217).

⁴² Cite-se, a propósito, a seguinte passagem do texto «Tradicionalismo e romantismo» de Fernando Pessoa, em que o autor explica como interpreta os fenómenos sociais (no caso, a Revolução Francesa), distanciando-se do «chamado materialismo histórico, que reduz tudo a causas económicas», e da teoria «dos tradicionalistas», que atribui «a Revolução Francesa a causas puramente intelectuais»: «Assim a Revolução Francesa. Ela é um produto complexo das doutrinas dos enciclopedistas, da situação económica da plebe francesa, da corrupção política do antigo regímen monárquico. As três causas interactuam» (FP. OPP, III: 900).





De facto, em Pessoa, estão reunidas as condições apontadas por Aguiar e Silva, para a desvalorização do «conceito de criação», desde o seu conhecimento da referida obra de Poe até à sua «concepção intelectualista da poesia, procedente da estética do classicismo», podendo ainda acrescentar-se o seu desejo de polemizar, no âmbito do conflito cultural.

Ultrapassada esta questão, refira-se que, no primeiro artigo, e depois de ter percorrido as literaturas inglesa e francesa, Pessoa tentara provar a tese segundo a qual dos pântanos sociais e políticos surgem os génios com capacidade para gerarem movimentos literários de valor civilizacional, capazes de fazerem renascer a alma do país, em primeiro lugar, e, depois, o seu corpo. Apresentou, como paradigmas do génio literário, Shakespeare e Victor Hugo – poetas que, com o seu génio, conseguiram provocar uma tal reacção literária e política. E desenvolveu este raciocínio, para provar que a nova poesia percorre esse caminho genial, pois, gerada no contexto pantanoso português, vai transformá-lo: primeiro, poeticamente, com uma poesia digna do anunciado «super-Camões» e, depois, politicamente, com a acção do anunciado «Cromwell», o homem de força – uma dupla capaz de conduzir o país «a uma Índia nova»: o primeiro, pela Ideia, o segundo, pela Acção musculada.

Relembre-se, mais uma vez, a afirmação de Pascoaes de que «o sonho precede a acção» (PASCOAES, T., 1912b: 34). E Pessoa sonhava e agia, projectando, através da palavra pública, no futuro, a acção nacional e civilizadora. E, como era um homem de construção poética, estava a traçar o seu próprio projecto de vida que, em polémica predefinida e muito reflectida, ia construindo.

Lendo *Pauis* à luz da teoria sociológica formulada por Pessoa (FP. AA1: 101-107), o leitor, conhecedor do contexto pantanoso da época de 1912 (análogo àqueles que, em Inglaterra e em França, segundo Pessoa, “geraram” Shakespeare e Victor Hugo, génios capazes de, com as suas obras poéticas, provocarem movimentos literários cria-



dores), poderá tentar buscar a resposta sócio-poética da alma nacional para as perguntas «o que pretende e a que tende» (*idem*: 101), nesse poema.

Esse poema pretende, certamente, dar o primeiro passo na construção de uma poesia digna de um supra-Camões, o que literariamente significa criar novidade, elevação de linguagem e de atitude (própria do estilo das épocas clássicas, explica Lind [LIND, G. R., 1970: 17]), bem como grandeza literária, dentro da característica obrigatória de ser uma poesia de cariz nacional, mas «de inteligibilidade universal» (*idem*: 18), para que, em consequência, se dê o salto literário e sociológico nacional e depois civilizacional. Essa dinâmica, proposta pelo teorizador, tende a engrandecer Portugal cosmopolita, isto é, no seio das nações europeias, de que a Inglaterra, em primeiro lugar, e a França, em segundo, são a base modelar das analogias de Pessoa.

Fernando Pessoa assume ortonimamente *Pauis*, datado de 29 de Março de 1913 e publicado na revista *A Renascença*, em Fevereiro de 1914, juntamente com o poema *Sino da minha aldeia*, sob o título conjunto de *Impressões do Crepúsculo*.

Embora a criação de *Pauis* anteceda a poesia dos heterónimos, é pela voz de Álvaro de Campos, em *Modernas correntes na literatura portuguesa*, presumivelmente de 1916, que afirma o antagonismo entre duas correntes existentes em Portugal: «uma é a da *Renascença Portuguesa*, a outra é dupla, é realmente duas correntes. Divide-se no sensacionismo, de que é chefe o Sr. Alberto Caeiro, e no paulismo, cujo representante principal é o Sr. Fernando Pessoa» (FP, OPP, II: 1082). Acrescenta, então, que «ambas estas correntes são antagónicas àquela que é formada pela *Renascença Portuguesa*» e aponta a razão essencial desse antagonismo: o cosmopolitismo do sensacionismo e do paulismo, «porquanto cada qual parte de uma das duas grandes correntes europeias actuais» que têm de comum «igual característico» – «de que são avanços enormes nas correntes em que se integram» (*ibidem*).



Pessoa define «cosmopolitismo», em carta dirigida ao Director de *O Heraldo*, como a expressão em literatura «de todas as formas de sensações, de todos os feitios de literatura». E explica:

Isto é, o cosmopolitismo, fenómeno que se dá no espaço, é representado por um fenómeno literário que se dá *no tempo*: a escola literária que queira representar a nossa época tem de ser aquela que procure realizar o ideal de todos os tempos, de ser a síntese viva das épocas passadas todas. Ora as épocas passadas, para nós, são simplesmente duas: o classicismo, onde a expressão é do universal e do abstracto, e o “romantismo” [...] em que a expressão é do pessoal e do concreto. A arte moderna deve portanto buscar exprimir ao mesmo tempo o universal e o pessoal, o abstracto e o concreto (FP. C I: 224).

O cosmopolitismo, concebido deste modo por Pessoa, pode ser considerado uma das características de *Pauis*, desde o primeiro ao último dos seus versos, isto é, desde a palavra «Pauis», com que abre o poema, até à palavra «ferro», com que o encerra.

Essa característica do “cosmopolitismo” é gerada, também e principalmente, pelo facto de a temática de *Pauis* mergulhar nas raízes greco-latinas da civilização ocidental, em busca da expressão «universal», para nela incluir a expressão nacional e a expressão pessoal, de modo a que não deixe de ser universal. Acresce ainda que se admite a possibilidade de Pessoa pretender apresentar a teoria greco-romântica, inovadora face ao Romantismo em geral, designado, no poema, por «Címbalos de imperfeição», expressão alusiva a «cymbale», usado por Ernest Renan no elogio a Victor Hugo, no dia do aniversário deste (26 de Abril de 1886), na peça de teatro *Dialogues des Morts*, pela boca de Boileau: «Je le rêve, je l'appelle de mes vœux, ce poète haut comme les Alpes, large comme la mer, dont l'âme soit le clavier de L'Univers, la vaste cymbale où tout retentit. [...]»⁴³. A aproximação dos dois

⁴³ Cf. <http://www.bmlisieux.com/archives/renan01.htm> (consulta realizada a 21 de Setembro de 2007).



textos foi feita com base nas palavras de Pessoa, a respeito de Victor Hugo: «*cymbale* lhe chamou, desdenhando, Renan» (FP. AA3: 93).

Por estes travejamentos e por outros, a desvendar, passaria a dinâmica construtiva que presidiria a *Pauis*, o poema em que António Ferro encontrou «enigmas» e, certamente, todo o leitor os encontrará, em maior ou menor grau.

A possibilidade de ler o primeiro verso de *Pauis*, tendo como subtexto o primeiro artigo de Pessoa, na vertente do cosmopolitismo, decorre, desde logo, da escolha da palavra inicial, que, em viagem diacrónica, transporta o leitor até Virgílio⁴⁴ – «o primeiro poeta da tristeza», nas suas écloas, segundo Pascoaes (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 37)⁴⁵.

É Publius Virgilius Maro, na Écloga I, quem escreve «Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus / Limosoque palus obducatur pascua junco» (VIRGÍLIO, *Écloga I*, vv. 47-48)⁴⁶, uma fala de Melibeu, ao partir para o exílio, em diálogo com Títilo, que se encontra «deitado sob a copa de uma faia frondosa», ensaiando «um poema silvestre numa flauta singela» (VIRGÍLIO, 1996: 27), gozando, em companhia da sua amada, a sua choupana e os seus haveres readquiridos – um campo pedregoso e um pântano.

⁴⁴ Recorde-se a informação escrita por David Mourão-Ferreira: «[...] Vergílio [sic] constituía um ponto fundamental no programa de estudos que Fernando Pessoa seguiu em Durban» (MOURÃO-FERREIRA, D., 1966: 188) – parecer confirmado por Hubert D. Jennings e Alexandrino E. Severino.

⁴⁵ Refira-se o que Pascoaes escreveu sobre Virgílio, pelo que interessa à obra pessoana: «Virgílio é já o fantasma de Homero, abrindo, num gesto de sombra, as portas do futuro, por onde Jesus passou [...] É um crepúsculo, com uma lágrima a arder, sobre um outeiro; um rebanho que desce a encosta e uma rústica frauta suspirando a elegia do amor, o primeiro amor insatisfeito, saudoso, volvendo os olhos para o céu» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 37).

⁴⁶ Cite-se a tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves da fala de Melibeu: «Velho com sorte! Os campos, portanto, continuam teus. E para ti são bastante grandes, apesar de a pedra nua e um pântano com junco limoso cobrirem as pastagens. [...] Aqui, com suave murmúrio, convidar-te-á ao sono o cercado [...]» (VIRGÍLIO, 1996: 28-29).



Esses dois versos virgilianos aparecem transcritos, em *Paludes*, uma narrativa de André Gide, publicada em 1895⁴⁷. Eles inspiram o narrador que, no decurso da narrativa principal, vai escrevendo uma narrativa secundária, com o mesmo título⁴⁸. O narrador traduz, livremente, os versos de Virgílio:

Je traduis: – c’est un berger qui parle à un autre; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui; et qu’il est très heureux de s’en satisfaire». [...] *Paludes*, c’est spécialement l’histoire de qui ne peut pas voyager; – dans Virgile il s’appelle Tytire; – *Paludes* c’est l’histoire d’un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s’efforce pas d’en sortir, mais au contraire s’en contente [...] (GIDE, A., 1920: 16).

O pântano virgiliano de Týtiro, em André Gide, é o símbolo da sua paisagem exterior e interior, acrescido do reforço simbólico dessa paisagem em sua casa – o aquário de vasa (*idem*: 59), tradutor de um estado de espírito de passividade do homem satisfeito e deitado no contexto paúlco⁴⁹.

⁴⁷ Refira-se o que escreveu, em *A Ideia de Deus*, Sampaio Bruno, sobre a evolução do Romantismo francês: «Enfim a ondulação extingue-se nas paludosas, verdes, tristes águas em cujo marulho se afoga a gente dolorosa que perdeu o dom do intelecto», por falta de ironia, pois «essa companheira fiel do bom senso quasi que falha então» (BRUNO, J. P. S., 1902: 70-71).

⁴⁸ Note-se que o narrador define *Paludes*, a narrativa que ele próprio escreveria, em duas perspectivas, de acordo com o interlocutor: «Paludes c’est spécialement l’histoire de qui ne peut pas voyager» (GIDE, A., 1920: 16) e «*Paludes*, [...] c’est l’histoire d’un célibataire dans une tour entourée de marais» (*idem*: 19).

⁴⁹ Recorde-se, pela afinidade da coloração cinza e ouro dos «pauis» de Pessoa, a descrição do aquário de vasa de Tytire, em *Paludes*, de Gide: «Tytire achète un aquarium; il le place au milieu de sa chambre la plus verte et se réjouit à l’idée que tout le paysage du dehors s’y retrouve. Il n’y met que de la vase et de l’eau; en la vase est un peuple inconnu qui se débrouille et qui l’amuse; dans cette eau toujours trouble, où on ne voit que ce qui vient près de la vitre, il aime qu’une alternance de soleil et d’ombre y paraisse plus jaune et plus grise – lumières qui, venues par les



Se Títiro desfrutava do seu paul e Jean Des Esseintes (o arquétipo do decadentismo), da sua casa de Fontenay⁵⁰, o homem paúlco de Fernando Pessoa, mergulhado na vasa sócio-política, possuía a ânsia aguerrida, que teria de ser capaz de vencer os «portões tão de ferro» na idade de ouro do positivismo⁵¹. Por isso, o estado paúlco pessoano é bem diferente⁵². Desenrola-se num clima de tristeza interior de que a palavra «Pauis» pode ser considerada um símbolo. Todavia, nesse pano de fundo, o sujeito poético assiste ao dinamismo da ânsia construtora, dentro de si – problemática poética expressa no poema.

O espaço interior, onde se desenrola esse processo poético, é referido por Fernando Pessoa, em *Diário Paúlco*, talvez de 1912, como o «lugar activo de sensações, a minha alma» (LOPES, T. R., 1990 II: 250), com capacidade para passear e fazer-se companhia, num desdobramento consciente de corpo e alma: «Ao mesmo tempo que em corpo me embrenho por vielas e sub-ruas, torna-se-me complexa a alma em labirintos de sensação» (*ibidem*) (compare-se com a expressão poética num poema de 1930: «[...] Sou minha própria paisagem. / Assisto à minha passagem, / Diverso, móbil e só» [*apud* LOPES, T. R., 1990 I: 153]).

fentes du volet clos, la traversent; – Eaux toujours plus vivantes qu’il ne croyait...» (GIDE, A., 1920: 59).

⁵⁰ A consulta fez-se em 21 de Setembro de 2007: «À *Rebours* (1884), par Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Encodé à partir de l’édition de 1924 (Au Sans Pareil, Paris) par Denis Constales (dcons@world.std.com) [...] version du 27 février 1997. Ce texte a été communiqué à l’*ABU*», (em <http://cage.ugent.be/~dc/Literature/AREbours/index.html>).

⁵¹ Note-se que o mito das idades é citado por Sampaio Bruno, nas palavras de Emílio Saisset que o aplica ao final do século XIX: «O nosso século, com a velhice, torna-se [...] cada vez mais positivo; é a idade de ouro das ciências exactas e da indústria, é a idade de ferro da metafísica» (BRUNO, J. P. S., 1902: 43).

⁵² Refira-se, a propósito, a carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa («Paris, 16 de Novembro de 1912»), na qual ele transmite a sua grande infelicidade interior e a incompreensão dos outros perante tal situação, pois espera-se que uma boa situação material provoque a felicidade (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 17). O estado paúlco virgiliano surge no homem comum como uma situação de felicidade; todavia, o homem da modernidade não se satisfaz com esse estado.



Essa «solitária peregrinação» (LOPES, T. R., 1990 II: 251) termina em cansaço infinito, fora do tempo e do espaço, em que o *eu* se perde de si próprio, sentindo-se «um vácuo, uma ilusão de uma alma, um lugar de um ser, uma escuridão de consciência», em busca vã «de uma luz»⁵³ (*ibidem*). Esse espírito vazio em busca da luz cria a originalidade do estado paúlco pessoano, em confronto com as referências cosmopolitas já assinaladas do conformismo decadentista.

Ainda a este propósito, importa dizer o seguinte: a decadência como tema literário remonta ao grego Hesíodo e ao mito das cinco idades, em que a última é a idade do ferro, pois ter-se-ia de recuar até ela para poetar sobre tal tema. Não bastaria o latino Virgílio com o seu paul; seria preciso chegar à Grécia, a criadora de uma civilização com ideias imortais capazes de sobreviver «nos nossos ideais e nos nossos sentimentos» (FP. AA1: 102). Assim, Pessoa faz *Pauis* (a sua primeira palavra) terminar em «ferro» – a matéria-prima da modernidade e, simultaneamente, uma palavra com a capacidade de atravessar o tempo até à antiguidade grega (imagem formulada dentro do «transcendentalismo panteísta»).

E se o cosmopolitismo entrou como objectivo poético na construção de *Pauis*, desde o início, a característica da nacionalidade foi um dos alicerces da construção pessoana. Essa dualidade (naciona-

⁵³ Note-se que a temática da luz está presente em *Pátria* de Guerra Junqueiro nas palavras do Doido fundida com a alma nacional: «Uma luz existiu, que num momento / Fez o dia mais claro e mais jucundo, / Pôs mais cerca da terra o firmamento! // Ó Lira d'oiro que abalaste o mundo! / Sonho d'astros!... ó fúlgida epopeia! / Canta, dá vida nova ao moribundo! //» (JUNQUEIRO, G., s.d.: 134). O doido é crucificado por um bando de corsários, e, mais tarde, surge um velho e uma criança que se aproximam da cruz. O velho reconhece o doido e reza. «E os olhos da criança devoram a cruz, estrelas inocentes, cheias de angústia e cheias de alma... Há naquele olhar uma inconsciência misteriosa, que adivinha... Luz enigmática, vem de longe, do fundo do passado, morrendo ao longe, em sonho, nas obscuridades do porvir...». Encontram a espada de Nuno Álvares Pereira, que a criança entusiasmada pretende empunhar: «Nas mãos da criança, um dia homem, brilharás acaso, espada de fogo e de justiça? Mistério... mistério... Invisivelmente, saudando a luz, as cotovias gorjeiam...» (*idem*: 138-139).



lismo/cosmopolitismo) unificada, conducente ao almejado universalismo, é uma das originalidades do poema.

Debruçado sobre a poesia portuguesa, uma das conclusões de Pessoa, no seu primeiro artigo, após as analogias dos períodos criadores ingleses e franceses, em contexto sócio-político pantanoso, é a que aponta para o facto de o movimento literário de «a nova poesia portuguesa» também se verificar «coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie à mais quotidiana paz individual e social, e à mais rudimentar confiança ou segurança num, ou dum, futuro» (FP. AA1: 106). É nesse contexto sócio-político que ele busca o «tom especial», definido como o «que de comum têm os escritores de determinado período, e que representa [...] um conceito geral do mundo e da vida, e um modo de exprimir esse conceito, que [...] deve forçosamente ter raiz no que de comum eles têm, e isso é a época e o país em que vivem ou em que se integram» (FP. AA1: 101-102)⁵⁴.

Para que o poema *Pauis* possa ser considerado a resposta da alma nacional, interpelada pelo articulista Fernando Pessoa, o poema terá de possuir o «tom especial» (FP. AA1: 101) dos escritores de «a nova poesia portuguesa», desde Antero (o precursor desse «tom especial e distintivo») a António Nobre (seu iniciador, com a obra *Só*), passando por Eugénio de Castro (com a parte da sua obra «que toma aspectos quinhentistas»), Guerra Junqueiro (com *Os Simples*), Pascoaes (com *A Vida Etérea*), até aos continuadores desse *tom*, nos quais já se vê «a corrente» «tomar um aspecto outro absolutamente» (FP. AA2: 139).

Esse *tom especial* da nova poesia portuguesa é «absolutamente nacional» (FP. AA1: 105) – «nacional com ideias especiais, *sentimentos*

⁵⁴ Note-se que a palavra «raiz» é considerada a «obsessiva metáfora da nossa literatura», por Teresa Rita Lopes. E acrescenta a autora: «Desde os primórdios que a cultura portuguesa busca a terra para nela se afundar uma raiz que assim se afirma e se procura» (*ibidem*), sobretudo «nos momentos em que o português particularmente se tem sentido em crise da pátria, por assim dizer, a busca das raízes adquire o alcance duma peregrinação às origens numa tentativa de encontro com o seu *eu* profundo, não só a nível individual como colectivo» (LOPES, T. R., 1984: 624-625).



especiais, *modos de expressão* especiais e distintos de um movimento literário completamente *português*» (*idem*: 106) – leia-se nacional e «cosmopolita» –, já que Fernando Pessoa escrevera no artigo que «nos períodos criadores [...] temos na literatura *o espírito nacional patente e dominante*: absorvendo e absolutamente eliminando qualquer influência estrangeira que haja» (*idem*: 105)⁵⁵. Repare-se como o valor de «absorvendo» não pode passar despercebido no discurso, por onde perpassa o distanciamento do Saudosismo nacionalista de Pascoaes. E verifique-se, de igual modo, como *Pauis* tem sido tantas vezes interpretado sem que se tenha na devida conta o cosmopolitismo literário (neoclassicismo incluído), que atravessa intencionalmente o poema, de tal forma Pessoa conseguiu *absorver e eliminar*, na aparência sintética do poema, a influência estrangeira.

Certamente, depois de ler a poesia nacional, e até chegar à elaboração dos artigos, em busca do reflexo da alma nacional, Pessoa, poeta da construção, terá criado *Pauis*, com a pretensão de ultrapassar, como diria Theodor Adorno, «o padrão já adquirido na sua época» (ADORNO, T.W., 2006: 32) e fazer escola.

Para alcançar esse padrão, Pessoa teria lido, entre muitos outros, os textos publicados em *A Águia*. De facto, encontram-se afinidades entre alguns deles e o poema *Pauis*. A alguns desses textos em prosa já se fez referência e um exame exaustivo, ainda que aliciante, não cabe nas páginas deste trabalho. Citam-se, apenas, a título de exemplo, mais alguns desses textos.

O poema *Reza Outonal*, de Mário Beirão, parece representar uma alma nacional outonal e crepuscular em desânimo decadentista, onde, em «Pauis, à tarde [...]», até as cegonhas cismam num abismo de tris-

⁵⁵ Note-se que o fenómeno da absorção completa das obras lidas, até ao esquecimento da própria obra e do respectivo autor, é referido por Pessoa, em texto de 1910: «Embora tenha sido um leitor voraz e apaixonado, no entanto não me lembro de nenhum livro que tenha lido, tais foram, enquanto os lia os estados de leitura do meu próprio espírito, os meus próprios sonhos, ou melhor, provocações de sonhos» (FP. OPP, II: 85).



teza, embaladas num canto saudoso, eterno e envolvente de reza e choro (BEIRÃO, M., 1912: 44-45).

Numa temática afim e retomando a metáfora paúlica, no soneto *Mágoa Religiosa*, de Augusto de Santa Rita, dedicado a Pascoaes, pode ler-se na primeira quadra: «Nos charcos cai a Tarde... comovidas / As asas se recolhem no Mistério... / Parece que vagueiam no ar as vidas / Evoladas na paz do cemitério» (SANTA RITA, A., 1912: 49).

Certamente, Pessoa teria lido esses textos e outros e poderia ter considerado o universo decadente nacional traduzido pela metáfora paúlica, em que *pauis* poderia surgir como a palavra-símbolo, numa boa representação do período histórico e social português, faltando-lhe, todavia, a dimensão do dinamismo próprio da alma portuguesa, que o Saudosismo de Pascoaes ajudara a descobrir, mas ausente em muitos dos poemas publicados em *A Águia*.

Essa dimensão dinâmica é introduzida, por exemplo, por Jaime Cortesão, em *Choupos na luz do Luar*, através da expressão metafórica, na quadra: «Ai! Lá vem a Tempestade, / E o choupo que o Vento enreda / É um fogo de ansiedade, / Uma verde labareda.». Verifica-se que o poeta conseguiu cruzar a ansiedade com a esperança através da imagem do «choupo» agitado pelo «Vento». Esses «choupos» representam a alma nacional na sua paisagem aquática, reveladora de uma imagem duplicada: a imagem do real invertido traduziria a felicidade paúlica, nas cinco primeiras quadras; segue-se a transformação em «choupos de Alma», por acção do Luar; por acção do Sonho, transformam-se em «navios» desamarrados pela «Noite». Segue-se a reza, a metafísica, a transcendência e o mistério (CORTESÃO, J., 1912a: 36-37)⁵⁶.

⁵⁶ Refira-se que o poema de Jaime Cortesão, «Choupos na luz do Luar», apresenta outras afinidades com *Pauis*, nomeadamente a primeira quadra que poderia ser considerada representativa do estado de felicidade paúlica do Títiro virgiliano e, como hipótese, poderia até ter sido mais um adjuvante para Pessoa encontrar a palavra simbólica «pauis», como início do seu poema. Todavia, essa felicidade primeira, em que céu e terra se confundem através do espelho de água, é perturbada pela Tempestade transformadora dos felizes choupos em «fogo de ansiedade». E é, então, que, após a Tempestade, ao Luar, já sem ramos nem folha, «são apenas choupos d'Alma»,



No mesmo número de *A Águia*, Veiga Simões publica «Sinfonia de Outono», que parece traduzir metaforicamente a consciência de uma mudança no espírito da *Saudade*, entre 1910 e 1912: «Deixei-a *Senhora da Saudade*, e encontro-a agora *Senhora do Desejo*», em embriaguez crepuscular (SIMÕES, V., 1912: 46)⁵⁷.

Pessoa inscreve-se nessa poética do desejo, comprovada pela busca paulatina da construção poética de toda uma literatura, integrada numa metodologia de projecto. O seu projecto passa obrigatoriamente pelas decisões tomadas em 1912, aquando da construção dos artigos, e teve como primeiro degrau, em expressão poética, *Pauis* e o Paulismo.

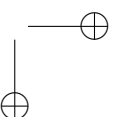
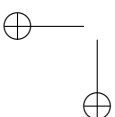
Poder-se-ia afirmar, então, que a palavra inicial *Pauis* – símbolo de um sentir poético nacional decadente⁵⁸ – contrariava o espírito saudosista esperançoso dos artigos de 1912, pois essa primeira palavra estaria mais de acordo com a metáfora pessoana de «um lago morto», símbolo do sentimento da tristeza da alma-paisagem, tal como Pessoa escrevera no poema *Tédio*, mas provocadora da visão onírica (no caso, uma imagem romântica): «[...] Meu coração é um lago morto, / E à margem triste do lago morto / Sonha um castelo medieval. . . » (FP. OPP, I: 161).

A expressão poética «Pauis de roçarem ânsias» é o enunciado metafórico certo para traduzir, por um lado, através de «pauis», a sensação

transformados pelo Sonho em navios desgarrados, ora olhando o céu e rezando, ora olhando a terra em busca das «causas finais» – «os metafísicos choupos» (CORTE-SÃO, J., 1912a: 36-37). Curiosamente, Sampaio Bruno, em *A Ideia de Deus*, ao tratar do dom humano da profecia, citando Amorim Viana, escreve que «supor que Deus nos infunda o dom da profecia é fazer da tese uma ponte da terra ao céu». Essas pontes metafísicas ocupavam o pensamento de poetas como Pascoaes e Cortesão.

⁵⁷ Refira-se que, em *A Águia*, n.º 2, segunda série, entre as páginas 48 e 49, existe uma ilustração de José Malhoa que representa um rosto ansioso de mulher, com o título «Ansiedade».

⁵⁸ Acrescente-se que, em 1915, Pessoa escreve a metáfora paúlica, usando, em prosa, pântanos, em vez de *pauis*, – «[...] mesmo nos pântanos do meu espírito há lótus que florescem» (FP. OPP, II: 174). Em 1920, no poema «À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais», Pessoa repete a metáfora, voltando a preferir *paul* – «Flor alta do paul da grei, / Antemanhã da redenção, / Nele uma hora encarnou el-rei / Dom Sebastião» (FP. OPP, I: 1177).



sócio-política de que nada acontece em ambiente decadente, por outro, através de «ânsias», a sensação esperançosa da saudade-esperança saudosista de um tempo nacional passado e grandioso, que se quer realizar⁵⁹. E atente-se que, segundo Pascoaes, a saudade, simultaneamente «presença próxima» e indefinida «em remotas e misteriosas perspectivas», projecta «escuros longes que seduzem a inspiração aventureira dos Poetas», conduzindo-os às «regiões vedadas do Mistério», passíveis de os lançar no «Abismo»: desespero, morte ou conformismo – iluminadores da «própria sombra do Mistério» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 36).

Ao atentar ainda na definição da Saudade – «[...] a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza [...]» – e no modo como a Natureza cantada pela poesia da época é triste e crepuscular – «Não me canso de afirmar que Portugal deve progredir dentro, absolutamente dentro, da *sua tristeza*» (PASCOAES, T., 1911: 15) –, conclui-se que a saudade veste de luto saudoso e desse modo não se pode sair do círculo escuro.

A fuga a este círculo escuro vai ser realizada por Pessoa através da construção de um objecto artístico externo: o poema *Pauis*, dentro do qual há um universo, cujo centro é o «eu» que se despessoaliza até atingir o espaço interior capaz de ver o Tempo (sem Hora) e nele viajar até ao mais Além possível, em qualquer dimensão, para encontrar as respostas para a inovação literária.

Pessoa, conhecedor da poesia da época, inicia o seu poema com o vocábulo síntese de um clima sócio-político e símbolo de um universo literário: «Pauis». Não uns «pauis» quaisquer, mas aqueles que eram capazes de roçarem «ânsias» e de tocarem a alma «em ouro». E seriam essas «ânsias» dinâmicas, a que chamara nos artigos «vitalidade de uma nação», isto é, «a sua exuberância de *alma*», que criariam «*novos moldes, novas ideias gerais*, para o movimento civilizacional» da nação

⁵⁹ Cite-se, a propósito, Teixeira de Pascoaes: «A Saudade inclui a esperança; e por isso, a lembrança visa também o futuro» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 35).



(FP. AA1: 102). Esse *élan vital* seria dinâmico e capaz de conectar a antiguidade grega e a nacionalidade portuguesa, rumo a um futuro glorioso a construir, tal como referira no seu primeiro artigo⁶⁰.

Considera Georg Rudolph Lind que o dinamismo «é uma corrente decadente, o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes» (LIND, G., R., 1973: 176). Essa ânsia seria capaz da «fragmentação» (iniciada poeticamente em *Pauis*) e de «alcançar o Absoluto», «nas odes mais extensas de Campos» (*idem*: 177). A ser assim, talvez se pudesse concluir que essa ânsia, já presente em *Pauis*, fosse o dinamismo poético que percorre a obra pessoana e que transcende o próprio cidadão Fernando Pessoa.

Esse dinamismo é gerado dentro dos «pauis» e movimenta-se no espaço «alma», sem se elevar, mas refluindo e fluindo no Tempo, pela construção consciente, em busca de algo em que possa alicerçar a sua nova poética.

O conceito da elevação poética acima do pântano é cosmopolita e conduz o leitor ao poema de Baudelaire «Elévation», em que o espírito se move com agilidade «au-dessus les étangs [...]», bem longe «de ces miasmes morbides», para se purificar no ar superior e beber o fogo dos deuses (BAUDELAIRE, 1961: 21). Essa metafórica elevação (também presente no texto «A Águia» do primeiro número da primeira

⁶⁰ Recorde-se como, em 1925, em *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, Álvaro de Campos, ao formular a sua concepção de arte («A arte, para mim, é como toda a actividade, um indício de força, ou energia»), identificando as formas da força da arte com as formas da força que se manifestam na vida, refere a «força vital» como «dupla»: «de integração e de desintegração» (FP. PPV: 107). Verifica-se que essa dupla força vital já transparece nos artigos de 1912 e em *Pauis*, como «poder de reacção», em que integração e desintegração acontecem no mesmo texto. Ora, Pessoa retoma o tema da reacção estética, em 1932, quando escreve que, «perante um mundo externo assim confuso e obscuro, o esteta, amante da luz que é de Apolo, terá um sentimento – o da revolta. Reagirá, e a reacção é uma acção. Passará de contemplativo a activo, de esteta a artista. Gritará o que calaria, cantará o que preferiria ouvir» (FP. OPP, II: 1263).





série da revista homónima, já referido, no primeiro capítulo), presente tanto na linguagem, como na atitude, pretende alcançar o estilo do sublime, característica do «estilo de todas as épocas clássicas», afirma Lind (LIND, G. R., 1970: 18).

Pessoa considera, aliás, a elevação uma das características dos períodos áureos da literatura (o período da poesia da antiga Grécia, a Renascença e a futura Nova Renascença). Introduce, porém, nessa temática (baudelaireana) da evasão do real pantanoso, no primeiro verso de *Pauis*, a possibilidade poética da ligação do paul com a ânsia poética, geradora de uma dinâmica actuante no espaço-alma (uma alma nacional e cosmopolita, como a sua)⁶¹.

No que a esta problemática diz respeito, importa não esquecer que, na mesma época, Apollinaire escrevia os poemas que publicaria em 1913, com o título de *Alcools*, expondo a novidade modernista da sua poética da qual se destaca a metamorfose artística por ele proposta: todo o Real é matéria-prima, para a poesia, transformada pelo poeta. E crê-se não ser excessivo considerar que a metamorfose artística, presente, de forma alegórica, no álcool «resultante da fermentação de sucos» (MONTEIRO, O. P., OLIVEIRA, C. C., 1991: 225), ou no fogo resultante da combustão da matéria, poderá perpassar por «Pauis de roçarem ânsias pela minha alma em ouro».

Conceito semelhante é explanado por Sá-Carneiro, em carta de Paris, de 21 de Janeiro de 1913, quando escreve a Fernando Pessoa sobre a «função do cérebro-escritor», possuidor do dom da transformação, em que «Tudo – cenários, dores, alegrias – se lhe transforma em matéria de arte! ...» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 34)⁶².

⁶¹ Note-se que Pessoa retomava, de uma forma dinâmica, a temática da «flor do pântano» (título da obra de José de Lacerda, publicada em 1892), e presente também na segunda quadra do poema «Fonógrafo», de Camilo Pessanha, em que o sonho flutua «Sobre um paul – extática corola» (PESSANHA, C., 1987: 49). E, em Janeiro de 1915, escrevia, em carta a Cortes-Rodrigues: «Mesmo nos pântanos do meu espírito há lótus que florescem» (FP. OPP, II: 174).

⁶² Note-se que esse «Tudo» é, em Pessoa, de tal forma rico e vários, que ele teve que o organizar na sua interioridade, em polifonia heteronímica.





Assim, na sequência do explanado nos artigos de 1912, «Pauis» teria sido a palavra simbólica, que o poeta escolhera para definir as épocas políticas e sociais de grande decadência, mas capazes de suscitar a centelha do génio literário. Esse real pantanoso ter-se-ia metamorfoseado espiritualmente em ânsias geradoras do movimento poético de onde nasceria o que de excepcional iria surgir na nova poesia do anunciado Supra-Camões.

Ao unir «pauis» a «ânsias», Pessoa entra no «*tom especial*», «representativo do estado social da época e do país em que aparece» (FP. AA1: 101), isto é, no *tom* da corrente da nova poesia portuguesa (em que ele inseria uma pequena parte da poesia saudosista): o «transcendentalismo panteísta», em estado emotivo, para o qual apenas encontrou dois exemplos, que ia repetindo, no decurso dos seus artigos. No segundo artigo, como comprovativo da característica da «*elevação*» e da «originalidade do tom poético» (FP. AA2: 141), e, no terceiro artigo, a propósito da «*ideação complexa*», Pessoa citava os mesmos versos de Pascoaes: «A folha que tombava / era alma que subia» (FP. AA3: 91). Selecionou, com o mesmo objectivo, a expressão «choupos d'alma», de Jaime Cortesão, também citada duas vezes, nos referidos artigos e nos mesmos contextos. Essa expressão, da autoria de Cortesão, integrou-se no poema «Choupos na luz do Luar», cujo primeiro verso apresenta a ligação do céu com a terra, em inversão: «À beira do Rio os choupos / Riem baixo de felizes; / Afogam no Ar os topos, / Na veia d'água as raízes.» (CORTESSÃO, J., 1912a: 36).

Ora, à elevação baudelairiana e a esses traços de união entre a terra e o céu, a essas pontes, na verticalidade, Pessoa opôs um movimento mais humano, mais moderno, porque menos romântico, entre o paul (símbolo do real torpe) e a alma (sede da transcendência).

Entre os dois nomes – «pauis» e «ânsias» –, encontram-se a preposição «de» e a forma verbal «roçarem», palavra escolhida pelo seu significado ambivalente e paradoxal. A palavra «roçarem» pode significar o corte violento ou desgastante das ânsias, num movimento que parte do paul, na certeza de que aquilo que é roçado renascerá ciclica-



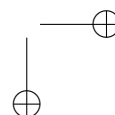


mente; mas também pode significar o movimento de tocar ao de leve, um movimento particularmente sensual, pois apela à sensação de suavidade tátil, criando assim o movimento leve e adequado que seja capaz de tocar a «alma em ouro», dentro da temática finissecular da alma da lírica nacional⁶³. O corte rente da ânsia impediria, por um tempo, a sua circulação pelo poema, o que não acontece, pois é ela que, em «mudo grito [...] põe garras na Hora», e é ela que circula na consciência poética: «Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!». Todavia, esse antagonismo de sentido, presente na palavra «roçarem», não deixa de criar o impacto criador da ambiguidade de o leitor se encontrar perante dois sentidos opostos do primeiro verso. Em qualquer das hipóteses, existe movimento paúlco que incide sobre a ânsia, sentimento da «alma em ouro».

O facto de Pessoa ter escolhido o «ouro» para material da alma insere-se também nessa problemática da literatura finissecular da valorização da alma nacional e rácica, em que se integra o Saudosismo⁶⁴. Registe-se que, para além disso, com a palavra «ouro», Pessoa reforçou o contraste com o paul. Na «alma d'ouro» rácica, actuam as ânsias vindas do paul (externo e sociológico / interno e psicológico), visto como o caldo capaz de gerar nova vida, isto é, fonte de dinamismo. Essas ânsias centram-se na alma para a inquietar, qualquer que seja o significado da forma verbal. O sujeito lírico pessoano elege, como paisagem privilegiada, a interioridade do Homem em estado de consciência paúlca. Pessoa apresenta esse observatório em *Pauis*, em fase

⁶³ Note-se que o verbo roçar apresenta os seguintes significados: em «1. Cortar rente o mato ou as ervas daninhas», em «2. Causar desgaste em alguma coisa através de atrito», em «3. Tocar ao de leve em alguém ou alguma coisa», em «4. Passar por alguém ou alguma coisa tocando-a ligeiramente», em «5. Passar junto ou ao lado de alguma coisa», em «6. Ter semelhanças com qualquer coisa; estar muito próximo de» (CASTELEIRO, J. M., 2001: 3268).

⁶⁴ Relembre-se como, em «Fonógrafo», de Camilo Pessanha, o clarim da ruptura poética com o romantismo é de oiro: «[...] Dum clarim de oiro [...] / [...] tocando a alvorada...» (PESSANHA, C., 1987: 49). Aluda-se ainda às inúmeras vezes que Mário de Sá-Carneiro usou a palavra *ouro/oiro*, para além de a utilizar no título da sua obra *Indícios de Oiro*.





de desdobramento do *eu* – em busca do seu destino poético – que o viria a conduzir à sua multiplicação: a polifonia a várias vozes do *eu* e de outros *eus*. Esse Homem, centrado na sua interioridade, talvez possa ser visto em *Pauis* como o primeiro passo construtor do *herói* pessoano, inserido no caso de «l’auteur qui a la maîtrise du héros», evoluindo dentro do *herói* autobiográfico, como, num outro contexto, explica Mikhaïl Bakhtine:

[...] ce type de héros est réfractaire à tout achèvement par le dedans, il dépasse intérieurement tout ce qui pourrait le déterminer de façon totale et qu’il considère comme lui étant inadéquat, il vit toute intégrité achevée comme une limitation et lui oppose un mystère intérieur indicible. [...] Un tel héros est infini pour son auteur, autrement dit, toujours il renaît et toujours il exige des formes nouvelles d’achèvement qu’il détruit lui-même, une sorte de soupirail par où le héros pourra s’échapper pour s’élever au-dessus de sa propre forme d’achèvement (BAKHTINE, M., 1984: 41).

No contexto de *Pauis*, talvez se possa considerar o «eu» a ‘personagem’ central do poema, se atendermos ao distanciamento do autor em relação à sua criação, se pensarmos na personagem virgiliana de Títiro (o homem deitado e satisfeito em paisagem de pedras e de pântano) e na personagem gidiana com o mesmo nome (conformada em clima de pântano social e familiar, que recolhe a vasa do pântano, em aquário, para a observar em sua casa). O Homem pessoano está no pântano, mas num pântano caldo de vida, onde tudo começara e pode recomeçar. Essa personagem, gerada em pântano e com consciência paúlca, leva essa mesma consciência para o centro do seu laboratório interior, onde escuta atentamente as vozes interiores nesse palco, que, em breve, será expandido e organizado.

Ao escutar atentamente essa voz interior, Pessoa estará, possivelmente, a seguir o conselho dado por Antero de Quental, o precursor de «a nova poesia portuguesa», ao seu amigo Fernando Leal, em carta de 1886:



Escute essa voz: provoque-a, familiarize-se com ela, e verá como cada vez mais ela se torna perceptível, cada vez fala mais alto [...]. Essa, meu amigo, é verdadeira revelação, é o *Evangelho eterno*, porque é a expressão da essência pura e última do homem, mas só no homem tornada consciente e dotada de voz (QUENTAL, A., 1976: 248)⁶⁵.

A elevação pessoal far-se-ia, então, na viagem à interioridade poética, em busca dessa voz interior que se viria a multiplicar em polifonia. Esse processo artístico dava os primeiros passos em *Pauis*, na sequência do conselho anterior, pelo desvendar poético da alteridade – na senda de um Rimbaud, que, em 1871, declarou, em ruptura sintáctica, em carta a Paul Demeny: «Car Je est un autre»⁶⁶.

Em oposição, Teixeira de Pascoas preocupava-se em «defender com mais força uma espiritualidade profundamente individualizada», traduzida por «uma subida de tom» do texto poético, «alcançando-se tão-só aquilo que Pascoas [...] entenderia por a “Super-Humanidade espiritual” [...], um ideal universalista» (GUIMARÃES, F., 1988: 9).

Em conclusão: a ambiguidade consciente caracteriza o conjunto textual estudado, até porque se constrói dentro e fora do Saudosismo; e o poema *Pauis* é prova dessa ambiguidade, logo a partir da forma verbal «roçarem», que permite interpretar o poema dentro do decadentismo e

⁶⁵ Note-se que a citação faz parte da anotação ao soneto «Voz Interior», de Antero de Quental (QUENTAL, A., 1976: 242). Nela se compara o teor do soneto ao de uma carta a Fernando Leal, «datada de 1886, onde fala da mesma «voz interior»» (*idem*: 248).

⁶⁶ Leia-se, de Rimbaud, a «Lettre à Paul Demeny», de 15 de Maio de 1871: «[...] Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène»; e continua: «Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs!» (cf. http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/lettres_1871.htm [consulta realizada em 21 de Setembro de 2007]).



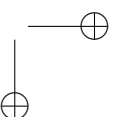
dentro da poesia da esperança (iniciada por Guerra Junqueiro, em *Finis Patriae* e em *Pátria*), nas duas perspectivas simultaneamente, em que o ‘ser’ e o ‘não ser’ prevalecem. Entretanto, a dicotomia nacionalismo / cosmopolitismo acrescenta a ambivalência poética, apontando quer para o contexto nacional, quer para fontes cosmopolitas (privilegiando a cultura da antiguidade clássica como a envolvente universal) bem absorvidas, como Pessoa previra nos artigos sobre a nova poesia portuguesa.

II.3. Da poesia da alma nacional e rática à poesia da consciência, em *Pauis*

II.3.1. A expressão saudosista

Folheando a poesia publicada em *A Águia*, lida certamente por Pessoa, em busca do denominador comum da poesia em curso e da forma de o ultrapassar, encontram-se, como se tem vindo a registar, tópicos e palavras-símbolos tradutores do decadentismo nacional, comuns a *Pauis*, como se esse poema-charneira fizesse o ponto de situação e, simultaneamente, tentasse iniciar algo de novo (assunto já referido).

Prestando atenção especial a *Pátria* de Guerra Junqueiro, tão admirada por Pessoa, encontra-se nessa obra aquilo que aquele autor considerava a falha nacional: «Alma! eis o que nos falta» (JUNQUEIRO, G., s.d.: 145).



Em resposta ao apelo de Junqueiro, «alma» é a palavra por excelência dos textos do Saudosismo⁶⁷, a par de «saudade», pois é no espaço *alma*, alternando com *espírito*, que se desencadeia o sentimento saudoso, numa relação ora de espaço, ora de pertença, ora de estado (estado de alma), até à identificação. E se o rei D. Duarte afirmara que a saudade «é um sentido do coração» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P. 1976: 18) e D. Francisco Manuel de Melo, «uma mimosa paixão da alma [...]» (*idem*: 20), Teixeira de Pascoaes, em «O Espírito Lusitano» de 1912, hiperboliza-a, nos seguintes termos metafóricos: «A Saudade é a essência do Cosmos, o Fiat, o Verbo, a Alma do mundo, a *forma lusitana da criação* [...]» (*idem*: 64).

Nesse mesmo ano, em artigo publicado, na revista *A Águia*, de Outubro, Pascoaes declararia: «A verdade é que o Saudosismo representa o culto da alma portuguesa [...] no que ela encerra de novo credo religioso e, de nova emoção poética, em virtude da sua ascendência étnica», que resultaria «da fusão dos sangues semita e romano, criadores do cristianismo e do paganismo», contendo, por isso, «fatalmente uma fonte de beleza divina, de religiosa arte puramente lusitana». Esta seria «a alma lusitana», «síntese do princípio sensual e do princípio espiritual pela sua criação da “Saudade”, que é a velha Lembrança gerando o novo Desejo», tornando-se assim «a própria alma nova» (PASCOAES, T., 1912e: 114). Mais tarde, em «Os Poetas Lusíadas», faria a identificação da Saudade com a alma: «[...] a alma como sintetizadora daquelas duas forças [«da esperança espiritual» e «da imaginação revolucionária»] é a expressão transcendente da Saudade» (*idem*: 35).

Também Fernando Pessoa faz sobressair essa palavra na poesia saudosista, pois, nas duas citações poéticas dos artigos de 1912, a propósito do «transcendentalismo panteísta», pode ler-se a palavra *alma*: «A

⁶⁷ Recorde-se a definição de Saudosismo por Teixeira de Pascoaes: «Eu chamei *Saudosismo* ao culto do nosso espírito sintetizado na Saudade» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 64); e ainda, a propósito dos precursores da Saudosismo, a afirmação de que «esses escritores viram, embora só indistintamente, que na Saudade existia o segredo da alma da sua Raça» (*idem*: 63).



folha que tombava / era alma que subia» (FP. AA3: 91), de Pascoaes, e «choupos d'Alma» (*ibidem*), de Jaime Cortesão.

Registe-se ainda que a palavra *alma* não surge só no universo poético saudosista; insere-se no real quotidiano como uma preocupação da elite intelectual. Essa preocupação com a «alma nacional» é uma característica da época, como se pode, a título de exemplo, ler no artigo de Jaime Cortesão (publicado em 1912, em *A Águia*, n.º 9), «A Renascença Portuguesa e o ensino da História Pátria», citando Pascoaes: «[...] hoje, a *alma pátria* encontra-se verdadeiramente subterrada e adormecida sob as más influências estranhas⁶⁸. Chega a parecer estrangeira na própria terra natal, tão desconhecida é dos portugueses» (CORTESÃO, J., 1912c: 73)⁶⁹.

Preocupado com esse desconhecimento (coincidente com a falha de alma apontada por Junqueiro), Jaime Cortesão, no texto citado, formula a sua crença numa «Renascença Portuguesa», como «fenómeno social, que, independentemente» do esforço do movimento «e superior a ele, tem uma profunda origem e uma existência muito anterior», marcando-lhe o início em Soares dos Reis, Junqueiro e António Nobre, por se inspirarem «no verdadeiro espírito lusitano» (*idem*: 74). Propõe, com base nas palavras de Pascoaes, a divulgação nacional desse espírito pelo ensino da História na «Escola primária»: «[...] é dar às crianças nas

⁶⁸ Repare-se que, nas palavras de Pascoaes, citadas por Cortesão, parece perpassar o «mito» da «Bela Adormecida», assim denominado por Teresa Rita Lopes – o qual, segundo esta autora, «acalenta e sustenta [...] o fim de século XIX» (LOPES, T. R., 1984: 623-632). A autora referia-se à Raça, mas a *alma nacional* estava-lhe associada.

⁶⁹ Acrescente-se que este artigo termina com uma rejeição do passadismo, num enunciado metafórico em que «a Árvore da Raça para que dê novos e belos frutos [...] tem de entranhar bem as raízes na Terra Mãe, banhar-se na seiva original e então os ramos subirão a perder de vista e as naus da aventura, instrumento do nosso Destino, hão-de ir no Céu à descoberta das certezas divinas». Mais parece, em prosa, a decodificação do poema *Os Choupos à luz do luar*. Realce-se ainda a presença de «as naus da aventura» que também serão usadas por Pessoa, no final do seu terceiro artigo, ainda que de uma forma diferente (CORTESÃO, J., 1912c: 74-80).



escolas o conhecimento da *alma da sua Raça* para que elas a comuniquem e adquiram a perdida energia moral» (*idem*: 75).

Verifica-se, no texto de Cortesão, a expressão verbal da preocupação do desfasamento entre a «época do esplendor» e «a época da decadência» em que os portugueses se encontram «na sua profundíssima miséria íntima», pelo que propõe a comparação entre as duas épocas, como actividade estratégica no ensino da História de Portugal, para que os alunos concluam que são as forças que emanam das «qualidades distintivas da Raça» as que, em clima de afirmação, geram «a explosão criadora». Afirmando a sua crença na possibilidade do rejuvenescimento da Raça, conseqüentemente, diz acreditar no seu contributo «para a civilização da Humanidade com uma nova civilização lusitana», com base nas palavras de Oliveira Martins, pioneiro na busca da «força íntima e permanente» assente «na natureza da raça».

Conclui-se, portanto, que o texto de Jaime Cortesão se integra na problemática doutros textos saudosistas, formuladores do conceito de *alma* nacional e rática do Saudosismo, um conceito alargado, um verdadeiro campo semântico, onde seria possível encontrar expressa, nebulosamente⁷⁰, a essência nacional do Ser e do Tempo, com capacidade para reconstruir uma civilização nacional, contributo essencial para uma civilização da Humanidade. E Pessoa parte destes conceitos para construir a teoria da nova poesia portuguesa.

Em *Pauis*, a palavra «alma» encontra-se na introdução do poema, tal como acontecia em Abril de 1912, na introdução do primeiro artigo: no poema, seria o espaço precioso por onde roçavam ânsias; no artigo, a alma seria o interlocutor buscado no espelho de «a nova poesia portuguesa», a quem se perguntaria o que pretendia e a que tendia (FP. AA1: 101)⁷¹. Nos dois casos, estar-se-ia na presença da alma nacional e rática.

⁷⁰ Note-se que Jaime Cortesão, quando procura as «forças» nacionais capazes da «explosão criadora», apenas aponta «a exaltação religiosa» e «as vontades» (CORTESÃO, J., 1912c: 77).

⁷¹ Saliente-se a proximidade do conceito sociológico da poesia de Pessoa, como autor dos artigos sobre a nova poesia, com o de Shelley, formulado em *Defesa da Poesia*, segundo a autora do Prefácio da obra consultada. Defenderia Shelley que a



cica, penetrada pelos saudosistas, num «mergulhar (sem precedentes) nas profundezas da consciência nacional – que os poetas antigos nunca logravam». A isso, Pessoa atribuíra «grande mérito e originalidade» (FP. PETCL: 355).

De facto, Pessoa considerava a consciência nacional o elemento unificador imprescindível para o «raiar da Época Áurea da literatura portuguesa» (FP. PIA: 121), já que, como ele afirma, «um movimento literário, para ser realmente grande, deve ser realmente nacional; para ser realmente nacional, não é suficiente que seja escrito na língua nacional; deve ter um *weltanschauung* nacional na sua base [...]», que, sendo o apoio dessa literatura, «una no seu espírito todos os elementos possíveis de todas as culturas possíveis», construindo, assim, a originalidade literária (FP. C I: 202), com abrangência universal.

Ora, a consciência nacional, em *Pauis*, habita a «alma em ouro», onde sucedem as sensações próprias da «consciência saudosa», como lhe chamou Joaquim de Carvalho, de um tempo uno que vem do passado e se integra no presente, pela «conexão existente entre a apresentação e a representação». Todavia a «saudade não exclui o futuro», acrescenta o mesmo autor. E explica que «a percepção actual dá a realidade que se vive, e a evocação, a realidade que se viveu, cuja projecção sobre a realidade actual estabelece como que a medida da perda que se sofreu e se desejaria recuperar» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 43-45)⁷². Por esse tempo, assim concebido, é possível, então, viajar

poesia é «o espelho da sociedade que lhe é contemporânea, dela dando uma completa imagem em que todos os traços – culturais, éticos, religiosos e outros – se acham bem vinculados. E porque ela, além disso, é parte do fluir da história, ela é a própria história do homem e da profecia da humanidade futura» (SHELLEY, 1972: 23-24). Todavia, Pessoa parecia estar consciente da deformação da imagem especular, traduzida, ainda que noutro contexto e em poesia, no soneto inglês XXVI: «O mundo é teia urdida só de sonho e de erro / E uma certeza apenas tem nossa verdade – / [...] / Das coisas um só lado é quanto o espelho sabe, / E o sabe congelado em solidez perdida. / Dupla mentira é pois sua verdade; o que / Seu mostrar mostra vero é falso e está nenhures / [...]» (FP. PI: 183).

⁷² Citam-se, a propósito, as considerações de Joaquim de Carvalho sobre a relação da saudade com o tempo: «A saudade dá-se, pois, somente na consciência que



espiritual e conscientemente, em busca do passado e do futuro, sempre a partir do presente – tempo verbal em que Pessoa constrói *Pauis*.

É num tempo saudoso assim concebido que se desencadeiam, no tempo verbal do presente, as sensações evocativas de outros tempos e de outros textos, no espaço “alma”. Ouve-se, «o dobre longínquo de Outros Sinos», na consciência saudosa. Repare-se que o crepúsculo nacional costumava trazer consigo o toque das Ave-Marias – um dos símbolos nacionais poeticamente valorizado⁷³. Porém, a referência não é a esse toque, mas ao *dobre*; e os sinos dobram a finados ou a grande desgraça⁷⁴. Para além disso, o crepúsculo já não é o da natureza, mas o da civilização. Os sinos que dobram não são apenas os do pântano de hoje; são também os «longínquos» que o geraram – e que tanto poderiam ser: Alcácer-Quibir e as suas consequências; a perda do Brasil; a monarquia constitucional (segundo Pessoa); o ultimato inglês (gerador dos poemas do estádio da juventude de «a nova poesia portuguesa»), seguido da derrota do movimento do 31 de Janeiro de 1891⁷⁵.

vive o tempo como coisa sua própria, e o seu acontecer apresenta-se simultaneamente como estado psíquico intransferível e como correlato com presencialidades que transcendem a consciência [...]; [...] essencialmente vinculada ao tempo emotivamente vivido, a consciência saudosa tem como correlato algo ausente no tempo, ou no espaço, cuja representação se dá com presencialidade espiritual [...]» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 43).

⁷³ Sublinhe-se que *Ave-Maria* constitui o título do poema I de *O Sentimento dum Ocidental*, de Cesário Verde, dedicado a Guerra Junqueiro (SERRÃO, J., 1983: 89-91).

⁷⁴ Cite-se de *Finis Patriae*, de Guerra Junqueiro, a estrofe: «Dobram os sinos, dobram os sinos... / Luto agoireiro! ... / Enterram velhos e meninos... / Dobram os sinos, Dobram os sinos... / Canta o coveiro!» (JUNQUEIRO, G., 1891: 16).

⁷⁵ Note-se que, sobre a celebração do acontecimento de «31 de Janeiro», só possível no dia do funeral das vítimas, Sampaio Bruno escreve páginas inspiradas na sua vivência, em que os sinos desempenham um papel importante, no seu diverso tocar: «Dobram então os sinos [...]»; «Pelos mortos badalam, então, longo, moroso, cavado, fundo, os sinos [...]»; «Pelos vivos, também os campanários retumbaram, naquela fatal madrugada, chamando-os de vez à morte [...]» (BRUNO, J. P. S., 1898: 454-455).



Quando os sinos dobram, algo está irremediavelmente perdido e dele só resta a saudade (a saudade de uma ‘idade de ouro’, a saudade de um ‘paraíso perdido’, a saudade do período de grandes navegações, ou das descobertas portuguesas). Todavia, essa saudade comporta ânsias geradoras de criação artística e, por isso, aquilo de que se tem saudade é perene (na consciência pessoal e nacional) e passível de ser transformado em produto novo.

Ainda nessa ordem de ideias, importa dizer que, na consciência saudosa, o «dobre de Outros Sinos» faz empalidecer o *louro* – símbolo clássico da glória, em geral, e da glória portuguesa, em especial, empalidecido pelo decurso da História. Todavia, nos artigos pessoais, com eco em *Pauis*, o sonho, através da ânsia, continua a emanar do pântano e poderia admitir-se a possibilidade de ser ele o responsável pela construção futura do mítico Quinto Império na poesia pessoana, uma vez que Pessoa afirmava nos seus artigos que a raça lusitana encontraria a sua alma racial e a sua poesia dominaria a Europa – teria então chegado o supra-Camões e chegaria também o homem de força, o Cromwell português (o tom e o teor profético são usados no final de cada um dos artigos). Pela dupla profecia messiânica, simultaneamente literária e política, Pessoa pretenderia ligar literatura, sociologia e política – perspectiva global que faltava ao Saudosismo⁷⁶, mais preocupado com a teorização e a justificação do Saudosismo, como movimento literário com uma poética própria.

⁷⁶ Atente-se no facto de os textos dos saudosistas revelarem uma preocupação maior com as questões literárias e artísticas, filosóficas e pedagógicas e menor com as questões políticas. Todavia, recorde-se que a primeira série de *A Águia* se apresentava interessada em assuntos sociológicos: Teixeira de Pascoaes escreveu, no primeiro número, o artigo «Os Lavradores Caseiros», apelando à defesa das «classes populares que são o sangue alma do País», pois só com esse povo é que «o Portugal republicano [...] pode e deve contar», tal «como o Portugal de D. João I, o de 1640, o de 1810», considerando «o resto [...] uma mixórdia europeia sem carácter, sem pátria, um pouco parisiense e romana, um elemento apenas de dissolução e morte» (PASCOAES, T., 1910: 8).

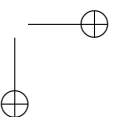
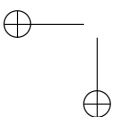




O poente crepuscular e nostálgico, em *Pauis*, apresenta o sol a pôr-se na cinza – cor simbolizadora da melancolia brumosa do contexto social e político. Porém, ainda há claridade nesse crepúsculo cinza que contrasta com «louro», talvez, porque a consciência saudosa possui a claridade solar da «minh'alma em ouro», construtora da esperança, pintando o crepúsculo nacional (interior e exterior) com a paleta de cores, a cinza e ouro. A música, por seu lado, é fúnebre, e o frio habita «minh'alma».

Verifica-se que Pessoa, na primeira parte do poema, situa a sua intencionalidade poética na reconstrução da paisagem do Saudosismo paúlco, da qual parecia impossível sair, pois ela espelhava a alma nacional portuguesa, no contexto literário, sociológico e político. Era verdadeiramente um círculo escuro com uma só claridade: a da «minh'alma em ouro», como sede da saudade onde se projecta dolorosamente o passado no presente («Dobre longínquo de Outros Sinos»), criando o Mistério encoberto do futuro. E a consciência que Pessoa tem disso não só está patente nos artigos, como se traduz no poema *Pauis*, pois esse conjunto parece pretender desvendar esse Mistério da literatura nacional no futuro do Saudosismo, enquanto cria os alicerces teóricos e inicia a literatura futura. Por essa perspectiva, Pessoa teria partido da consciência que possuía do Saudosismo para o espelhar na primeira parte do poema como uma paisagem nacional – «O primeiro facto que se nota é que a actual corrente literária portuguesa é *absolutamente nacional* [...]» (FP. AA1: 105).

Ora, no *Livro de Desassossego*, Bernardo Soares, contrariando Amiel, para quem «uma paisagem é um estado de alma», defendia que «mais certo era dizer que um estado de alma é uma paisagem», justificando a sua opinião pelo facto de haver na sua «frase a vantagem [...] da verdade de uma metáfora» (FP. LD: 103). Aceitando essa explicação, poder-se-ia considerar o estado da alma nacional de 1913, traduzido metaforicamente (na primeira parte do poema *Pauis*) por essa paisagem paúlca e crepuscular, outonal e silenciosa, onde o silêncio seria quebrado tanto pelo dobre dos sinos, como pelo canto poético, am-





bos imbuídos de tristeza saudosa, sem que este canto, apesar de tudo, perdesse a esperança (uma das características do Saudosismo de Pascoaes).

A Natureza, cenário poemático outonal e crepuscular, é estática e indiferente aos problemas do sujeito e do mundo – própria do universo do sonho. A problemática da alma nacional não se prende com a Natureza imutável na sua vida cíclica. A alma nacional é, ela mesma, cenário estático e indiferente para a Natureza que a olha através das folhas, em silêncio, quebrado apenas pelo canto poético cuja característica do *vago* – um dos característicos da nova poesia – não lhe pertence a ela, mas à ave, que poderia ser a metáfora do poeta incluído nessa paisagem⁷⁷.

Ora, a fusão Natureza-Alma foi considerada por Fernando Pessoa, em «Uma réplica (ao Dr. Adolfo Coelho)», como a originalidade valorativa de «a nova poesia portuguesa». E, para confirmar o seu ponto de vista, cita os versos de Pascoaes «A folha que tombava / era alma que subia» (FP. OPP, II: 1202), explicando a concepção do «acto material» como «acto espiritual», do seguinte modo: «[...] Pascoaes *não compara* a queda da folha à ascensão da alma – a queda da folha é, *materialmente*, a subida da alma» (*idem*: 1202-1203).

Deste modo, afirmava o maior valor da metáfora sobre a comparação, pretendendo mesmo retirá-la do âmbito comparativo para o âmbito da identidade, como acontecera no primeiro momento da primeira palavra metafórica⁷⁸. O poeta adquirira, apesar da sua juventude, o conceito do poder da linguagem de se criar, de se formar e de se construir

⁷⁷ Recorde-se, a este propósito, um poema de Alfredo Guisado, «Elogio da Paisagem»: «Eu fujo da Paisagem. Tenho medo [...] / Fujo de mim porque já sou Paisagem» (*apud* ESTEVES, J., 1991: 210-217).

⁷⁸ Refira-se, a propósito, a designação de metáfora ontológica, assim explicitada por Ana Margarida Abrantes: «A metáfora assume, assim, um valor cognitivo que vai muito além da sua importância estilística. Mais do que uma estratégia de palavras, a metáfora é uma estratégia conceptual, que funciona em primeira mão ao nível do pensamento humano. Ou seja, a metáfora é uma forma de pensar o mundo [...]» (ABRANTES, A. M., 2001: 325).



a si própria – conceito esse que levaria Pessoa a ser cada vez mais ousado na ruptura morfosintáctica de certos versos, nomeadamente em *Pauis*, em busca da expressão de estados de alma até então não formalizados em linguagem verbal. E, ao recusar a comparação, Pessoa aproxima-se da poética de Mallarmé, quando este pretende riscar a palavra «comme» do dicionário, para dar à palavra todo o seu poder de sugestão.

Mas mais: a imagem metafórica que subjaz ao sétimo verso («Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!») permite o surgir imagético da águia (a ave simbólica da *Renascença Portuguesa*, bem como o nome da sua revista orgânica), pairando sobre o mundo moderno e unindo o tempo tridimensional numa só palavra: «Hora» – uma palavra-chave, aliás, da cultura nacional judaico-cristã da poesia portuguesa e que também comparece em *Pátria*, de Junqueiro, no momento em que o Doido/Portugal presente a sua crucificação pelos corsários que se aproximam: «A hora grande, a hora imensa, / Já por um fio está suspensa. . . / Não tarda muito que ela dê! . . . / Carne medrosa, porque tremes? . . . / Alma ansiosa, porque gemes? . . .» (JUNQUEIRO, G., s.d.: 136).

Recorde-se, a propósito, o texto «A Águia» que finaliza o primeiro número da revista homónima, de 1 de Dezembro de 1910 (para o qual se chamou a atenção em I.4.1.), em que essa ave «voa sempre, no delírio fulminador da ânsia [...] sempre para mais longe e para mais alto! . . .»; essa ânsia enquadra o espírito da revista, em 1910, que não se quer tocada pelo paul, mas em elevação baudelairiana. Em *Pauis*, o paradoxal grito mudo da ânsia quebra o cenário estático para agarrar a Hora⁷⁹. E esse verso é portador de uma grande ambiguidade – pois poderia ser interpretado como a revista *A Águia* pondo garras na Hora para

⁷⁹ Refira-se a importância da temática da «Hora», no grito de combate que é *O Brasil Mental*, de Sampaio Bruno, quando afirma que, para Portugal, «não bateu quiçá a hora irreversível» (BRUNO, J. P. S, 1898: 459), pois a Pátria ainda não se perdera de todo, ainda existindo a esperança de um combate possível para a implantação da República, para o qual «principia a ser tarde» (*idem*: 470). Acrescente-se a importância que o tema «Hora» assumiu na poesia pessoana, com presença em *Pauis*.



não deixar avançar o tempo literário e eternizar o Neo-romantismo, ou como a Hora que se torna aguerrida para que se realize a transformação inovadora na poesia nacional, agarrando aquele instante, para isso. Parece, entretanto, evidente a intencionalidade de provocar as duas leituras em simultâneo, nesse sétimo verso, em situação de fronteira: final da primeira parte ou início da segunda.

A questão literária de que Pessoa se ocupa logo no primeiro artigo «é saber se a literatura [. . .] pode ser ponteiro para indicar a que horas da civilização estamos» (FP. AA1: 102), dentro do cosmopolitismo, como «síntese viva das épocas passadas» (FP. C I: 224). E a Ânsia transforma o sujeito poético decadente e choroso, entediado na Hora cíclica, em pasmo (traduzido pelo ponto de exclamação, situado, ainda, perto da Hora ou correlatos), pelo desejo sentido de outra coisa. A Ânsia e o Tempo digladiam-se no palco da consciência do homem da Modernidade, no presente de um «eu» em Hora «de um dado e único crepúsculo», que, no décimo segundo verso, se apresenta como a Hora «metafísica» (LOPES, Ó., 1973: 657).

No que interessa essencialmente reter sobre a temática da Hora, Óscar Lopes afirma a sua constância na poesia pessoana e considera-a «superdeterminada por muitas conexões ou sugestões diferentes» (*ibidem*). Do ponto de vista sócio-literário, talvez alguns subtextos nacionais possam ter contribuído para isso. A expressão poética da «hora» de Guerra Junqueiro, em *Pátria*, iria ser continuada por Pessoa de uma forma inovadora. Inserir-se-ia sociologicamente, na urgência de acção sentida pelo homem português do pós-ultimato, consciente da necessidade de intervir na melhoria do seu país. Sampaio Bruno tinha lançado o «grito de combate» (BRUNO, J. P. S, 1898: 470), em *O Brasil Mental*, pelo que se passava em Portugal, em geral e, concretamente, depois do 31 de Janeiro de 1891, considerando que era preciso intervir («isto não pode continuar»), «sob pena de inépcia ou de hipocrisia» e apontava a solução ou o desfecho trágico de um país perdido: «[...] está nas nossas mãos, com a cruel inexorabilidade dos momentos únicos [«Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!»], ou interromper,





entravando-a, a desmoronada do agregado ou assistirmos todos, inertes [«Tão sempre a mesma, a Hora!...»], ao desfecho irremissível da anulação de mais uma nacionalidade continental» (*idem*: 397-398).

Implantada a República, que pouco resolvera, Pessoa tinha começado a responder ao apelo de Bruno e de Junqueiro, em prosa, nos seus artigos; iria fazê-lo também em verso ao longo da sua vida, em prol de um Portugal a renascer simultaneamente em valor literário nacional, cosmopolita e universal.

Toda essa problemática nacional do paul⁸⁰, associada à da consciência do sujeito poético nacional, habituada a ser decadente, desvaira a consciência do sujeito construtor de *Pauis*, ao pretender expor a crise interior do sujeito modernista, perante a Natureza estática, indiferente e cíclica, espelho do Saudosismo. A natureza é sempre a mesma, mas o homem é outro, sendo, então, forçoso inovar.

II.3.2. A expressão da ruptura

Sente-se no poema a problemática plural do homem modernista, através do dinamismo da ânsia, no primeiro verso («Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...»), no sétimo («Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!») e no oitavo («Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora»), para que, em seguida, se desencadeiem as primeiras duas acções do «eu», no nono verso («Estendo

⁸⁰ Refira-se a explicação formulada por Bruno, em *O Brasil Mental*, para a génese da passividade paúlca nacional perante a situação grave pós-ultimato: «Educados na atmosfera viciada dum sem número de preconceitos; sobretudo, vibrantes sempre desde a mocidade, nossos ouvidos com os clangores da charanga marcial do século XVI, uma certa indolência nativa predispõe-nos a não acreditar facilmente nos pânicos pessimistas [...]» (BRUNO, J. P. S, 1898: 399).





as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo»), seguindo-se, no décimo verso a expressão do não desejo do sujeito, em aliterante gaguejo, («Que não é aquilo que quero aquilo que desejo»), agora revelado, bem no centro do poema, no seu décimo primeiro verso («Címbalos de Imperfeição. . . Ó tão antiguidade»).

Dir-se-ia que aí se faz a ruptura com a poesia-paisagem-estado-de-alma, em universo paúlco virgiliano e saudosista, talvez simbolizada na poesia saudosista pela felicidade dos «choupos d'alma»: «À beira do Rio os choupos / Riem baixo de felizes; / Afogam no Ar os topos, / Na veia d'água as raízes.» (CORTESÃO, J., 1912a: 36-37).

Essa problemática da ruptura⁸¹, em linguagem poética, leva ao desdobramento do sujeito lírico, no oitavo verso, em um *eu* que chora por um passado glorioso face a um presente mesquinho e entediante, perante o pasmo do sujeito poético que anseia por outra coisa: talvez a construção de uma poesia focalizada na interioridade do sujeito que anseia agarrar a Hora para a transformar. Coloca-se então o problema do homem moderno – gerir a ânsia de transformação do presente em direcção ao futuro, num mundo tão complexo e plural:

Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo

Que não é aquilo que quero aquilo que desejo. . .

Címbalos de Imperfeição. . . Ó tão antiguidade

Como se pode ver, expõe-se, nesta parte do poema, a insatisfação da realização poética, assunto literário recorrente, aliás, desde a antiguidade greco-latina: a eterna insatisfação para os que desejam a perfeição impossível, mas sempre buscada, pois, como escreve Pessoa, «O

⁸¹ Recorde-se que Álvaro de Campos, em *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, explica a aplicação à arte do «princípio vital da integração e da desintegração», construindo o primeiro a «coesão» e o segundo a «ruptibilidade», definida como «tendência a [. . .] o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é»; e acrescenta que «contra estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e, como toda a *vida*, reage para uma forma especial de coesão, que é a *assimilação*, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância *sua*» (FP. PPV: 108).



segredo da Busca é que não se acha» (FP. OPP, I: 611). Apesar de saber esse «segredo», ele persegue não só a ânsia da perfeição poética, mas também a «ânsia de perfeição dialéctica» (FP. C I: 43), como confessa a Mário Pinto, a propósito dos artigos sobre «a nova poesia portuguesa», que exigiram a difícil «elaboração raciocinativa de um assunto originalmente concebido» (*idem*: 39).

Ora, se a perfeição é inatingível («não há método de obter a Perfeição excepto ser Deus» [FP. OPP, II: 911]), então, mesmo os poetas consagrados não estão isentos de imperfeições e das respectivas críticas – como acontecera até com Homero, a quem Horácio ousara criticar, na sua *Arte Poética*: «E não posso deixar de me indignar todas as vezes que dormita o bom Homero [. . .]» (HORÁCIO, 1984: 109).

O verso «Címbalos de imperfeição. . . Ó tão antiguidade» foi objecto de investigação especial, por ser considerado o desvendar do enigma literário subjacente aos artigos e ao poema.

Assim, esse verso pessoano conduziu, num primeiro momento, à leitura da *Arte Poética* de Horácio, para concluir que o apelo à «antiguidade», junto a «címbalos de imperfeição»⁸², poderia ter o valor de situar aí a crítica literária negativa, pois se nem Homero a ela escapara pela pena de Horácio, também se poderia interpretar que Pascoaes e, conseqüentemente, o Saudosismo e o Neo-romantismo, em geral, não escapariam à crítica literária.

Num segundo momento, procurou-se o valor da expressão «Címbalos de imperfeição», para a qual Pessoa tinha deixado uma pista in-

⁸² Refira-se a importância atribuída por Pessoa à consciência da imperfeição, quando explica que «nasce o ideal da nossa consciência da imperfeição da vida», e da consciência dessa imperfeição objectivada nascera «o ideal de perfeição helénico» (FP. OPP, II: 1239-1240), o ideal apolíneo dos gregos, passível de realização pelo perfeito ajuste do «ideal íntimo» ao «ideal social»; o que explicaria «a extraordinária plenitude heróica e gloriosa da Grécia – na guerra como nos ludos, na arte como na vida» (*idem*: 1262). Verifica-se a proximidade desta tese com aquela que Pessoa formulara, em 1912, a propósito de «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada». Todavia, a «imperfeição» presente em *Pauis* não se identificaria com essa consciência da «imperfeição», artisticamente necessária, mas com a ânsia de «outra cousa», geradora da busca infindável, já que essa «cousa» é indefinida.



dicial, no seu artigo de Setembro de 1912, quando apontava a imaginação, entendida como «pensar e sentir por imagens», como característica da poesia objectiva. Alertara, então, para as consequências da poesia «intensamente inspirada» que dá «uma rapidez e um *deslumbramento* que, em alto grau, entusiasmando, deixam, quando sem elemento de pura espiritualidade, uma inquietante impressão de grandeza oca» (FP. AA3: 93). E Pessoa exemplificava o afirmado com «o caso dos românticos todos e, maximamente, [...] de Victor Hugo», a quem, por essa razão, Renan chamara *cymbale* («*cymbale* lhe chamou, desdenhando, Renan, possuidor do *vago* tão desconhecido de Victor Hugo») (*ibidem*).

A partir dessas explicações pessoais, seria possível decodificar «címbalos de imperfeição», como a figura da catacrese, com capacidade de alargamento do sentido do instrumento musical até à designação dos românticos e, especialmente, os que mais se aproximavam, por semelhança poética, a Victor Hugo – talvez insinuasse Teixeira de Pascoaes⁸³. Certo é que ao «neo-huguismo» se refere, directa e criticamente, o frontal Álvaro de Campos, no texto «Movimento Sensacionista», de 1916, quando afirma:

O Sensacionismo surgiu, pois, como primeira manifestação de um Portugal-Europeu, como a única «grande arte» literária que em Portugal se tem revelado, livre da estreiteza crónica que tem prendido no seu leito de Procrustes todos os nossos impulsos estéticos, desde a tísica espiritualidade que subjaz o pseudopetrarquismo dos tristes poetas da nossa Renascença, até à seca comotividade em torno à qual nucleou o neo-huguismo (grande embora) do actual chefe honorário da intelectualidade portuguesa (FP. PPV: 190-191).

⁸³ Note-se a importância de Victor Hugo, na primeira série de *A Águia*; para celebrar o aniversário da sua morte, é-lhe dedicado o n.º 6, de 15 de Fevereiro de 1911. O seu retrato, da autoria de António Carneiro, abre a revista, e, da página três à página cinco, publica-se um texto enaltecedor, assinado por Teixeira de Pascoaes, com um desenho do escritor francês, feito por Cristiano de Carvalho.



Poder-se-ia avançar este raciocínio, concluindo que o anti-romantismo⁸⁴ de Pessoa fazia poeticamente a sua primeira declaração, já que em prosa ele se encontra disseminado pelos artigos sobre a nova poesia. E isso verifica-se, também, quando afirma, no artigo de Novembro, que «o “romantismo” dos outros países é coisa além de inferior e dependente destes [do alemão de Goethe, do inglês de Shelley e do francês de Victor Hugo], em alguns casos com outra significação» (FP. AA4: 156), para depois o considerar não como «uma *época*, mas o princípio de uma *época*; não é a Nova Renascença, mas o movimento precursor dessa Renascença Nova» (*idem*: 157)⁸⁵.

Nesse contexto anti-romântico, apela-se à antiguidade grega («Ó tão antiguidade»), elogiada por Pessoa: no artigo de Abril, considerando-a exemplo da «exuberância *de alma*» capaz de criar uma civilização (FP. AA1: 102); no artigo de Novembro, apontando Homero como o primeiro maior poeta, e «a Grécia Antiga» como «o primeiro grande povo plena, lúcida e integralmente criador» – banindo desse contexto civilizacional Virgílio e, em abrangência, Roma (por ter sido apenas «o prolongamento inferior e decadente da civilização grega» [FP. AA4: 156]); no artigo de Dezembro, valorizando a Renascença, pelo seu Espiritualismo, em detrimento do Romantismo, no seu panteísmo mais próximo do real do que do transcendental (FP. AA5: 190-191). E assim Pessoa ia construindo a sua teoria poética, por oposição ao romantismo, num fluir aureolado que provinha do passado maiusculado, com o ponto de luz na Grécia e depois na Renascença. Esse recuo no tempo,

⁸⁴ Lembra-se que esse anti-romantismo pessoano se faz para fins de desvio disruptivo do neo-romantismo nacional, pois Álvaro de Campos exprime a consciência da pertença poética a produto romântico: «Produtos românticos, nós todos... / E se não fôssemos produtos românticos, se calhar não seríamos nada» (FP. PADC: 152).

⁸⁵ Refira-se que, mais tarde, Pessoa alertaria para «o verdadeiro perigo do Romantismo» nos seus princípios facilitadores e disponíveis (a ânsia, a angústia, a inapetência), para que qualquer um pudesse «conferir a si próprio a categoria de artista», acrescentando que, pelo contrário, na teoria clássica, «o discípulo dos antigos apoiava a sua crença em que era poeta em faculdades de construção e de coordenação, em uma disciplina interior que não é tão fácil a qualquer presumir [...]» (FP. PETCL: 147).



em busca de resposta para a inovação, acontece esteticamente em *Pauis*, quando o sujeito poético realiza a viagem centrípeta à consciência de si, até a perder e encontrar o *eu-outro* (peregrinação já ensaiada, em prosa, no *Diário Paúlco*).

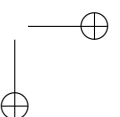
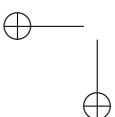
Por seu lado, Antero, o precursor, descrevera viagem similar, enquanto filósofo, no ensaio *Tendências Gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX*:

O eu limitado, refluindo, se assim se pode dizer, para o seu centro verdadeiro, dissolve-se nalguma coisa de absoluto, já não individualizado mas ainda ligado ao indivíduo: transição do ser para o não-ser, que equivale, quando cabe na realidade, à plenitude e perfeição do ser (QUENTAL, A., 1991: 165).

Também Jaime Cortesão, ao definir o «Poeta», refere o refluxo sobre si mesmo numa interiorização tal que o faz seguir por «misteriosos caminhos a encontrar-se [...] com tudo quanto na Vida anseia, sonha, grita, murmura, reza e desmaia» (CORTESÃO, J., 1910: 5), como já foi referido em I.4.1.

E Mário Beirão, o outro interlocutor de Pessoa dentro do diálogo sobre a construção poética, trata desse «refluxo sobre si mesmo», no soneto *Ausente* (BEIRÃO, M., 1912d: 115) – e que Pessoa certamente reteve na sua memória adjuvante da construção poética, pois a ele se refere, em carta de 6 de Dezembro de 1912. Repare-se, por exemplo, na existência de algumas afinidades, nos seguintes versos: «Sou a saudade, – a onda que reflui» (em *Pauis*: «Onda de recuo que invade [...]»); «Curvo o olhar sobre mim e não me avisto» (em *Pauis*: «O meu abandonar-me a mim-próprio até desfalecer. / E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer! ... »); «Ressurjo... luar... eu-próprio, frente a frente» (em *Pauis*, «Luar sobre o não conter-se»)⁸⁶.

⁸⁶ No que à ideia diz respeito, Pessoa elogiava os dois poetas, porém, não deixava de os criticar quanto à forma, nas suas cartas, como escreve, por exemplo, na carta de 6 de Dezembro de 1912, a Mário Beirão: «A sua evolução não tem sido para maior perfeição na forma, senão porque tem sido para maior perfeição da ideia» (FP. OPV: 362).





Fernando Pessoa, crítico literário de «a nova poesia portuguesa», vai, como «poeta animado pela filosofia», acrescentar mais uma etapa a essa viagem ao interior da subjectividade do sujeito poético. O *eu*, de tanto pensar, recua no tempo e nas camadas da consciência, em refluxo anterior, atingindo a zona do *não-ser*, onde o oráculo se exprimiria, em transe de caos morfo-sintáctico – «*Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...*»⁸⁷. Este verso assemelha-se ao balbucio em transe do oráculo de Delfos, quando recebe a mensagem do deus Apolo, o deus da poesia e da música (para que a situação seja de agrado de Pessoa, com subtexto de Hernâni Cidade). O caos sintáctico pessoano⁸⁸, em *Pauis*, representará a subversão até à ruptura máxima com a estrutura sintáctica e, simultaneamente, com o discurso poético do Saudosismo, considerado por José Carlos Seabra Pereira como sendo «conservador em termos de sintaxe, léxico e prosódia» (PEREIRA, J. C. S., 1983: 863).

Numa tentativa de interpretação desse verso misterioso («*Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...*»), na perspectiva anterior da «plenitude e perfeição do ser», poder-se-ia divisar a formação *subtil* e *vaga* da *auréola fluida* do *eu* poético, vinda do passado clássico até ao futuro da nova poesia em que surgiria o «supra-Camões» – primeiro nível da viagem interior. Talvez «fluido» possa dar a perspectiva daquilo que flui no tempo, aquilo que, pela sua luminosidade aureolar,

⁸⁷ Refira-se, a propósito do caos sintáctico, que, segundo Adorno, «os sinais de desorganização são o selo de autenticidade do modernismo (ADORNO, T. W., 2006: 35). Todavia, Lausberg situa o «caos da sequência vocabular na frase», na literatura clássica, mas com respeito pelas regras da sintaxe (o que não acontece, por exemplo, em «Transparente de Foi»). Atribui a esse caos como figura «a finalidade, por um lado» de «jogo com a *obscuritas*, o qual provoca o estranhamento e, por outro», da observação dos preceitos da *compositio*» (LAUSBERG, H., 1966: 204). Sendo que esta última finalidade não acontece em todas as frases de *Pauis*, ficar-se-ia, então, pela intencionalidade do estranhamento.

⁸⁸ Note-se que a subversão sintáctica já está presente no poema «Braço, sem Corpo», a que Mário de Sá-Carneiro se refere, em carta de 26 de Fevereiro de 1913, quando ajuíza o «verso magistral: “Ó universo, eu sou-te”» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 49).





o atravessa: Homero a pontificar, acompanhado do cortejo daqueles poetas que Pessoa considerou aureolados ao longo dos tempos. Essa teria sido a primeira imagem do transe: a auréola fluida dos Mestres gregos, a interpretar como a necessidade do neoclassicismo, por oposição ao romantismo, para a construção da união dos opostos numa literatura áurea, digna da Nova Renascença e de um supra-Camões.

A expressão «transparente de Foi», em que «Foi» está maiúsculo, poderia ser interpretada como a visão à transparência do «Fluido de auréola»⁸⁹, acima interpretado, mas onde poderia caber também o passado histórico glorioso da Renascença portuguesa, porque passada (saudosa) e futura (prospectiva) na construção da Nova Renascença civilizacional, já que, segundo a tese pessoana, ao próximo *supra-Camões* ou *Shakespeare*, seguir-se-ia o *homem de força* que instauraria a verdadeira república, tal como Pessoa a desejava, em 1912, para que a civilização portuguesa e (consequentemente) a europeia dessem um passo em frente, pleno de significado literário, político e social – segundo nível da viagem interior.

Finalmente, a expressão «oco de ter-se» parece metaforizar o interior do homem que *reflui* até ao *não-ser*, esvaziando-se da consciência de si, deixando um espaço oco, pronto para ser palco do *outro* que em si habita – terceiro nível da viagem interior.

E é então que «O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...». «O Mistério» é o sujeito de «sabe-me a eu ser outro», dando a sutileza sinestésica do saborear da alteridade misteriosa, que lhe permitiu encontrar o caminho literário estribado no ideal clássico, no passado glorioso da Renascença e no palco do «oco de ter-se», onde tudo pode acontecer. Saboreia-se esse Mistério, como quem prova pela primeira vez, numa sensação gustativa espiritual que excita e entusiasmo, mas que é preciso conter, para que não crie a despromovida poesia do entusiasmo, («Luar sobre o não conter-se...»).

⁸⁹ Cf. Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, fragmento n.º 80: «Entre mim e a vida há um vidro ténue» (FP. LD: 110). Note-se que no poema é o «fluido de auréola» que se interpõe entre o *eu* poético e *Foi*, em «Transparente de Foi».



Naquele momento extraordinário da revelação pelo Verbo, do Mistério da alteridade, o *eu* e o *outro* coabitam no «oco de ter-se» do sujeito poético; e assiste-se ao momento da ascensão desse desdobramento à consciência do sujeito poético, encontrando-se a novidade na intelectualização da alteridade⁹⁰. «O Mistério sabe-me a eu ser outro...» representaria a consciência da criação estética ascendendo à consciência poética e intelectualizando-se⁹¹. É a partir da consciencialização da alteridade que a criação artística poderá ser correctamente entendida, pois, segundo Michael Bakhtine, «l'événement esthétique, pour s'accomplir, nécessite deux participants, présuppose deux consciences qui ne coïncident pas» (BAKHTINE, M., 1984: 43). A intervenção do *outro* traduz-se, portanto, num enriquecimento da criação artística, de uma forma dinâmica e dialógica, já que «o outro é necessário para que o sujeito complete a percepção que tem de si» (VILA MAIOR, D., 1994: 44).

Poder-se-ia, então, concluir que uma das características do paulismo seria a expressão da alteridade, encarada como o «événement esthétique» bakhtiniano. A comprová-lo, poder-se-ia citar a carta a Cortes-Rodrigues (FP. CCR, 1959: 78) de 19 de Janeiro de 1915, à

⁹⁰ Sobre a alteridade, Fernando Guimarães esclarece que «alguns poetas e escritores românticos [...] concorreram dum modo extremamente decisivo para o aparecimento duma poética da alteridade, a qual [...] atingirá o seu momento mais alto com o Pós-Simbolismo e o Modernismo [...]». Salienta o papel da «consciência, sobretudo no caso da poesia, de que, em relação ao autor, há uma sobreposição de *personae*, de máscaras», tornando-se «uma das obsessões da literatura que [...] começa renovadamente a afirmar-se nas primeiras décadas deste século». Destaca Fernando Pessoa, «que levou até às últimas consequências a distanciação e a ambí-gua multiplicidade da pessoa do autor mediante um analitismo que será uma das soluções mais conseguidas da própria impersonalidade artística», por «ter obscurecido uma tendência que no mesmo sentido se fazia sentir em alguns dos nossos poetas ou escritores anteriores de procedência simbolista» (GUIMARÃES, F., 1990: 56).

⁹¹ Note-se que Fernando Pessoa, a propósito do «movimento da ode grega», refere por semelhança «o pensamento substancial de Hegel – em que o ser (*Sein*) se torna outro-ser (*Dasein*) e volta a si (*für sich Sein*)» e ainda «a doutrina cristã da Trindade divina» (FP. PETCL: 142).



qual Fernando Pessoa anexou vários poemas, entre eles *Pauis* e *Ceifeira*. Sobre esse último poema, escreve ao amigo:

Amo especialmente a última poesia, a da *Ceifeira* onde consegui dar a nota paúlca em linguagem simples. Amo-me por ter escrito

Ah, poder ser tu, sendo eu!

Ter a tua alegre inconsciência

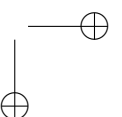
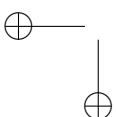
E a consciência disso! . . .

Desta forma, Pessoa parece identificar «a nota paúlca» com a expressão poética da alteridade; porém, ao formular o seu entusiasmo, lança, indirectamente, um juízo crítico sobre *Pauis*. Manda-lhe também esse poema, já publicado em 1914⁹². Talvez o envie, para que o amigo possa fazer rapidamente a comparação.

De facto, o entusiasmo pessoano revelado, nessa carta ao amigo, a propósito da construção da alteridade no poema *Ceifeira*, leva a pensar que a sentinela poderia ser considerada a censura interna do *construtor* perante o *produto* inovador, com receio de enveredar pela poesia do entusiasmo característico de certa poesia de Vitor Hugo e de Pascoaes («Címbalos de Imperfeição. . .») – «Luar sobre o não conter-se», isto é, refreie-se o entusiasmo pela descoberta dos processos anti-românticos.

Com efeito, poder-se-á concluir que a inovação literária pressupõe, segundo Pessoa, uma *luta agonística* com o predecessor, o que poderia levar a uma outra interpretação da metafórica «sentinela»: ela representaria todos os obstáculos com que a inovação literária se iria deparar.

⁹² Refira-se que *Pauis* é o título do poema enviado a Cortes-Rodrigues, na carta de 19 de Janeiro de 1915. Existem divergências na escrita de palavras e em certos versos, sobretudo no quinto – «Silêncio da parte inferior das folhas, outono delgado» (FP. CCR, 1959: 78) – que fora publicado desta forma: «Silêncio que as folhas fitam em nós. . . Outono Delgado» (FP. OPP, I: 164). Talvez se possa admitir a hipótese de Pessoa ter enviado uma das primeiras versões do poema, para não ter que voltar a copiá-lo, dificuldade a que aludira na carta de 19 de Novembro de 1914 para o mesmo destinatário (FP. C I: 131).



Certo é que, para inovar, é necessário travar uma luta desmedida e, segundo Jacinto do Prado Coelho, «o artista decadente sucumbia à sedução do antivital por sentir exausta a força criadora» (COELHO, J. P., 1976a: 249). Essa tendência parece também fazer parte da nova poesia portuguesa, por traduzir, em certos momentos histórico-literários, esse sentir da alma da raça, como afirma Prado Coelho:

Com efeito, em poetas portugueses influenciados por Baudelaire já antes de 1880 se descobre uma tendência decadentista; [...] o caso também de Gomes Leal, de Antero de Quental, de Junqueiro. “A sensibilidade decadente – ensina Ernst R. Curtius – foi uma forma, historicamente explicável, da angústia moderna” (*ibidem*).

Esse «estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística» é próprio do Decadentismo (Pereira, J. C. S., 1975: 4).

O Decadentismo fazia parte do poetar e do sentir social de 1913, convidando ao desânimo («Para quê tudo isto?»), à descontextualização («Trepadeiras de despropósitos lambendo de Hora os aléns...») e à alienação («Fanfarras de ópios de silêncios futuros...»)⁹³.

Ora, o Decadentismo (teorizado por Pessoa, como o primeiro e o segundo caminhos «a [não] seguir ante este novo estado civilizacional» [FP. PETCL: 159]) conduziria ao silêncio e à morte da literatura como interpelação nacional, provinda de Garrett e de Antero. Ele iria escolher o terceiro caminho, «o caminho *português* [...] que vem desde Antero»: meter «este ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho*» (*ibidem*).

No momento poético de *Pauis*, Pessoa estaria a tentar meter esse «ruidoso mundo» no poema. A esse ruído de fundo ciciado, provindo do paul, juntavam-se as vozes dos poetas aureolados, que fluíam no Tempo martelado pelo bater da Hora («Tão») que, tanto na Modernidade, como na Antiguidade grega, seria o «tão» do martelar do «ferro».

⁹³ Refira-se a retoma do motivo do ópio, em «Opiário», de Álvaro de Campos, passado um ano, em Março de 1914.



A ser assim, o *ferro* seria o elemento unificador da Antiguidade com a Modernidade.

Ouvem-se, nesse silêncio literário, as máquinas de ferro, simbolizadas nos «longes trens», que tanto alienam em longas viagens, como desenvolvem o mundo moderno, sendo uma das suas principais características. *Ferro* é uma palavra-chave da civilização moderna⁹⁴. Com ele, a idade moderna trouxe outro tipo de obstáculos, mais duros de vencer. O encerramento no espaço interior é progressivamente maior⁹⁵; todavia, neste momento poético, ainda há uma saída, embora os portões sejam *tão de ferro*. No poema, ainda há a esperança de horizontes a abrir, ainda que *os portões* sejam *tão de ferro*. Por esses portões, sairá triunfante o engenheiro Álvaro de Campos, na sua *Ode Triunfal*, em que, tal como no final de *Pauis* («erro», «ferro»), o ferro range em «erre» («r-r-r-r-r eterno»).

Verifica-se, portanto, que a abertura do poema se fez com a palavra «pauis», comprovadamente cosmopolita e nacional, e termina com a palavra «ferro», também de conotação poética cosmopolita. E se é certo que o ferro está conotado com a decadência, a partir do mito das cinco idades de Hesíodo (talvez do final do séc. VIII a.C.) – da idade do ouro à idade do ferro –, também não é menos certo que esse mito procura explicar a degeneração da humanidade, desde o tempo em que o homem gozava uma vida aprazível junto dos deuses, até atingir a idade em que o poeta se encontra, onde tudo é maldade: a idade do ferro (PE-

⁹⁴ Note-se a importância do ferro como material da Torre Eiffel (obra de engenharia para a exposição de 1900, em Paris), pois a Torre (com o seu material) foi integrada e immortalizada, como símbolo da modernidade, na literatura, através do poema *Zone*, de Apollinaire, publicado em 1912, dentro do conceito modernista de que todo o real é matéria-prima, para a arte, desde que transformado pelo artista.

⁹⁵ Refira-se que Georges Güntert, analisando o *espaço* na obra pessoana, afirma que Pessoa se encontra «constantemente perante o mesmo muro» e acrescenta que «o mundo de Fernando Pessoa surge por «fora» como um local inacessível sem porta nem portão»; por «dentro» [...] este local parece estreito e apertado». Considera esse autor que «a situação da consciência de Pessoa é idêntica à de um prisioneiro numa cela demasiado acanhada» (GÜNTERT, G., 1982: 68).



REIRA, M. H. R., 1987: 153)⁹⁶. Assim, Hesíodo teria sido o primeiro poeta, na memória dos homens, a expressar o sentimento de decadência em poesia, bem como o do paraíso perdido. Acresce que o mito das Cinco Idades de Hesíodo «contém uma parte de reminiscências históricas que lhe conferem o especial interesse de ser o mais antigo texto em que elas surgem» (*idem*: 154). Talvez essa característica não fosse desconhecida de Pessoa, uma vez que o poder de sugestão de certos versos do seu poema também conseguem gerar a evocação histórica nacional (assunto já abordado).

Assente no referido mito, ouve-se o estertor da metafísica, no final do século XIX, frente à «vitória da ciência positiva», nas palavras de Sampaio Bruno, citando Emílio Saisset: «[...] o nosso século, com a velhice, torna-se [...] cada vez mais positivo, é a idade-de-ouro das ciências exactas e da indústria, é a idade-de-ferro da metafísica; estão todos cansados de especulações abstractas» (BRUNO, J. P. S, 1902: 42-43).

Ora, se a decadência como tema literário é um dos traços típicos da literatura portuguesa desde a perda da independência, em 1580, segundo Prado Coelho (COELHO, J. P., 1976a: 248), também a esperança pertence à alma da raça, apesar do desânimo fundo e da saudade do passado glorioso.

Na nova poesia portuguesa, a inovação poderia passar pela decadência de teor da poesia da antiga Grécia, mas possuiria a ânsia construtiva de toda uma literatura pessoana, em comunhão com a asserção de Pascoaes: «[...]o homem digno da Humanidade sente a necessidade de acrescentar alguma coisa ao já criado: renova e dilata a Vida» (PASCOAES, 1912c: 172).

⁹⁶ Note-se que o mito das cinco idades fora retomado e reformulado para a poesia por Thomas Love Peacock, em 1821, em *As quatro idades da poesia* (a idade do ferro, a do ouro, a da prata, a do bronze), texto em «tom notavelmente satírico», de decifração ambígua entre o sério e o jocoso (tal como os artigos de Pessoa), com o intuito de satirizar os «poetas seus contemporâneos, que vivendo na idade do bronze da poesia moderna reivindicam para ela um extemporâneo poder incomensurável» (SOUSA, A. P., DUARTE, J. F. 1985: 39).



Também por isso, Pessoa concebeu a ânsia como força geratriz portadora de esperança de uma construção futura, paulatinamente melhorada pela incorporação da voz perdurante dos génios que atravessa o Tempo; essa ânsia habita o Homem, decadente por força da sua condição, mas nem por isso menos ansioso «de acrescentar alguma coisa ao já criado».

Sublinhe-se, entretanto, que a *sugestão* do subtexto do mito das cinco idades, em *Pauis*, se faz em coerência com o pensar pessoano sobre a universalidade da poesia, expresso, mais tarde, por Ricardo Reis, o neoclássico, quando afirma que «deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero» (FP. OPP, II: 1071), neste caso, Hesíodo.

Encerre-se a questão do valor literário da palavra «ferro» (revelador de um processo altamente intelectualizado), em *Pauis*, com a retoma das palavras de Pessoa, envolvidas em ambiguidade metafórica, escritas em 1923, mas, apesar de dez anos passados, na sequência e na confirmação da teoria da nova poesia portuguesa e da sua aplicação naquele poema:

Os sinais do nosso ressurgimento próximo estão patentes para os que não vêem o visível. São o caminho-de-ferro de Antero a Pascoaes e a nova linha que está quase construída. Falo em termos de vida metálica porque a época renasce nestes termos. O símbolo porém nasceu antes dos engenheiros (FP. PPV: 199).

Conclusão

Se *Pauis* pretendia ser o poema síntese das ideias expressas nos artigos de 1912, ele teria de respeitar as três características formuladas por Fernando Pessoa, para que pudesse ser incluído nas magnas épocas literárias: a *não popularidade*, a *antitradicionalidade* e a *nacionalidade*.



Esta última é a característica «primacial e basilar», pois «estas correntes interpretam [...] a alma nacional [...], com plena elevação [...], com total largueza de espírito [...], traduzindo a alma do popular, para arte suprema», colocando-a, porém, fora da compreensão popular, mas dentro da compreensão «de uma *elite* ou aristocracia de inteligência»⁹⁷. Logo, «estas correntes, filiadas absolutamente na alma do povo, não a *exprimem*: *representam-na, interpretam-na* [...], *directamente, nuamente e elevadamente* (FP. AA2: 142-143).

Ora, pelas razões apresentadas, acrescidas da «complexa intelectualização ou misticização do seu exprimir-se», Pessoa pretende inserir a «nova poesia portuguesa» nas «magnas épocas literárias». Por isso, explica que «os novos poetas portugueses não tiram da tradição os elementos constitutivos do espírito da sua corrente, nem das correntes literárias estrangeiras», mas do «que nas almas há de superindividual, o que elas têm de comum [...] – a alma da raça» (FP. OPP, II: 166). Este é o grande Sonho pessoano: construir uma nova poesia portuguesa capaz de superar os poetas aureolados até então; para isso ela terá de ser muito elevada, desde a Forma à Ideia, em equilíbrio.

Essas asserções pessoanas talvez pretendam deslindar «a nebulosa» num dos pontos pouco claros do movimento saudosista, pois, segundo Fernando Guimarães, «os mentores da “Renascença” encontravam-se divididos entre o espírito do tempo e o espírito do povo, da tradição» (GUIMARÃES, F., 1988: 10). Pessoa exclui a tradição e opta pelo espírito do Tempo, em busca do ponto de luz que flui do passado para o presente («Fluido de auréola, Transparente de Foi»), num itinerário introspectivo num Tempo uno; «o maravilhoso itinerário» que, como aconselhara Jaime Cortesão, deveria ser indicado aos homens para os ensinar «a repetir a mesma viagem» (CORTESÃO, J., 1910: 5).

⁹⁷ Pessoa, em texto «presumivelmente de 1916», confirma esta posição em «Arte Moderna, Arte aristocrática» (FP. OPP, III: 151-152): «Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os escóis, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu mister é passar».



Ao ler o poema *Pauis*, é possível concluir que ele pretende criar, a partir da consciência poética, a interpretação da essência da alma nacional na sua tristeza saudosa que ora corta, ora gera a ânsia projectada no futuro incerto, na sua religiosidade envolvente, dentro de um ambiente interno e externo paúlco, em que apenas resta como universo dominável pelo sujeito, no mundo moderno, o próprio *eu*, no seu mistério introspectivo, em descoberta de caminhos inovadores. Penetrar em *Pauis* pressupõe estar na posse de coordenadas culturais que permitam navegar pelo poema por onde corre um rio de cultura que vem da antiguidade greco-latina, abarca o passado e o presente, pretendendo, em movimento, atingir o futuro.

Essa interpretação da alma nacional em *Pauis* é feita elevadamente para um destinatário de cultura elevada, tal como Pessoa teorizara no seu artigo. Já não é uma poesia do entusiasmo e da inspiração romântica, mas uma poesia fabricada na consciência laboriosa; por isso, Pessoa fala dela em termos de produto, nos artigos sobre a nova poesia portuguesa.

Poder-se-ia concluir do exposto que a falta de alma, diagnosticada por Guerra Junqueiro, em 1904, gerara o seu excesso, nos poetas neoromânticos do princípio do século XX, nomeadamente nos Saudosistas, que tiveram o mérito, segundo Pessoa, de buscar a consciência nacional, em profundidade, para sobre ela construir uma corrente literária, acrescida de uma acção pedagógica, de uma forma organizada, a partir da sociedade *Renascença Portuguesa*.

Ora Pessoa inicia o poema *Pauis* com o campo semântico saudosista, «pela minh'alma em ouro», por onde perpassam as sensações próprias do decadentismo nacional presentes na poesia dessa corrente, até atingir a consciência do *eu* poético, em viagem de uma profundidade diferente da dos saudosistas, porque mais filosófica, em profundidade introvertida, despindo-se das duas camadas de consciência, até atingir e possuir o «oco de ter-se».

A expressão sintacticamente caótica dessa viagem inaugura a desconstrução do discurso poético convencional que não é feita «de uma



forma incontrolada, nem inconsciente» (VILA MAIOR, D., 2003: 149). Pessoa estaria a inaugurar o discurso modernista, que, de acordo com Dionísio Vila Maior, deve ser encarado «quer como discurso que se desenvolve em *descontinuidade* com o discurso “tradicional”, quer como discurso que se não pode dissociar da crise do sujeito» (*idem*: 151).

O poema termina com a inserção da problemática nacional e do *eu* poético no teor da poesia de Hesíodo, para que a leitura de *Pauis* possa atingir o universal.

Assim, Pessoa cumpre o seu programa de construção do poema como um todo, em que cada parte colabora para esse todo, dentro das características sociológicas das épocas áureas da literatura, por ele definidas; tudo isso e muito mais (porque há sempre um *mais*): a revelação da inovação literária provinda da união da essência do Renascimento com a do Romantismo e a revelação da poesia da consciência (pessoal, nacional e filosófica), capaz de construir um espaço interior onde a alteridade aconteça esteticamente, no «oco de ter-se».

O oráculo fizera a sua revelação num discurso poético intencionalmente enigmático de «um sujeito que, consciente da sua temporalidade e historicidade, se *representa* à margem de restrições de índole estético-literária que o impeçam de se afirmar contra o passado» (VILA MAIOR, D., 2003: 152), ainda que subtil e enigmaticamente, por confronto com o imediato predecessor literário.

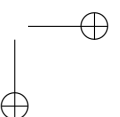
Afinal, o forte «trovão» (a metáfora searchiana) revelara-se nos artigos inauguradores da vida pública de Pessoa, com a invenção hiperbólica do super-Camões, anunciando o trovão maior que viria a ser a heteronímia, revelada ao público em *Orpheu*. *Pauis* teria desencadeado uma *trovoada* pouco duradoura, a que Pessoa chamaria *Paulismo*. Todavia, desse movimento, iniciado por um poema tão abrangente, parece haver uma repercussão em grande parte da sua obra (estudo interessante que não cabe, todavia, no âmbito deste trabalho).

Fazendo a avaliação do sucesso desses dois discursos (os artigos e *Pauis*) produzidos com a intenção de modificar a situação literária



(entre louvor e censura), verifica-se o lançamento público de Fernando Pessoa, envolto em polémica cultural, e a construção orientada do seu percurso literário, validado pela credibilidade crescente, primeiro em minorias muito reduzidas, mas paulatinamente alargadas.

Assim, Pessoa surgira, em 1912, como crítico literário, na revista *A Águia*, e como tal era conhecido, como afirma Sá-Carneiro, ao tentar convencê-lo a publicar a sua poesia. Só em Fevereiro de 1914, Pessoa publicaria *Impressões do Crepúsculo*, onde inseriu *Pauis*.





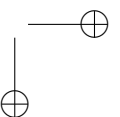
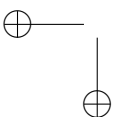


Capítulo 3

Pauis e «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico»

Introdução

Para que o discurso de crítica literária de Fernando Pessoa fosse validado como credível, era preciso que ele comprovasse o domínio da literatura que se fazia em Portugal naquele momento de 1912, da literatura finissecular, bem como da literatura romântica que às duas dera origem.



Provido de uma formação académica com incidência na literatura neoclássica inglesa¹, nos textos clássicos², nos artigos jornalísticos ingleses de pendor irónico, e conhecedor da poesia moderna, nomeadamente da de Walt Whitman, bem como da literatura nacional, Pessoa sentia-se apto a desenvolver uma teoria inovadora, ainda que camuflada, perante os neo-românticos nacionais, em artigos irónicos, contando, talvez, com a falta de ironia de que o Neo-romantismo nacional era acusado.

Pessoa pretendia modernizar a estética neo-romântica «na poética e na prática textual», a partir daqueles poetas que Seabra Pereira considerou «notórios representantes do Decadentismo e do Simbolismo, a começar pelo arauto e pontífice Eugénio de Castro» (PEREIRA, J. C. S., 1995: 14-15). Efectivamente, Pessoa refere «aquela parte da obra de Eugénio de Castro que toma aspectos quinhentistas», quando busca o início do «*tom* especial e distintivo» da «actual corrente literária portuguesa», para o qual seleccionara ainda «o *Só* de António Nobre» e «*Os Simples* de Guerra Junqueiro», fixando esse início de *tom* «pouco mais ou menos coincidentemente com o começo da última década do século dezanove» (FP. AA2: 139). No começo dessa década, acontecera o Ultimato e Junqueiro publicara *Finis Patriae* e a *Pátria*, mas também ocorrera a publicação de *Oaristos* – acontecimento literário de grande importância literária, como refere o seu autor, passados dez anos da primeira publicação, no prefácio da segunda edição.

¹ Note-se que Alexandrino E. Severino refere que «o período literário estudado pelo poeta para o exame intermédio coincidia com o começo do período isabelino, abrangendo, porém, quarenta anos da época neoclássica», incluindo John Dryden (SEVERINO, A. E., 1983: 135). Acrescenta ainda o mesmo autor que «a literatura inglesa parece ter sofrido, nesta época, muito mais a influência grega do que a da literatura latina, muito embora esta última se faça presente em Milton cujo poema «Lycidas» acusa a influência de Virgílio. Quase todos os poetas estudados a esta altura por Fernando Pessoa parecem seguir, na elaboração de odes, os modelos da poesia grega de Píndaro» (*idem*: 218).

² Refira-se que «os livros prescritos para a prova de latim do exame intermédio [...] dividiam-se, numa obra em prosa [«*A Guerra de Jugurta* de Salústio»] e outra em verso [«*Geórgicas* de Virgílio»]» (SEVERINO, A. E., 1983: 139).

Dissertando criticamente sobre o Simbolismo, como quem o pretende encerrar, em jeito de balanço, Pessoa não deixa de admirar e de saudar a poesia simbolista de Camilo Pessanha que o *move* esteticamente. Porém, é *Pátria* de Guerra Junqueiro que Pessoa coloca como a maior obra nacional, talvez porque, como explica Seabra Pereira a respeito dessa obra, ela acompanhava «poematicamente o “teatro germinal” dos decadentistas e simbolistas» (PEREIRA, J. C. S., 1995: 17). Nessa obra, conjugava-se a poesia dramática, tão do agrado de Pessoa, com o Decadentismo e o Simbolismo, unificados pela “religião” do patriotismo épico e militante, que se seguira ao Ultimato inglês e que unira os portugueses; ‘religião’ essa a que Guerra Junqueiro dera voz literária, com poder panfletário.

Pessoa parece apresentar-se em 1912, e depois em 1913, com *Pauis*, como o herdeiro da estética finissecular, na continuação da poesia de Eugénio de Castro, nomeadamente, na busca da luminosidade do classicismo grego, onde inseriria o sentir decadente do homem modernista. Porém, o material poético da estética da nova poesia pessoana seria recolhido do seu presente sediado em “Pauis”, para ser trabalhado no avanço do Simbolismo e do Decadentismo, com a originalidade modernista de um outro presente que lhe chegava do exílio parisiense de Sá-Carneiro. Tudo isso fora recolhido no ‘laboratório’ da sua consciência poética e trabalhado com o distanciamento de quem fabrica um produto estético e, simultaneamente, o vê e o critica, com um olhar irónico, sem esquecer, porém, o interesse de criar, por força da ânsia poética e patriótica, uma mais-valia literária a bem da Pátria e da Civilização Ocidental.

Ora, de acordo com Seabra Pereira, a «figura do “esteta”»³ tinha-se

³ Note-se que Pessoa ao definir «esteta», em 1932, a propósito de «António Botto e o ideal estético», reduz essa figura ao «cultor da beleza», isto é, ao contemplativo da beleza, que, por isso, «não é artista, pois que não é criador» (FP. OPP, II: 1251-1252). Porém, seria através da perseguição do ideal apolíneo, que se buscaria a perfeição equilibrada e harmónica da obra de arte. Acrescenta, em concordância com os artigos de 1912, que «o artista não resolve a dualidade em unidade; resolve-a, porém, em equilíbrio» (*idem*: 1258); e explica que «ser artista provém de ter em igual desenvol-



tornado «paradigmática» na literatura finissecular; «[...] e do seu ideal é indissociável o empenhamento árduo e ousado numa estratégia de intervenção no funcionamento institucional da literatura segundo os ditames do aristocratismo e os paroxismos da originalidade» (*idem*: 20). E Seabra Pereira apresenta Eugénio de Castro como «o primeiro e modelar representante desta orientação» (*ibidem*).

Nesse modelo focalizado apenas na intervenção literária ousada, talvez se pudesse incluir Pessoa, que, com os seus artigos, continuaria aquela acção literária interventiva, adequada aos novos tempos, em concordância com a sua personalidade e cultura, criando a teoria poética, apresentada, sobretudo, no terceiro artigo, «A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico», e levada à prática no poema *Pauis*.

Era evidente para Pessoa que a nova poesia portuguesa para ser civilizacional teria de possuir «os característicos das magnas épocas literárias», com «plena elevação» e «com total largueza espiritual» (FP. AA2: 142). Com esta última expressão, estaria a referir a «ampliação» – a «*amplificatio*» considerada por Lausberg como «o meio principal para obter credibilidade» (LAUSBERG, H., 1966: 103) – com a consciência de que os «objectos da amplificação são os pensamentos, com repercussões sobre a formulação linguística» (*idem*: 107).

Ora, Pessoa explica como conseguir a “amplificação”, identificada com a «total largueza espiritual»: «desdobrando-lhe as inconscientes tendências filosóficas ou religiosas em detalhes intelectuais e espirituais, traduzindo a alma popular para arte suprema» (FP. AA2: 142). No poema *Pauis*, Pessoa tentou fazer essa tradução especular da alma nacional, conforme tinha prometido, e na sequência da teoria inovadora.

Atendendo à inovação a que Pessoa se propusera, necessário seria que ele aclarasse a caracterização da inovadora corrente literária, dentro da literatura; foi isso que ele prometeu fazer na introdução do terceiro

vimento a atenção que está virada para o mundo e a vida, e a atenção que está virada para a inteligência» (teoria concordante com a da nova poesia portuguesa) (*ibidem*).





artigo: «Da análise psicológica sairá caracterizada a corrente literária [...]» (FP. AA3: 87).

III.1. Intencionalidade pessoana no terceiro artigo e em *Pauis*

Segundo João Gaspar Simões, Fernando Pessoa não caracterizara no terceiro artigo a poesia do Saudosismo, mas a que ele, Pessoa, estaria a construir e a que viria a dar o nome de Paulismo (SIMÕES, J. G., 1991: 188), possuidor de um traço característico e distintivo: «[...] o elemento intelectual que não comparecia na obra dos “saudosistas”, todos emoção e instinto» (*idem*: 192) (e, acerca disso, parece não existir qualquer dúvida). O mesmo crítico valoriza a originalidade de *Pauis*, referindo o «consciente esforço» de Pessoa, «para se adaptar à estética que expusera, estética esta, realmente, em parte inspirada na obra dos principais “saudosistas”, em parte intuída na sua própria presciência do que viria a ser, mais tarde ou mais cedo, a sua mesma poesia original» (*idem*: 191).

Verifica-se que é nesse contexto de ultrapassagem do Neo-romantismo que o *novo* se pretende instalar, transportando em si, segundo Pessoa, a essência unificada das duas grandes escolas literárias (Renascimento e Romantismo), geradora da fusão da Alma-Natureza⁴. Sobretudo por isso, Pessoa considera, em «Uma Réplica (Ao Dr. Adolfo Coelho)», que «a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova

⁴ Verifica-se, no texto transcrito, como Pessoa enuncia aquilo que Adorno viria a concluir sobre o estilo «novo»: «[...] o Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do Novo para se realizar» (ADORNO, T. W., 2006: 34).





Renascença, que é uma poesia perfeita e plenamente original, é equilibrada, [...] inteiramente nacional» (FP. OPP, II: 1203).

À originalidade saudosista da descoberta da alma nacional e rácica, em profundidade, a nova poesia portuguesa teria de acrescentar a característica da construção («a *organicidade*» transformadora do poema «num todo vivo»), tal como Pessoa a explicara, nas cartas, já referidas, a Jaime Cortesão e a Mário Beirão. Nas duas cartas, aconselha os poetas amigos e companheiros de *A Águia* a cultivarem «aquela qualidade que os gregos tiveram maximamente – a noção da poesia como “um todo composto de partes”», para alcançar «o equilíbrio no “todo”, no “conjunto”». A valorização do equilíbrio estendia-se ao que devia existir entre a «ideia e forma» e entre «detalhe e conjunto» (FP. OPP, II: 149).

Esse conselho persegue Pessoa na construção do poema *Pauis*, sem perder a «dinâmica de essência» própria da «construtividade poética», que, dentro de uma tríade, na carta a Cortesão, intitulou de «impulso construtivo puro» por ser realizado «sempre com um certo grau de consciência, ainda que inspiradamente», ajustando «o interior ao exterior, o detalhe ao todo» (*idem*: 155-156). Pessoa estava assim a desconstruir o Neo-romantismo saudosista e a dar pistas para a inovação, entendida como uma linha de continuidade, a partir da sua selecção de escritores.

Mais tarde, Ricardo Reis viria afirmar que «a novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu» (FP. OPP, II: 1071).

Todavia, nessa continuidade reflectida e inovadora, insere-se a discordância poética com Eugénio de Castro, a partir do ‘diálogo poético’ estabelecido entre o conjunto de sonetos intitulado *Em busca da beleza*, datado de 27 de Fevereiro de 1909, de Pessoa, que seria, de acordo com a informação de António Quadros, «como que um comentário» ao poema “Epígrafe” da *Sombra do Quadrante*, de Eugénio de Castro (FP. OPP, I: 157).





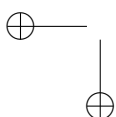
Seguindo essa linha de raciocínio, compararam-se os poemas referidos dos dois autores e concluiu-se que a discordância poética estaria em «Procuremos somente a Beleza», como resposta às perguntas do poema de Eugénio de Castro e à efemeridade da vida («Homem, que fazes tu? Para quê tanta lida, / Tão doidas ambições, tanto ódio e tanta ameaça? / Procuremos somente a Beleza, que a vida / É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som de água ou de bronze e uma sombra que passa. . .») (CASTRO, E., 1971: 137).

Para além do título surpreendente, pela proximidade de sentido do verso motivador, a resposta poética de Pessoa implica o elemento perturbador da paz paúlca, a ânsia poética (também presente em *Pauis*). Pessoa contrapunha à busca da «Beleza», a perseguição da «ânsia da Causa indefinida», no terceto final do primeiro soneto (com um extraordinário efeito da “amplificação”): «O mar tem fim, o céu talvez o tenha, / Mas não a ânsia da Causa indefinida / Que o ser indefinido faz tamanha.» (FP. OPP, I: 154).

Ora, o poema *Pauis* parece continuar aquela questão poética, através da ânsia «por outra coisa», sem deixar de perguntar também «Para que é tudo isto?»; essa pergunta trazia à colação os poemas da contenda poética de 1909, retomando-a em 1913 e ampliando os contendores envolvidos, cujas vozes perpassam por *Pauis*.

Interessa salientar que parece verificar-se um progresso em Pessoa entre aqueles poemas de 1909 e «a nova poesia portuguesa», já que, nos poemas, considerava que havia dois males a evitar: «verdade e aspiração» – a «verdade» identificada com «o horror real»; a «aspiração», com «o vazio» (*idem*: 155). Porém, nos artigos sobre a nova poesia, Pessoa aceita o Real/Irreal, isto é, a fusão dos dois, em equilíbrio, pela sua teoria do «transcendentalismo panteísta»; e, no poema *Pauis*, não só pratica essa teoria, como assume o vazio no «oco de ter-se», também ele a ser transformado em palco de alteridade e heteronímia.

Em suma, em *Pauis*, o «grau de consciência» poética parece pretender orientar o «impulso construtivo», com uma tríplice intencionalidade: a de concretizar a teoria poética exposta, sintetizando «todas



as correntes passadas através de uma originalidade própria, a qual originalidade *comporta um poder sintetizador* como um dos seus característicos» (FP. PLE: 135)⁵; a de expressar e fixar, através da palavra poética, a paisagem paúlica do interior do homem espelhado na nova poesia portuguesa, apontando o caminho da fuga do círculo romântico (pretendendo abranger também certa poesia de Eugénio de Castro); e a intenção de inserir o poema na polémica literária, veiculada pelo *Inquérito Literário* de Boavida Portugal, para que o poema fosse capaz de responder, através de uma prática poética, às questões levantadas, sobretudo, pelos textos de Adolfo Coelho e Hernâni Cidade.

Voltando à polémica que envolveu os últimos dois nomes, enquanto Hernâni Cidade fala parodisticamente da voz do oráculo, para adivinhar o futuro da literatura portuguesa, Adolfo Coelho, para valorizar a distanciação temporal na avaliação do «movimento literário novíssimo», escreveu, em abertura textual, que «Os tempos são como a esfinge menfítica: só de longe lhe apercebemos as feições [...]» (PORTUGAL, B., 1915: 75)⁶.

Esses textos vêm uma vez mais à colação, para explicar a intencionalidade consciente de Pessoa na construção de *Pauis*, de tom e forma enigmáticos e misteriosos – requisitos necessários para expressarem intencionalmente a voz do oráculo e o segredo da esfinge. De facto, o poema parece não querer deixar-se apreender pelo leitor, tal como acontecia com os discursos enigmáticos e entrecortados dos oráculos e das sibilas. Dir-se-ia que o «poder de sugestão» poderia não querer dizer, nem «compreensibilidade», nem clareza. O tom enigmático do

⁵ Note-se que, apesar de a referida citação pertencer a um texto sobre o «sensacionismo», «presumivelmente de 1916», segundo Quadros, ela é aplicável a *Pauis* – o poema onde Pessoa apresenta a sua síntese poética original.

⁶ Realce-se a presença da *esfinge* em poemas saudosistas publicados em *A Águia*, nomeadamente, de Mário Beirão, Augusto Casimiro e Teixeira de Pascoaes (PASCOAES, T., 1913a: 19) e no poema *Partida* de Sá-Carneiro. E acrescente-se a interpretação da esfinge fornecida por Eduardo Lourenço: «[...] a Esfinge é a incarnação perfeita da ambiguidade humana. E ao mesmo tempo a realização plástica mais concreta do acto original do homem: a poesia» (LOURENÇO, E., 1974: 32).



poema, datado de 29 de Março de 1913, cresce, quando é publicado, em 1914, sob o título de *Impressões do Crepúsculo*⁷. O «poder de sugestão» aumenta e pode levar o leitor a perder-se na busca da intenção poética, para que esse conjunto seja um todo formado de partes, um poema vivo “como” «um animal»⁸. E, por isso, seria melindroso confundir, imediatamente, *Pauis* de 29 de Março de 1913 com *Impressões do Crepúsculo*, conjunto organizado para ser publicado em Fevereiro de 1914 – uma outra fase poética de Fernando Pessoa.

Para que a tríplice intencionalidade de *Pauis* se cumprisse, foi necessário que o poeta da construção fizesse uma escolha criteriosa de cada palavra, de cada sonoridade, de cada pausa, a fim de construir, no contexto poético, um enunciado com «um sentido dispersivo, múltiplo e ambíguo», construtor de «um novo espaço que tanto é o da linguagem como o do imaginário», de onde surgisse «o poder de sugestão» mallarmeano (GUIMARÃES, F., 1990: 10), num texto, em que todos

⁷ Atente-se, a título de curiosidade, no número de letras do título, que coincide com o número de versos de *Pauis*, pelo que esse número poderia, eventualmente, revelar (vinte e dois) – apontando talvez para o ano de 1822, data corresponsável pelo estado paúlco nacional, pois fora o ano da perda do Brasil e da promulgação da Constituição, início do período constitucional português, que Pessoa, em «Reincidindo...», considera «politicamente estéril, infecundo – e servilmente agitado, nulo de grandezas e de utilidades [...]» (FP. OPP, II: 1159). Curiosamente, note-se que vinte e dois também é o número de anos de Sá-Carneiro em 29 de Março de 1913, data de *Pauis*. Repare-se ainda na disposição, em *Impressões do Crepúsculo*, das quatro quadras de *Sino da Minha Aldeia*, poema posterior a *Pauis*, encimando a composição com duas quadras de cada lado (2/2), obviamente, com igual número de versos de cada lado (8+8), podendo, eventualmente, associar-se a 88 (1888, a data de nascimento de Pessoa). Como quer que seja, e estando perante um exercício do *artificialismo poético*, queremos crer que todas as vertentes sugeridas pelo poema deverão estar em presença no discurso interpretante, como hipóteses interpretativas, dentro da abertura do dizível.

⁸ Contextualize-se o afirmado nas palavras de Pessoa: «Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo [...], isto é um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal disse Aristóteles; e assim é» (FP. PIA: 160).



os constituintes verbais, em síntese, constituíssem o «mot total» (*idem*: 13). Ao poder de sugestão da poesia, Mallarmé acrescentara, ainda, o poder de evocação para a construção da poesia enigmática: «Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres, – d'évoquer les objets»⁹.

Pessoa estava consciente desses dois poderes da poesia, ao construir *Pauis* e, mais tarde, *Impressões do Crepúsculo*¹⁰. Talvez por isso, o crítico pessoano Georg Rudolf Lind tenha escrito, com base na opinião de Gaspar Simões, que «Pessoa com o seu Paulismo se teria aproximado, mais do que qualquer outro simbolista português anterior, mais nitidamente do que António Nobre ou Camilo Pessanha, do, por ele, tão criticado, Mallarmé» (LIND, G. R., 1970: 43).

Voltando ao «mot total» mallarmeano, acrescente-se a opinião de Teresa Rita Lopes, por concordância, de que o poema objecto de que Mallarmé e Pessoa falavam, não eram coincidentes, pois enquanto o primeiro concebia o poema como «poème-joyau», Pessoa concebia-o como um ser vivo, dentro da concepção aristotélica de que um poema é um animal (LOPES, T. R., 1977: 243). Isso poderia significar, ainda no âmbito da metáfora aristotélica, que o poema (animal) se alimen-

⁹ Note-se que a citação de Mallarmé foi retirada da sua célebre resposta ao inquérito sobre a evolução literária de Jules Huret, em 1891, em *L'Écho de Paris*, encontrado no endereço que se segue: http://www.uni-duisburg-essen.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html [última consulta, em 23 de Julho de 2007].

¹⁰ Sem querer declinar para qualquer tipo de impressionismo crítico, há-de notar-se que a forma de *Impressões do Crepúsculo* admite a possibilidade, embora remota, de evocar, atendendo aos subtextos, a esfinge egípcia, com as duas quadras de cada lado vistas como patas dianteiras, parecendo o poema *Pauis* poder ser interpretado, pelo menos, como o texto que se encontra entre as patas da esfinge de Gizé, o poema de síntese programática de a nova poesia portuguesa, uma mensagem enigmática, em voz de oráculo. Nesta hipótese, o artificialismo *concretista* teria sido a novidade poética de *Impressões do Crepúsculo* de 1914, talvez, num crescendo irónico, visando o verso escultural assumido por Pascoaes como a forma do verso saudosista, por oposição ao verso musical simbolista. Na continuação destas formulações, poderia estabelecer-se uma correlação com alguns versos da série poemática *Chuva Oblíqua*: «A grande Esfinge do Egipto sonha pôr este papel dentro...» (FP, OPP, I: 174).



taria dos textos literários de outros escritores que interessassem a esse discurso poemático. Isso implicava a concepção da literatura como polifonia de muitas vozes que desde Homero se faziam ouvir e interagiam como seres vivos na intertextualidade literária¹¹. O poema *Pauis* seria o exemplo dessa *pluridiscursividade*, pois nele interagiriam (pelo menos) as palavras de Hesíodo, de Virgílio, dos saudosistas e de Mário de Sá-Carneiro.

III.2. O impressionismo pessoano em *Pauis*

Segundo Fernando Guimarães, com base em Octávio Paz, «a crítica vê na evolução da poesia moderna, cujo ponto de partida se encontraria no Romantismo, uma essencial continuidade». O surto da modernidade poética «relacionar-se-ia com o Romantismo inglês e alemão, a sua metamorfose com o Simbolismo francês e o seu apogeu [...] com as Vanguardas do século XX» (GUIMARÃES, F., 1990: 9). Todavia, Fernando Guimarães salvaguarda o caso da poesia portuguesa, «pelo modo como se tornou inconsequente o desenvolvimento romântico»,

¹¹ Recorde-se a posição de Dionísio Vila Maior quando, estudando a obra de Mikhaïl Bakhtine, escreve, a propósito do «sujeito bakhtiniano», que esse sujeito «é assumido com uma postulação dicotómica: a que consiste na articulação entre a voz do próprio sujeito e a(s) voz(es) do(s) outro(s), não podendo nenhum texto literário equacionar-se à margem de um sujeito integrado no grande texto polifónico que constitui a literatura, pluralizado por vozes *outras*». Deste modo, o sujeito torna-se «pluridiscursivo, pois nele se concentra uma variedade e diversidade de vozes» (VILA MAIOR, D., 1994: 59-60). Acrescente-se, ainda, que Fernando Pessoa tinha consciência disso, como se pode comprovar pelas marcas textuais que ele tinha o cuidado de assinalar directa ou indirectamente, na sua produção textual, com aquela preocupação formulada por Ricardo Reis de que «deve haver, no mais pequeno poema [...] qualquer coisa por onde se note que existiu Homero» (FP. OPP, II: 1071).



uma vez que «a mundividência romântica» foi tardia: com Antero e, depois, com Pascoaes. Antero surge, segundo o mesmo autor, imediatamente antes do Simbolismo português, e tinha de comum com os simbolistas «a espiritualidade» e «o pessimismo» (*idem*: 10).

«A primeira destas palavras exprimiria o sentido da interioridade e profundidade extensivo àquela poesia [. . .]. Quer dizer: o poeta procura encontrar um novo espaço que tanto é o da linguagem como o do imaginário que aquela é capaz de sustentar – e nunca o próprio espaço da realidade –, a possibilidade de apresentar um sentido que se torne dispersivo, múltiplo ambíguo (*ibidem*).

Ora a esta espiritualidade se refere Pessoa sempre que fala de metafísica, a característica psicológica primordial da nova poesia portuguesa, que, de mãos dadas com a “amplificação”, expande o pensamento (sempre para o mais “além”), o qual, por sua vez, amplia o «espaço interior», criando assim o tal «novo espaço» de que fala Fernando Guimarães. Efectivamente, este processo ajudou a construir um «sentido disperso, múltiplo e ambíguo», no poema *Pauis*.

Era da inovação poética, iniciada por Antero, que Pessoa estava a tratar quando teorizava sobre a estética da nova poesia portuguesa, para que a construção do enunciado vago, subtil e complexo conseguisse emocionalizar uma ideia, a partir da expressão da *impressão* provocada pela sensação.

Pessoa situava a nova poesia portuguesa na temática da espiritualidade, no sentido da interioridade e da profundidade anteriores quando escrevia: «A poesia de que se trata é portanto uma poesia de uma vida interior, uma poesia de alma, uma poesia subjectiva» (FP. AA3: 91). Assim, «são *vagas, subtis e complexas* as expressões características do seu verso» (*idem*: 90). Essas afirmações pessoais, segundo Lind, «só parcialmente se aplicam à poesia do Saudosismo, sendo muito mais prelúdios das suas próprias teorias paulistas» (LIND, G. R., 1970: 19).

Num texto de, provavelmente, 1924, considerando a poesia como «uma espécie do género literatura», que se distingue da prosa (e cita



Coleridge), pela escolha «das melhores palavras dispostas na melhor ordem», Pessoa definiu «palavra»: «A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos» (FP. OPP, III: 81). Nesse mesmo texto, Pessoa discorre sobre a análise lógica da palavra nos seus três elementos constitutivos e sobre a «realidade da sua vida», em que os três elementos se apresentam consubstanciados, resultando daí «a impressão [...] da palavra e, portanto das palavras dispostas em discurso», como provindo «de uma percepção sintética em que se entrevivem todos três» (*idem*: 82). Verifica-se a importância que Pessoa atribui à *impressão* da palavra viva na sua colaboração com o enunciado, do ponto de vista do autor e do leitor.

O título englobante *Impressões do Crepúsculo*, para o *Sino da Minha Aldeia e Pavis*, de 1914, não podia ser mais vago. Refiram-se as implicações do *vago*, segundo Pessoa: «[...] ideação vaga não implica necessariamente ideação *confusa*, ou *confusamente expressa*. Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago e indefinido por constante objecto e assunto, ainda que nitidamente o exprima ou definidamente o trate [...]. Vaga sem ser obscura é a ideação da nossa actual poesia» (FP. AA3: 90).

O vago, para Pessoa, afirma Lind, «é um objectivo artístico consciente da nova poesia portuguesa. Idealmente, o poeta deverá exprimir-se “vagamente”, sem cair no obscuro. O obscuro é sinal de morbidez. E, com isto, Pessoa crê distinguir os saudosistas dos simbolistas, cuja obscuridade lhe parece, apoiando-se na afirmação de Max Nordau, sintoma de doença» (LIND, G. R., 1970: 19-20).

Sobre o vago relacionado com o simbolismo, em proximidade com a definição de “palavra” por Pessoa, Fernando Guimarães explica que «há no termo *vago* a abertura para dois caminhos: um especialmente voltado para o lado significativo da palavra poética, o qual privilegiaria, como Baudelaire diz, o simbolismo universal [«o *decifrado*»]; outro, para o lado significante, o qual privilegiaria o que poderíamos designar por simbolismo textual [«o *cifrado*»]» (GUIMARÃES, F., 1990:



21). Essas duas vertentes poéticas estariam certamente presentes na consciência laboriosa de Pessoa, quando construía *Pauis* (para além de outras), sem pôr completamente de lado o valor referencial.

Refira-se ainda que a característica do vago na poesia saudosista era assumida, como se confirma pelo soneto de Mário Beirão, intitulado *O Vago* (publicado em *A Águia*). Nesse poema, pretende-se identificar poeticamente «o Vago» com o odor de uma flor, com a sombra crepuscular, com a leitura do olhar inocente do amor, com certos silêncios esfíngicos e mais ainda: «O Vago é o para além do que nós somos!» (BEIRÃO, M., 1912a: 4). Tudo isso se tece poeticamente, de modo a criar imagens através da comparação e da metáfora, numa expressão poética muito cuidada, resultante do trabalho precioso do significante e do significado, para expor a própria vagueza do sentir poético numa figuração crepuscular em que «as mãos das sombras urdem» «a misteriosa teia» que é «o Vago». Esse é o primeiro *característico* da nova poesia portuguesa apresentado por Pessoa, e à sua sombra teceria *Pauis* – aquela teia vaga plena de sugestões, evocações e equívocos, fabricada numa obscuridade deliberada do crepúsculo.

De Mário Beirão, na mesma página de *A Águia* em que está publicado *O Vago*, também se encontra o seu soneto *O Crepúsculo* – tema poético, dentro da característica do vago, considerado por Óscar Lopes como um dos lugares-comuns do Saudosismo.

Com efeito, a propósito de *A Sinfonia da Tarde*, de Jaime Cortesão, Óscar Lopes considera que o tema era obrigatório e que esses crepúsculos se apresentavam «cheios de saudades ancestrais [em *Pauis*: «Empalidece o louro / Trigo na cinza do poente»], dos anseios indefinidos da Raça [em *Pauis*: «Baloçar de cimos de palma», e os enunciados poéticos envolvendo a “ânsia”] e evocativos de tantas entidades maisculadas e vagas» [em *Pauis*: «Dobre longínquo de Outros Sinos...»] (LOPES, Ó., 1973: 508).

Como se pode verificar pelo confronto, em *Pauis*, Fernando Pessoa seguiu propositadamente os lugares-comuns dos crepúsculos saudosistas. Por isso, quase um ano após a elaboração do poema, inseriu-o no



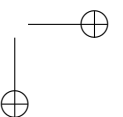
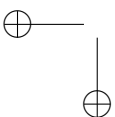
conjunto textual sob aquele título de *Impressões do Crepúsculo*, que poderia ser interpretado (desvendada a possível ironia), como impressões do crepúsculo romântico-saudosista, movimento moribundo por quem os ‘sinos dobram’.

Ora a temática do crepúsculo (período de transição entre o dia e a noite, em que a luz solar vai desaparecendo lentamente, criando uma sensação visual de pouca clareza que esfuma todas as imagens, gerando, ao nível exterior e, depois, ao nível interior, uma sensação de vago e de impreciso) foi valorizada pelos simbolistas, como revivescência do gosto romântico do vago, do nebuloso, do impalpável, da paisagem esfumada e melancólica, outoniça e crepuscular.

Verifica-se, em *Pauis*, a presença do referido gosto simbolista. A esta *nuance* simbolista, acresce o simbolismo político e social que o «crepúsculo» abrange na nova poesia portuguesa; por isso, o poeta escolhe-o pelo seu valor simbólico do crepúsculo social, político e literário e também como hora de esperança, pois não deixa de anunciar, depois da noite que se aproxima, outro dia. E Pessoa teorizava, naquele crepúsculo literário do Neo-romantismo, em geral, e do Saudosismo, em particular, a nova poesia portuguesa, uma poesia *auroral*, que lhe permitia prever novos e grandes tempos para a pátria (como afirmava nos seus artigos). Todas essas impressões crepusculares já tinham sido registadas na poesia romântica e saudosista (e, certamente, absorvidas pela leitura). Haveria, então, que trabalhar à luz da consciência esse material de uma forma inovadora. E Pessoa esclarece o seu ponto de vista, em 1912, a propósito da «originalidade equilibrada»:

Como porém, o espírito elabora impressões vindas do exterior, a originalidade será tanto maior quanto maior for o número de impressões do exterior que o espírito é capaz de acolher e elaborar para originalidade; isto é, quanto maior for (*apud* PORTUGAL, B., 1915:143)¹².

¹² A título de curiosidade, note-se que Platão e Aristóteles compararam a permanência das representações na memória com a impressão de um selo na cera; mais tarde, no século XVIII, David Hume entendeu que todas as percepções do espírito



Recorda-se que a valorização das *impressões* encontrara o seu desenvolvimento artístico, no final do século XIX, com o impressionismo pictórico – movimento que deveu o seu nome ao quadro de Claude Monet, *Impression, soleil levant*, exposto em 1874 (VASCONCELOS, F., s.d.: 1075). É de salientar o facto de, em 1914, Pessoa intitular aquele conjunto de dois poemas de «Impressões do Crepúsculo». Poderia talvez admitir-se que o impressionismo, no que ele tinha de valorização da «impressão pura», da «percepção imediata, não intelectualizada» (COELHO, J. P, 1976c: 460), segundo Pessoa, estaria a terminar.

O impressionismo pessoano, em *Pauis*, seria o da intelectualização, com vista a emocionalizar uma impressão ou uma ideia: a de que dos pântanos poderia nascer o génio. Esse génio teria, como essência, a consciência de possuir uma alma rática em ouro, arrastando consigo a saudade projectiva de uma História gloriosa, mas crepuscular, no contexto paúllico, simbolizado pela cor cinza¹³. Em subtexto, ouve-se Pascoaes – «E daqui nasce o marasmo cinzento, a amarela insipidez, a morte que há na vida de hoje» (PASCOAES, T., 1912b. 34) – e Jaime Cortesão, em *Regendo a Sinfonia da Tarde* – «Desagrega-se a tarde em cinza e ouro. . . » (CORTESÃO, J., 1912b: 177).

Para além disso, note-se: a coloração do poema *Pauis* chama à colação as palavras de Stéphane Mallarmé, acerca do seu soneto «Ses Pours ongles très haut dédiant leur ónix», «aussi ‘blanc et noir’ que possible» – soneto esse, em que, segundo Nuno Júdice, «uma estrutura de pensamento [. . .] se identifica com a própria matéria verbal» (JÚDICE, N.,

humano se dividem em duas classes: as *impressões* – «todas as nossas sensações, paixões e emoções, tal como aparecem pela primeira vez na alma» –; e as *ideias ou pensamentos* – imagens enfraquecidas dessas impressões (MARTINS, A. M., s.d.: 1075). Repare-se ainda que Sampaio Bruno, em *O Brasil Mental*, explicava que «a faculdade cerebral que origina as composições poéticas é a que recolhe as impressões e as transforma em sensações e sentimentos» (BRUNO, J. S. P., 1898: 275).

¹³ Refira-se que Pessoa considera que só aos poetas e não aos filósofos é dada a possibilidade de expressar os «processos emotivos que, [. . .], surgindo directamente do fundo oculto da alma, podem conservar a essas intuições fundamentais a sua *cor* primitiva, o seu preciso *tom* intencional» (FP. AA3: 88).



1992: 19). Talvez se pudesse afirmar algo de semelhante, sobre os seis primeiros versos do poema pessoano, uma vez que o autor pretendeu pintar a *alma em ouro*, mergulhada no paul cinzento, de uma forma explícita e implícita, pretendendo, assim, atingir a perfeição plástica que, para ele, «consiste em dar a impressão exacta e nítida do exterior como exterior, o que não impede de, ao mesmo tempo, a dar como interior, como emocionada» (FP. AA3: 93)¹⁴.

À plasticidade verbal pictórica acresce a cinética, introduzida pelos verbos de movimento (*roçarem, empalidece, corre, baloiçar*), na pretensão de atingir a objectividade poética, numa poesia subjectiva – um dos principais paradoxos cultivados na estética da nova poesia portuguesa pessoana.

Em *Pauis*, a matéria verbal parece pretender a identificação com a intenção poética da expressão pictórica do universo paúlico nacional. A construção desse objecto artístico notável, em ironia, que se quer distanciar do neo-romantismo, foi construído, em síntese original, com material poético de outros textos, isto é, muitos dos enunciados do poema remetem para outros textos poéticos, no que eles possuem de coerência e de constância de certas *impressões* que levam o poeta a considerá-las como persistentes e estáveis¹⁵.

Seria nessa *impressão* geral recolhida nos textos dos poetas saudosistas que Pessoa se basearia para construir a sua síntese poética original.

¹⁴ Refira-se que Álvaro de Campos atribui a Sá-Carneiro a mestria do processo literário a que chama «sentimentos coloridos» (FP. OPP, II: 1083). De facto, é Sá-Carneiro quem escreve, na carta de 3 de Fevereiro de 1913, num poema em construção, enviado a Pessoa: «[...] os meus olhos eram chama e a minh'alma um disco d'ouro. . .», continuando, mais adiante: «[...] apenas reflexos de ouro falso» e, ainda, «num espasmo de azul» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 42). Essas cores também estão presentes no poema *Pauis*.

¹⁵ Note-se que Pessoa considera a nova poesia portuguesa uma corrente literária definida como a «expressão pela literatura de uma comum noção do mundo, da arte e da vida» (FP. AA3: 87).



Destaque-se a existência da síntese escultural da melancolia do homem saudosos, o *Desterrado*, apresentada em 1872, por Soares dos Reis – o precursor, para Pascoaes, e um dos iniciadores da *Renascença Portuguesa*, para Jaime Cortesão (CORTESÃO, J., 1912c: 74)¹⁶. Mais abrangente, em Leonardo Coimbra, o *Desterrado* inseria-se na problemática da Saudade universal e profunda, já que o homem está sempre nos braços dela «porque sempre ele anda afastado da sua Pátria»; e explica que «o “Desterrado” de Soares dos Reis não poderia encontrar em toda a Terra e em todos os mundos do Espaço a Pátria da sua inquieta e ansiosa lembrança» (*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 81). Era a universalidade buscada por Pessoa, para a nova poesia portuguesa, e, conseqüentemente, para o poema *Pauis*.

O *Desterrado* e *Pauis*, primeira parte, seriam, nessa hipótese, a expressão do homem paúlico, português e universal, dentro da Saudade, perante a hostilidade do mundo moderno – numa atitude inversa à do homem da Renascença (de que o Infante D. Henrique é o símbolo nacional), de olhos abertos para o mundo, em processo de descoberta, pela concretização rápida do sonho, pois «bastava que com intensidade o sonhasse» (FP. PETCL: 156). De facto, a ânsia de conhecimento e a ânsia de concretização do sonho era vivida humanamente de forma similar; porém, o homem da modernidade, «logo no limiar do sonho», deparava-se com «o inevitável pensamento da impossibilidade», restando-lhe a sua espiritualidade como única paisagem, no

¹⁶ Cite-se o que escreveu Villa-Moura, em *Medalhas*: «Soares dos Reis – *Maquette* extraordinária de melancolia. O génio grego, plástico d’amargura peninsular. Eterno de grandeza, quando esgotou a expressão da pedra, realizou de si próprio a mais extraordinária das suas obras – O *Suicida*. E quando a Raça ajoelhava diante do *Desterrado*, surgia ele, trágico, moldado de Morte, provando que o barro humano excede o mármore quando a Arte ascende e se faz Alma. [...]» (VILLA-MOURA, 1912: 116). Acrescente-se ainda a opinião de Pascoaes: «Soares dos Reis, no *Desterrado*, foi muito além de Garrett. Aquela estátua é sagrada, vive já, dalguma forma, a Saudade religiosa e metafísica. [...] Soares dos Reis é o precursor dos actuais Poetas, o precursor da verdadeira arte lusitana» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 63).



mundo da imaginação e do sonho¹⁷. Ora, é dessa paisagem que trata a primeira parte do poema; esse é o seu cenário. Porém, nele existe algo que se agita: a ânsia projectista do Saudosismo¹⁸, presente na poesia de Junqueiro, de Pascoaes e de Cortesão, onde Pessoa poderia ler «a alma de uma época» que «está em todos os seus poetas e filósofos, e em nenhum»¹⁹ (FP. AA3: 89). Pessoa iria aplicar a sua metodologia, definida no início do primeiro artigo, a esse campo alargado e restrito, porque aplicado a si próprio, em busca da tal alma. Buscou, analisou e, a partir do que encontrou e entrevistou, construiu *Pauis*, com a consciência de ser apenas «uma simples intuição quasi, um mero vislumbre de adivinhar», tendo como base uma *impressão* (*ibidem*).

Mais tarde, confirmaria a importância dada à *impressão*, em texto presumivelmente de 1925, a propósito das leis da forma abstracta da obra de arte – a universalidade e a unidade –, afirmando que «a obra de arte procede de uma impressão ou emoção do artista que a constrói

¹⁷ Refira-se que Dionísio Vila Maior encara a estética do sonho de Pessoa como «tentativa de esteticamente se equacionar como totalidade» (VILA MAIOR, D., 2004: 168). E cita «o testemunho» de Bernardo Soares por assumir «um significado especial, já que, por um lado, atribui ao “sonhador” uma função que o deixa perceber como capaz de antecipar uma situação futura, e, por outro, confere ao sonho a qualidade de, por ele, a imagem sonhada, imaginada, permanecer com o sujeito. E, quando o sujeito se propõe escrever, são essas imagens que [...] acabam por representar estética e literariamente, conferindo, assim, um carácter de permanência ao que produz» (*idem*: 181).

¹⁸ Recorde-se que, «no Saudosismo», segundo Raul Leal, «há a ânsia voluptuosamente dolorosa e esfumadamente exaltada, como um sonho de alma, duma incerta, indeterminável Realidade, impregnada, assim, de Irreal, nunca tendo existido a não ser no Vago, na Distância, feita de Espírito enquanto que (em tant que) sublimação, de facto vagificadora, de Carne indecisa»; com «essa tendência espiritual» o Poeta «procura prender com ardor nebuloso o Imponderável, o Ultra-etéreo que Ele sente na essência de nós mas que continuamente se escapa numa fuga perene de Sonho» (*apud* COSTA, D. L. P., GOMES, P., 1976: 65).

¹⁹ Refira-se Herder (1744-1803) como «o verdadeiro patriarca da germanística» que popularizou o conceito de «espírito da época», «na crença de que cada momento histórico tinha, no conjunto das suas manifestações, um tom específico» (MONTEIRO, O. P., OLIVEIRA, C. C., 1991: 31).



[...]» e que «a obra de arte há-de produzir uma impressão total definida, e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão» (FP. OPP, III: 12).

Emocionalizar uma ideia seria também expressar pela construção artística a *impressão* geradora da obra, capaz de despertar, em sintonia, a *impressão*, no leitor, numa estética de recepção, por ele praticada e confirmada por escrito, em 1933, no final de o *Apêndice* à novela dramática *António*, de António Botto: «A impressão que deixa, a qualquer leitor assim imparcial e justo [...] é uma sóbria impressão de tristeza. [...] “O resto é silêncio”, como Hamlet disse» (FP. OPP, II: 1271).

Note-se que, em 1912, impressão e sensação encontram-se em disjunção, quando Pessoa afirma que a ideação complexa «traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que extraído dela lhe dá uma nova unidade de sentido» (FP. AA3: 91). Pessoa estaria a falar da construção do enunciado poético, em liberdade verbal, dentro do poema, tal como o pintor impressionista trabalhara inovadoramente a cor, não na paleta, mas na própria tela, «em pinceladas vibrantes das cores puras, de modo a obter a fusão dos tons nos olhos do espectador» (VAS-CONCELOS, F., s.d.: 1075-1076)²⁰. Certamente, Pessoa, ao construir *Pauis*, às pinceladas através das expressões nominais, na primeira parte do poema, tinha consciência de que por este processo artístico, aumentava o poder de sugestão literária e histórica, numa coloração da paisagem paúlca a cinza e ouro – com o acréscimo da consciência do acontecimento artístico a ser trabalhado intencionalmente.

²⁰ Note-se que Eugénio de Castro, no prefácio de *Oaristos*, cita o crítico Félix-Fénéon, a propósito da libertação da cesura na poesia de Jean Moréas, aproximando a técnica da sua poesia com a dos mestres impressionistas: «Tels les maîtres impressionistes, qui, au lieu de préparer sur la palette la valeur d'un morceau en un bas de mélange où s'aveulissent les couleurs, les trouvent sur la toile par l'action des tons purs les uns sur les autres» (*apud* CASTRO, E., 1900: 23). Talvez Pessoa, leitor de Eugénio de Castro, tenha reflectido sobre este assunto, pois, se *Pauis* pretende ser um poema inovador, não poderia deixar de reflectir essa problemática finissecular.



Ora, Pessoa, apesar de se ter dedicado à expressão poética das sensações até à criação da teoria sensacionista, coloca o Mestre sensacionista, Alberto Caeiro, no âmbito da impressão quando escreve: «No sr. A. C. toda a impressão, longe de ser dos sentidos, é da inteligência» (LOPES, T. R., 1990 II: 393). Esta tirada parece confirmar o objetivo pessoano da intelectualização da impressão, para o qual o título *Impressões do Crepúsculo* parecia apontar, em 1914.

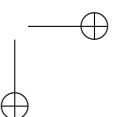
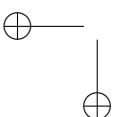
Com efeito, tem-se vindo a concluir que Pessoa não rejeita completamente as correntes artísticas anteriores, ainda que as critique, mas incorpora, de cada uma, as adjuvâncias construtoras do seu pensamento e da sua poesia.

III.3. O “sucedentismo” em *Pauis*

Em *Pauis*, o poeta tentaria a construção textual capaz de produzir a impressão do fim da claridade epocal, responsável pelo mergulho do homem no crepúsculo paúlco²¹, da qual ele só poderia ressurgir viajando dentro de si, pois nada mais lhe restaria para explorar. Pense-se, a este propósito, mais uma vez, em o *Desterrado*, de Soares dos Reis, a metáfora marmórea do homem decadente, em profunda melancolia, debruçado sobre si, perante o mundo moderno²².

²¹ Note-se que o eu poético decadente, perdido em sofrimento interior, estava mais que cantado, em 1913. Recorde-se, a propósito, o soneto «Tenho sonhos cruéis n'alma doente», de Camilo Pessanha, de 1872, em que o sofrimento do medo do futuro pressentido, da saudade da dor em fuga pela excessiva claridade do presente (certamente, o positivismo do mundo moderno), atormenta o eu poético, «porque só é madrugada quando chora» (PESSANHA, C., 1987: 37).

²² Verifique-se a importância da simbologia de o *Desterrado*, pela necessidade sentida por António Sérgio em separar a saudade do Saudosismo, a partir dessa estátua:





Nesse homem, concebido com distanciamento, por Pessoa, como se duma personagem se tratasse, as sensações vão suceder-se (o *sucedentismo* pessoano) às pinceladas, uma de cada vez, trabalhadas em subtileza e “ampliação”²³, na primeira parte do poema, para que contamine o sentido do enunciado de uma forma progressiva, tornando-o plural e ambíguo, ainda que estático, uma vez que pretenderia reflectir «as características de uma dada época» (FP. PETCL: 50).

Dado que o crepúsculo desperta nas almas que se dispõem a vivê-lo sensações crepusculares simples (visuais, auditivas e térmicas), veja-se como o poeta introduziu a noção de «ideação subtil»:

Por ideação subtil entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada – mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações –, sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial (FP. AA3: 90).

E Pessoa acrescenta que, para obter o efeito da subtileza, «há simplesmente um desdobrar, como em leque, de uma sensação crepuscular, que cada termo maravilhosamente *intensifica*, mas não *alarga*» (opinião de Pessoa, exemplificada com uma quadra transcrita do poema *Coimbra, ao ritmo da saudade*, de Mário Beirão) (FP. AA3: 90-91).

«Modernamente um Herculano escreveu versos que inspiraram o *Desterrado*, de Soares dos Reis. Mas há duas circunstâncias que peço licença para lembrar: Herculano poetou realmente no exílio; Soares dos Reis esculpiu na Itália o *Desterrado*, e foram ambos, pelas circunstâncias das suas vidas, solitários. [...] Porém vocês, meus amigos, criaturas alegres e sociáveis [...] de que têm saudades vocês todos, santo Deus?» (*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 86-87).

²³ Refira-se que por “ampliação” se entende a «arte da ampliação» – «ilimitar, franquear uma desmesura» (LOPES, T. R., 1971: 19) – praticada por Fernando Pessoa e por Sá-Carneiro, dentro do conceito retórico da «amplificação»: «aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza» (LAUSBERG, H., 1966: 106). Segundo Lausberg, «a execução deste aumento (vertical) pode dar como resultado um alargamento (horizontal)» (*idem*: 107).





Retome-se o poema *Pauis* e analisem-se então dois versos do poema – «Dobre longínquo de Outros Sinos. . . Empalidece o louro / Trigo na cinza do poente. . . Corre um frio carnal por minh'alma. . . » –, à luz da «ideação subtil», que «intensifica mas não alarga» a sensação simples do crepúsculo, e ainda à luz da ideação complexa («que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido»), supondo «sempre ou uma intelectualização de uma emoção ou uma emocionalização de uma ideia», porque é dessa «heterogeneidade que a complexidade lhe vem» (*idem*: 91).

Assim, para exprimir o sentimento nacional da saudade pela perda de algo valioso, Pessoa constrói um enunciado, «Dobre longínquo de Outros Sinos. . . », capaz de convocar esse sentimento pelo apelo à sensação auditiva do «dobre dos sinos», ampliada²⁴ através de diversos recursos discursivos: por recursos morfo-sintácticos – a selecção de dois grupos nominais ligados pela preposição *de*, em que o adjectivo «longínquo» e o determinante indefinido «Outros» têm a função da «ampliação» do respectivo sentido nominal afectado no tempo e no espaço; pelo recurso gráfico às maiúsculas para valorizar «Outros Sinos», criando um direccionamento, ainda que indefinido, dentro da amplitude e do vago, para sinos mais importantes do que aqueles; por recurso à homonímia da sílaba forte *Do(bre)*, talvez para reforçar, desde o início desse verso, o *dó* – nome do sentimento de pena por alguém (ter dó de alguém) –, situando o poema dentro da poesia da tristeza, mas também

²⁴ Note-se que a ampliação de cada uma das sensações, nos versos de *Pauis*, se faz através de «figuras do alargamento semântico», «de tal maneira, que ao lado do que, propriamente deve ser transmitido, são também transmitidos outros pensamentos. O “pensamento adicional” e o “pensamento próprio” estão [...] numa relação que corresponde à relação do *verbum proprium* com o *tropus*» (LAUSBERG, H., 1966: 226), tirado «de um domínio semântico [...] directamente aparentado» – «os tropos de alteração de limite» (*idem*: 143). Essa ampliação da sensação simples, em *Pauis*, amplia a mesma sensação, dentro da metonímia, movendo o mesmo signo evocador para outros momentos históricos em que essa sensação foi percebida.





nome de uma nota musical (‘Dó’ que poderia ligar-se com ‘Si’ de «Sinos»).

Ora acrescenta-se a esta ‘desconstrução’ a explicação oportuna de Lausberg (quando trata «Alterações fora do plano do conteúdo conceptual: metonímia»): «Na implicação real de fenómeno e símbolo sociais, o fundamento para a denominação concreta de um fenómeno social é dado pelo seu símbolo instrumental (ou convencional)» (LAUSBERG, H., 1966: 160).

De facto, assim acontece na parte respeitante ao *sucedentismo*, em *Pauis*, mas sobretudo no hemistíquio em causa, uma vez que o símbolo instrumental do primeiro momento reactivo do pós-ultimato é o dobrar dos sinos, referido na obra de Guerra Junqueiro e de Sampaio Bruno, como foi referido no capítulo anterior. Todavia, no poema, através da ampliação, cada palavra símbolo consegue atingir sempre o mais além da evocação, através de outras palavras criteriosamente escolhidas para o efeito, gerando assim um enunciado metafórico e criativo de acordo com a intencionalidade poética, no qual a sensação e o sentimento se identificam, intensificando a impressão da perda, que, sinestesticamente parece empalidecer «o louro» do segundo hemistíquio do mesmo verso. Nele, Espírito e Natureza interseccionam-se, para exprimir o empalidecer do *louro* (outro «símbolo convencional»).

Com efeito, «louro», essa palavra polissémica, pode jogar com a cor de ouro da alma que empalidece no paul crepuscular e com o nome do ramo do loureiro que enfeitava os vencedores e os grandes poetas – nomeadamente Camões, muitas vezes representado com a coroa de louro (o que poderia, até, conduzir à polémica textual sobre um Camões que empalidece face ao anunciado supra-Camões). Assim, o sentido desse segundo verso torna-se complexo e ambíguo, pela ironia implícita, apenas para o leitor conhecedor desse contexto, que admita a possibilidade de esse verso ter como referente o texto de Hernâni Cidade, em *O Inquérito literário*, quando ele afirma, a propósito de certos críticos, ter reparado «no dobre a finados por mais dum deles [...]»: – Em Portugal não há literatura. . . » (PORTUGAL, B., 1915: 273).





Admitindo-se essa referência, no primeiro hemistíquio do segundo verso, poder-se-ia entender que o seu sentido implicaria um «dobre a finados» não só por Camões, mas também por Pascoaes; isto é: à poesia de Camões juntar-se-ia a inovação literária e chegar-se-ia à poesia da Nova Renascença do supra-Camões, mas, ao Saudosismo de Pascoaes, bebia-se-lhe a descoberta da alma nacional em profundidade saudosa e abandonava-se o Romantismo.

A “ampliação” de «o dobre dos sinos», focada na sílaba forte ‘dó’, bem poderia chamar à colação também o fim da metafísica pela «vitória da ciência positiva», expressa por Sampaio Bruno, em *A Ideia de Deus*, quando afirma: «O tempo das grandes criações metafísicas passou, exclama da sua banda com dó [repare-se no jogo polissémico de «banda» e «dó»], o melancólico e elegante prosista Emílio Saisset» (BRUNO, J. P. S, 1902: 43).

Tendo tudo isso na devida conta, ouve-se, no poema, dobrar os sinos e vê-se o louro empalidecer. A coloração a ouro pálido pinta a alma nacional, coloração reforçada pela rima consoante *ouro / louro*. Veja-se como à sensação visual simples do empalidecer das cores, própria do crepúsculo, bastou juntar *louro*, com todos os seus valores conotativos, para a tornar complexa, mais vaga e mais subtil até à ambiguidade.

O terceiro verso – «Trigo na cinza do poente. . . Corre um frio carnal por minh’alma. . .» –, por cavalgamento, desfaz o valor nominal da palavra *louro*, que adquire o valor adjectival da cor do trigo maduro. Na paisagem crepuscular, a progressão faz-se para a sombra e «o louro trigo» empalidece «na cinza do poente». Refere-se o *poente* e sugere-se geograficamente o mar português (onde o sol de Portugal continental se põe), rico de significado na evocação da História de Portugal, que aponta para as colónias ultramarinas de então, onde fora morto, pelo Ultimato inglês, o sonho nacional da fundação de um outro Brasil. Anuncia-se o fim do império colonial, nesse início do século XX.

Com efeito, a coloração está feita: a alma em ouro, no contexto cinza, progressivo, como a noite que se avizinha. A cor *cinza* pa-





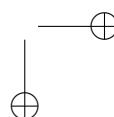
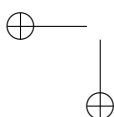
rece ser intencionalmente reforçada pelas sílabas fortes do primeiro hemistíquio: *cin* e *en* de cinzento. A sensação visual simples do empalidecimento das cores transforma-se na cor do sofrimento nacional (o cinzento crepuscular)²⁵, expresso numa literatura caracterizada pela espiritualidade e pelo pessimismo, características que os «novos» comungam com Antero (GUIMARÃES, F., 1990: 10).

No segundo hemistíquio, «[. . .] Corre um frio carnal por minh'alma . . .[. . .]», a sensação térmica simples do crepúsculo é de esfriamento gradativo. Na expressão poética, o jogo vocabular matéria/espírito faz com que a sensação de esfriamento recolhida pelo corpo viaje sinestésicamente pela alma, numa ideação complexa: ao frio crepuscular sentido pelo corpo humano – sensação simples – juntou-se um verbo de movimento intenso que se desloca já não no corpo, mas na alma (*por uma expressão que a complica, acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido*). Apresenta-se a expressão poética do sentir térmico na fusão corpo-alma (a característica poética do «transcendentalismo panteísta» pessoano da nova poesia portuguesa, anunciada nos artigos e já praticada no primeiro verso de *Pauis*) que o poeta tem a intenção de reforçar, como se verifica pela repetição da sílaba métrica forte em *al* (*carnal/alma*), acrescida da rima com o verso seguinte (*alma/palma*), pois, apesar da fusão, é de uma *poesia de alma* que se trata²⁶.

No quarto verso, a construção poética repete a sucessão das sensações do segundo: no primeiro hemistíquio, a sensação auditiva do bater da Hora, com recurso ao advérbio de intensidade «tão» interseccionado

²⁵ Recorde-se mais uma vez a frase pascoalina, em reacção ao «preconceito do senso prático», para melhor entender a colagem irónica de Pessoa: «E daqui nasce o marasmo cinzento, a amarela insipidez, a morte que há na vida de hoje» (PASCOAES, T., 1912b: 34).

²⁶ Veja-se como Fernando Pessoa trata, em prosa, a mesma temática do 'frio na alma': «Sinto frio na alma; não sei como me agasalhar. Para o frio da alma não há manta nem capa. Quem o sente não se esquece. [. . .] Ai daqueles que foram tocados do transcendental e a quem tudo dói por frio, inexpressivo e distante» (FP. EAARP: 142).





pela seu valor onomatopaico do bater da hora, como primeira sílaba, que acorda para um tempo monocórdico, entediante²⁷; no segundo, a sensação visual intensa de movimento da Natureza, com a possibilidade de leitura intertextual semelhante à do primeiro hemistíquio do segundo verso (o texto irónico de Hernâni Cidade, acrescido da citação por ele feita do verso esperançoso de Junqueiro, ambos referidos no capítulo anterior).

Da análise destes versos, talvez se possa concluir que as sensações simples, próprias do crepúsculo em Portugal – o toque do sino, o esvaír gradual da cor, o abaixamento gradual da temperatura, a diminuição gradual do ruído exterior –, foram traduzidas por expressões que desdobram cada uma das sensações dessa sensação geral de crepúsculo em outros momentos vividos com igual provocação dos sentidos e registados no cérebro que intelectualiza a emoção e a verbaliza, causando uma impressão de tristeza e desânimo. Simultaneamente, evoca-se um outro tempo que provoca o sentimento saudoso, em melancolia cinza – «a cor dos longes vagos» da sociologia da nova poesia portuguesa «ainda indecisos no horizonte da história» (FP. AA3: 89), numa *alma em ouro*, onde uma *ânsia* aguerrida e projectiva ora surge, ora desaparece, em melancolia²⁸. Este seria um dos segredos «da sua estética», que Pessoa afirmara querer «arrancar» à nova poesia portuguesa (FP. AA3: 89). Essa *ânsia* aguerrida, lutando pela construção de um Portugal literariamente valoroso, encontrara-a em *Finis Patriae* e *Pátria* de Guerra Junqueiro, em certos poemas de Jaime Cortesão e em textos de

²⁷ Cite-se Lind que interpreta o primeiro hemistíquio do quarto verso: «No centro do poema que concretiza a concepção de Pessoa da arte do sonho estático, aparece o meio-verso: “Tão sempre a mesma, a Hora”, meio-verso este que caracteriza o tema: o tédio de viver» (LIND, G. R., 1970: 41).

²⁸ Confira-se a diferença entre tristeza e *spleen*, segundo Teixeira de Pascoaes: o *spleen* seria «essa tristeza nocturna, opaca, afogando as almas em densidades de treva! A nossa tristeza filha da saudade, é mais um crepúsculo de alegria que propriamente a noite... O seu grande intérprete, talvez inconsciente, foi António Nobre» (*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 77-78).



Teixeira de Pascoaes. Faltava poetar com a consciência da consciência disso.

De facto, «ce qui compte pour l'art ce ne sont pas les sensations mais la conscience que l'artiste a de ses sensations», escreveu Teresa Rita Lopes, com base nas palavras de Fernando Pessoa. E, na mesma linha de pensamento, afirma a identidade da plena consciência das sensações com a plena consciência dos sentimentos, explicando em nota que «L'art de réduire le sentiment à la sensation est une préoccupation centrale de Pessoa, dont Caetano s'est institué le maître», e acrescenta, citando Pessoa, que «La seule réalité de la vie est la sensation». Conclui, então, que o sujeito quando tem consciência das sensações/sentimentos passa a ser dois: «on est deux, celui qui sent ou feint le sentiment et celui qui se voit sentir» (LOPES, T. R., 1977: 156). Confronte-se com essa afirmação, a título de exemplo, o seguinte verso de *Pauis*: «Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora».

Para Teresa Rita Lopes, o poema *Pauis* (e o Paulismo) estaria preso ao «Sensacionismo a uma dimensão», dentro «do critério estético» que Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro tinham definido, em 1913, subordinado ao «lema» «Ilimitar, franquear uma desmesura [...]», dentro da «arte da “ampliação”» (LOPES, T. R., 1971: 19).

Pessoa, em *Pauis*, opina Teresa Rita Lopes, teria usado o processo a que «chamou “sucedentista”», representado por um esquema, no qual «as sensações, metaforizadas sucedem-se na consciência», onde «o poeta paúlico» trabalha, guiado por «uma concepção cinematográfica da sua arte», que projecta, «em sequências de imagens, os seus estados de alma»; e a autora cita, a propósito, a frase do *Livro do Desassossego*, «“Todo o estado de alma é uma paisagem”» (LOPES, T. R., 1971: 19). O sentido dessa frase pessoana poderia aplicar-se à primeira parte de *Pauis*, como já foi referido.

De facto, verifica-se que o *sucedentismo* pessoano acontece nos seis primeiros versos, e conclui-se que, para a sua construção, teriam sido convocadas as três intenções do poeta, criando, por isso, uma plurissig-



nificação de grande abrangência, a partir de um enunciado baseado na expressão da sensação auditiva, visual e térmica.

Refira-se, a propósito do poder do posterior sensacionismo, o seguinte *aforismo* pessoano: «Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo Deus» (FP. PLE: 133).

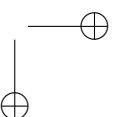
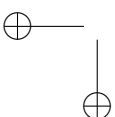
Ora, segundo Pessoa, o caminho para o sensacionismo é ter «consciência da sensação», pois é essa consciência que «lhe dá um *valor*, e, portanto, um cunho estético». Depois, é necessário criar «a consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão» (FP. PLE: 137). Verifica-se, que, em *Pauis*, isso já está a acontecer; isto é, a poesia pessoana ascende ao «terceiro grau da poesia lírica», porque «o poeta começa a despersonalizar-se, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende» (FP. PETCL: 68).

Porém a teoria sensacionista seria escrita em 1916, no auge da heteronímia. Pela voz de Álvaro de Campos fica-se a saber algo de muito importante para esta dissertação: «O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro» (FP. OPP, II 1082). Considera-se oportuno acrescentar que o Paulismo também (a não ser que já estivesse abrangido pelo termo).

Num desses textos, Pessoa define uma sensação intelectualizada em «uma de três coisas» (FP. PLE: 138), que vão ser citadas e exemplificadas.

Assim, para a primeira alínea pessoana («uma sensação decomposta pela análise instintiva ou dirigida, nos seus elementos componentes»), poder-se-iam considerar como exemplos os versos seguintes, pelo facto de cada hemistíquio conter a mesma sensação «decomposta» «nos seus elementos componentes» de uma forma dirigida:

Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... [...]





Tão sempre a mesma a Hora!... Baloçar de cimos de palma...

Para a segunda alínea («uma sensação a que se acrescenta conscientemente qualquer outro elemento que nela, mesmo indistintamente, não existe»), apresenta-se o primeiro hemistíquio do quinto verso, «Silêncio que as folhas fitam em nós...», no qual o nome «folhas» poderia assumir o seu valor polissémico de folhas de árvore e de folhas de papel, para, personificadamente, possuírem a capacidade (que nelas «não existe») de fitarem «em nós». A imposição do silêncio pela folha branca de papel, para quem o escritor pode ser paisagem, reconduz à problemática da angústia da escrita a que Mallarmé fizera especial referência.

Para a terceira alínea («uma sensação que de propósito se falseia para dela tirar um efeito definido, que nela não existe primitivamente»), o primeiro verso (verso paradoxal e ambíguo) exemplificaria a situação, uma vez que falseia a sensação tátil, pois ela não se situa no campo da sensação, mas no domínio da ideia (imagem enfraquecida das impressões) de que existem «paus de roçarem ânsias pela minha alma em ouro», onde o sujeito poético habita.

Parece poder concluir-se que o poema *Paus* teria sido a primeira fase «sensacionista».

Ora «uma das chaves para a teoria sensacionista», segundo Lind, seria o lema de Álvaro de Campos «sentir tudo de todas as maneiras», o resumo dessa doutrina proteica. Em *Paus*, assiste-se à primeira fragmentação do *eu* poético (primeiro passo para que o lema se cumprisse) «sob o impulso duma ânsia primária de ratificar mentalmente a sua identidade tornada problemática» (LIND, G. R., 1970: 175-176).

Talvez, acerca disso, Pessoa pudesse ajudar a esclarecer que «estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima», «no terceiro grau da poesia lírica» (FP. PETCL: 68); e que *Paus*, se bem que iniciado por um «*sucedentismo* a uma dimensão», para a criação do cenário do Homem paúlico, depois, aproximar-se-ia mais do *sensacionismo integral* (de acordo com o esquema do sensacionismo), mais próximo do teatro estático, em que, no silêncio da interioridade





do homem, a cena ilustra uma ideia: a evolução literária para uma nova estética e um novo sujeito poético, fragmentado em alteridade e polifonia, resultante do «transcendentalismo panteísta», isto é, do Espírito e da Natureza, em fusão, gerando «a outra coisa»: esse indefinido da literatura que a palavra do crítico não alcança.

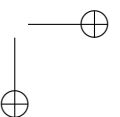
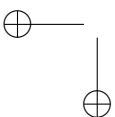
Com efeito, a fragmentação do *eu* poético viria a dar origem aos heterónimos, que, em *Pauis*, se encontram em gestação, originando um todo crepuscular e nebuloso. Para desfazer a nebulosa, haveria que separar de si e do ortónimo, o anti-saudosista Alberto Caeiro, o neo-clássico Ricardo Reis, o engenheiro Álvaro de Campos que abriria «os portões tão de ferro» de *Pauis*, para se entusiasmar com o «ferro» da Modernidade; desse modo o ortónimo ficaria liberto para a construção daquela literatura que ainda faltava construir para uma obra digna de um Supra-Camões, nomeadamente a *Mensagem*.

III.4. O simbolismo e para além dele em *Pauis*

Percorrendo a obra pessoana, Fernando Guimarães escreve que «a atitude de Pessoa relativamente ao Simbolismo ou ao Decadentismo assume vários cambiantes, que podem ir duma maior ou menor valorização a uma radical desvalorização» (GUIMARÃES, F., 1982: 41).

De facto, Fernando Pessoa tem o Simbolismo francês na sua mira crítica, ao construir os artigos sobre a nova poesia portuguesa, cuja estética pretende definir por aproximação e afastamento desse simbolismo²⁹.

²⁹ Note-se que, na mesma época, Fernando Pessoa escrevia, com o nome de Jean Seul De Méluret, a crítica à sociedade e à literatura da França decadente e corrompida, preconizando a sua destruição pelo mais forte, a Alemanha (FP. OJSM: 60).





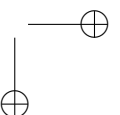
Logo no primeiro artigo, de Abril de 1912, Fernando Pessoa faz a apreciação crítica ao Simbolismo francês, afirmando que «o simbolismo, essencialmente confuso, lírico e religioso, é absolutamente contrário ao espírito lúcido, retórico e céptico do povo francês» (FP. AA1: 105), para comprovar a sua não nacionalidade. Na primeira parte do terceiro artigo, em Setembro, afirma que a ideia vaga de a nova poesia portuguesa se opõe à ideia «obscura [...] do simbolismo francês, cujo carácter patológico mais adiante explicaremos» (FP. AA3: 90). E, mais adiante, acrescenta que «absolutamente subjectivo é o simbolismo: daí o seu desequilíbrio, daí o seu carácter degenerativo [...]» (*idem*: 92).

O afastamento pessoano do Simbolismo, em 1912, parece dirigir-se ao Simbolismo francês, como se quisesse implicitamente afirmar a existência de um Simbolismo português, com características próprias da nacionalidade portuguesa, intrínsecas à alma rática, dentro do qual se estaria a evoluir³⁰.

Porém, o texto «A arte moderna é arte de sonho» apresenta o balanço crítico do Simbolismo francês, pelo «pós-simbolista» Fernando Pessoa, explicando «a tripla natureza» desse movimento, pois só nessa visão conjunta seria possível entendê-lo como «uma decadência do romantismo», como «um movimento de reacção contra o cientismo», como «um estágio na evolução (ou princípio de uma evolução) de uma nova arte» (FP. PETCL: 159)³¹.

³⁰ Recorde-se a carta de Pessoa a Camilo Pessanha a pedir-lhe colaboração para a revista *Orpheu 3*. Nela, Pessoa lamentava o facto de a obra desse poeta ainda não ter sido publicada, mas referiu a circulação dos seus poemas e o prazer estético por ele sentido na sua leitura, ao ponto de ter decorado alguns – «eles são para mim fonte contínua de exaltação estética» (FP. PETCL: 358).

³¹ Note-se que, em 1913, Teixeira de Pascoas também se distanciou do Simbolismo francês, centrando a questão na diferença entre o *mistério* Saudosista («o revelado tornado indeciso»), expresso em «verso escultural», e a *nuance* simbolista («o não revelado ainda»), expressa em verso musical e harmonioso («A Harmonia é propriamente a *nuance*») (*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 99-100). Talvez essa tomada de posição de Pascoas tivesse apressado o balanço pós-simbolista de Pessoa, em «A Arte moderna é a arte de sonho».





Repare-se que, mais tarde, a propósito do Sensacionismo, Álvaro de Campos afirmaria que «Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas» (FP. OPP, II: 1083).

Assiste-se, nesse artigo de Setembro de 1912, ao exercício da lucidez pessoana sobre o que distingue a nova poesia portuguesa do simbolismo, tendo este como característica o subjectivismo absoluto, e aquela, embora subjectiva, a característica da objectividade em equilíbrio com a subjectividade (FP. AA3: 92)³².

Posteriormente, Álvaro de Campos escreveria que «o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo», acrescentando que «o paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá de fora» (FP. OPP, II: 1082).

Para Jacinto do Prado Coelho, o Paulismo seria «uma invenção de Pessoa que consiste num refinamento dos processos simbolistas» (COELHO, J. P., 1976d: 656). É, porém, Óscar Lopes quem melhor situa Pessoa em relação ao simbolismo, quando afirma que «Fernando Pessoa é, rigorosamente, um pós-simbolista. Quase pode dizer-se, atendendo à sua importância incomparável: é o Pós-Simbolismo português – tendo com o drama estático “O Marinheiro”, publicado em *Orpheu*, consumado a estética simbolista com a única obra dessa escola ao nível das poesias de Pessanha» (LOPES, Ó., 1973: 665)³³.

³² Sublinhem-se as razões, apontadas por Teresa Rita Lopes, pelas quais Fernando Pessoa «ne peut accepter le symbolisme – subjectif et anti-dramatique par incapacité d’“objectivation” – que comme attitude, style, non plus d’un auteur mais d’un personnage [“Campos-Décadent”]»; razões assentes nas consequências do sensacionismo poético (mesmo que seja a uma dimensão) na consciência, provocando a alteridade («on est deux, celui qui sent ou feint le sentiment et celui qui se voit sentir») e a poesia dramática («L’écrivain ne peut pas se montrer en public que dans la peau d’un autre, c’est-à-dire en tant que personnage») (LOPES, T. R., 1977: 156).

³³ Note-se que Pessoa teria de concordar com o epíteto de Óscar Lopes, pois, de acordo com a sua teoria periodiológica, quando um escritor reflecte e avalia um estágio de uma corrente literária para a ultrapassar, é porque esse estágio se encontra na velhice; seria, por este prisma, o caso de Pessoa face ao simbolismo, «o Pós-Simbolismo português».

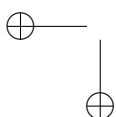




É dentro desse pós-simbolismo que Fernando Pessoa se interpela sobre a relação da nova poesia com o simbolismo, perguntando diretamente: «Será então uma nova forma de simbolismo?». E responde: «Não é: é muito mais» (FP. AA3: 91). Tem de comum com o simbolismo o vago e o subtil, mas a ideação complexa é característica exclusiva da nova poesia. E mais tarde, talvez em 1916, afirma, em confirmação, que o Sensacionismo rejeita do Simbolismo «a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção» (FP. PLE: 136).

O poema *Pauis* possui as duas características simbolistas, do vago e do subtil, de acordo com a análise já apresentada. Verifica-se também, nessa análise, a presença da *ideação complexa*, cuja função de dilatar (a “ampliação”) permite intensificar a mesma sensação simples (através do trabalho do enunciado poético), de modo a expandi-la para outros contextos espaço-temporais, fazendo do leitor um parceiro do poeta, capaz de ‘viajar’ com ele para os seus locais de referência implícita, ou para outros, incluindo os da metafísica. Sobre isso, Pessoa afirma: «O encontrar em tudo um além – é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa» (FP. AA3: 91-92). Em *Pauis*, Pessoa apresenta esse trabalho com êxito.

Segundo Fernando Guimarães, a «ideação complexa que [...] consistia em “encontrar em tudo um além”» já se pode «entrevêr» na obra de Antero de Quental (GUIMARÃES, F., 1982: 36-37), bem como os característicos da espiritualidade e do pessimismo (GUIMARÃES, F., 1999: 10). Por tudo isso, Pessoa o teria considerado o «precursor» da nova poesia portuguesa. Acrescenta, no mesmo articulado, Fernando Guimarães que «os saudosistas, muito mais que Fernando Pessoa, aprenderam no autor dos *Sonetos*» esse «encontrar em tudo um além» (GUIMARÃES, F., 1982: 36-37). Talvez daí decorresse, na poética saudosista, por um lado, o valor metafísico tão apreciado por Pessoa, por outro, o excesso de subjectivismo que ele pretendia, na sua poética, equilibrar com a objectividade.





Depois de procurar demonstrar que toda a poesia é subjectiva, Pessoa distingue o simbolismo, como poesia *absolutamente subjectiva*, da «nova poesia», que considera ser *mais que subjectiva*. Ela é também uma poesia objectiva³⁴:

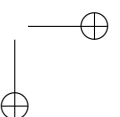
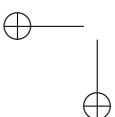
[...] apesar de mostrar todas as características da poesia de alma, preocupa-se constantemente com a natureza, quase exclusivamente mesmo, na natureza se inspira. [...] A observação da alma implica análise, e a da natureza, a do exterior, envolve síntese, visto que qualquer impressão do exterior é sempre uma síntese, e uma síntese complexa de impressões secundárias, memórias, e obscuras e instantâneas associações de ideias (FP. AA3: 92).

Pessoa indica três características da poesia objectiva: a *nitidez* traduzida por epigramatismo («frase sintética, vincante, concisa»), a *plasticidade* («a fixação expressiva do visto ou ouvido *como exterior*, não como sensação, mas como visão ou audição») e a *imaginação* («pensar e sentir por imagens»)³⁵ (FP. AA3: 92-93).

Com essas características (de objectividade em fusão com as do subjectivismo), a poesia, segundo Pessoa, estaria a «caminhar para o seu auge: o grande Poeta proximamente vindouro, que incarnará esse auge, realizará o máximo equilíbrio da subjectividade e da objectividade» (FP. AA3: 93).

³⁴ Note-se como o jovem Pessoa aborda a questão essencial que separa Românticos de Modernistas: subjectividade/objectividade. A busca da objectividade poética realizada por Pessoa conduzi-lo-ia a uma estética «das *personae*, do *fingimento*, dos *correlatos objectivos*, etc.», como afirma Fernando Guimarães. E acrescenta este autor que «há a considerar nos poetas que enveredam por este caminho uma vertente intelectual, abstracta, mental» (GUIMARÃES, F., 1994: 66).

³⁵ Note-se que, gostando de recuar às origens, para encontrar o princípio dos conceitos, Pessoa disserta sobre o símbolo, que define como «o modo de pensar dos imaginativos [...]». Primeiramente, primitivamente, o homem, em quem ainda se não tinha diferenciado imaginação e razão, *pensou por símbolos, por imagens, por metáforas*» (FP, PETCL: 125), para concluir que «a imaginação artística não é a do período da imaginação, mas sim *essa* (já radicada) + o pensamento abstracção» (*idem*: 127).



Foi a propósito da poesia objectiva, sem a característica do equilíbrio, que Pessoa citou Renan, que chamara *cymbale* ao epigramático Vítor Hugo³⁶, aproveitando para aplicar esse termo ao Romantismo em geral e, ocultamente, à poesia de Pascoaes, em *Pauis*, como já foi referido no capítulo anterior. Estaria a classificar o Saudosismo como uma estética neo-romântica, iniciada com *A Vida Etérea* (1906) de Pascoaes, a que sucederia a nova poesia portuguesa a ser feita num futuro próximo.

Ora, seria nessa fase que se encontrava o «novíssimo» Fernando Pessoa, um «homem urbano e de tradições urbanas», sem nada de comum «entre ele e as raízes de tradicionalismo rural do saudosismo», nem entre a cultura saudosista e a sua, conforme opinião de Jorge de Sena (FP. PI: 18). Talvez por isso mesmo, pelo distanciamento necessário para analisar esteticamente e com ironia o Saudosismo, no seu melhor e no seu pior, e, a partir dele, teorizar a nova poesia portuguesa que sucederia ao Neo-romantismo, no presente dessa corrente (– «O presente não tem faculdades de antevisão e a ponta permanece na baihna» [FP. PETCL: 235]).

Dessa perspectiva temporal, poderia decorrer mais uma possibilidade de interpretação irónica dos dois versos de Pascoaes, «A folha que tombava / Era alma que subia»: à queda de um movimento literário sucede a ascensão de um outro. Pessoa parece dar razão a esta interpretação quando explica que o acto material da queda é concebido como acto espiritual, directamente, sem passar pela comparação. É evidente que a metáfora é dominante e o valor polissémico da palavra «folha» permite várias leituras interpretativas, nomeadamente a exposta.

Para além disso, Pessoa elogia o equilíbrio poético, entre a poesia subjectiva e objectiva, desses dois versos pascoalinos, enquadrados

³⁶ Refira-se que Pessoa escreveu muito sobre a poesia de Victor Hugo (o seu nome aparece quinze vezes em *Páginas de estética, Teoria e Crítica Literária*, apenas ultrapassado por Shakespeare, Milton e Goethe) e considera o seu pensamento epigramático redutor pelo facto de pensar «por imagens» (FP. PETCL: 339), em «extraordinária exuberância imaginativa», sem ser «um imaginativo supremo», pelo facto de a sua lírica não ter gerado «a sua forma própria» (*idem*: 342).



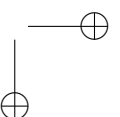
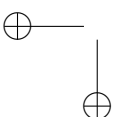
como precursores da nova poesia portuguesa, embora em estado emotivo. Porém, Pessoa considera que, de um modo geral, a característica do equilíbrio falta à poesia saudosista; porém, não lhe faltava «a abolição de fronteiras entre o subjectivo e o objectivo», segundo Hernâni Cidade (CIDADE, H., 1972: 395).

Em suma, Pessoa pretendia construir uma poesia inovadora, na continuação da do Simbolismo, dentro do conceito de que «l'art est une idéalisation» (FP. OJSM: 21), por isso exclui «do âmbito da arte qualquer objecto ou manifestação que não opere sobre o real uma transformação significativa», recusando, portanto, «a arte como relato do real, sem sobre ele instaurar uma diferença», como é afirmado na introdução da edição crítica de *Obras de Jean Seul de Méluret* (*ibidem*). Parece possível concluir que aquela «personagem» pessoana estaria de acordo com o autor dos artigos de 1912 e de *Pauis*, o que significaria que a poesia trataria o real transformado, isto é, o real e o irreal do mesmo “objecto”, interpenetrado, fundido, como Pessoa defendeu nos artigos e praticou em *Pauis*.

Para explicar esse processo artístico alicerçado na «filosofia do poeta» (FP. AA5: 190), Pessoa criou o por ele denominado «transcendentalismo panteísta».

III.5. O “transcendentalismo panteísta” pessoano e *Pauis*

A nova poesia portuguesa deveria conjugar a característica do equilíbrio entre poesia subjectiva e poesia objectiva, resultante da fusão «da poesia da alma e da natureza», em penetração mútua, com «essa estranha e nítida originalidade»: «a *espiritualização* da Natureza e, ao mesmo tempo, a *materialização* do Espírito».





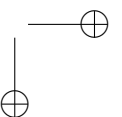
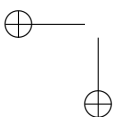
Daí decorria a característica da metafísica da nova poesia portuguesa: «Esta interpretação das duas almas da sua alma una obriga a nova poesia portuguesa a ser puramente e absorvidamente metafísica» (FP. AA3: 94). E Pessoa desenvolve o dualismo espírito-matéria e a sua transformação em realidade-aparência, que se apresenta «para o espírito», não em fusão, mas em dualismo (FP. AA5: 188).

A consciência desse dualismo, aplicada à consciência do Ser na sua consciência, produz a consciência de alteridade, um dos tópicos pessoanos de 1913, apresentado poeticamente em *Pauis* e no soneto inglês XXV (em tradução de Jorge de Sena):

Do Fado e nele somos e nos falta só,
Para lar seu nos vermos, um exterior à alma.
[...]
De extraverdade somos de mais longe em nós
Para sabermos quanto o que somos não somos.
[...]
Duplicidade [«doubleness»] falta-nos, para atentarmos
Em nosso estar lá fora no meio das coisas,
Da alteridade [«otherness»] à parte o nosso aspecto pondo,
Vendo os cordéis mexer do titerado arbítrio.
Uma ignota linguagem fala em nós, em cujas
Palavras inda estamos, contra o real voltados (FP. PI: 181).

Neste poema, Pessoa apresenta a falha poética do Saudosismo: a duplicidade, isto é, a consciência da alteridade, «para sabermos quanto o que somos não somos» – a suprema objectividade na subjectividade, em equilíbrio.

Por tudo isso, o principal critério para a admissão à nova poesia portuguesa seria possuir a característica da metafísica que permitiria ir sempre mais «além» e encontrar um «além» para tudo. Nessa base,



Pessoa exclui todos os poetas do «género não-metafísico», isto é, «poetas de amor e poetas “sociais”», pois «na nova poesia portuguesa todo o amor é além-amor, toda a natureza é além-natureza» – de onde conclui que «poesia metafísica implica emoção metafísica» e essa emoção é religiosa; logo, a nova poesia é religiosa, mas de uma *religiosidade nova* (FP. AA3: 94).

Separa-se neste ponto do «simbolismo que não tem religiosidade própria»: segue a religião católica *ou quase-católica*, onde é possível encontrar no Além, o divino. A nova poesia «é uma poesia religiosa, porém, não segue qualquer religião, pois a Alma Portuguesa está em busca de um novo conceito emocional do Universo e da Vida – uma Nova Renascença. E é por isso que essa poesia usa «expressões tiradas do culto religioso» (*ibidem*) – em *Pauis*: “Dobre de sinos”, “balouçar de cimos de palma”, a “Hora”, a “alma”, o “além” –, na construção do tom geral religioso que lhe é característico, não dentro do tom redutor católico, mas do tom abrangente das religiões, em *crescendo* para o universal, de acordo com o processo da «ampliação».

O poema de Pessoa parece estar a experimentar esse novo tom religioso teorizado, pelo que se afasta do tom da maioria dos poemas saudosistas, como, por exemplo, do poema «Ausente», de Mário Beirão – em que a simbologia católica está presente em versos como «Crucifiquei-me em sombra, vivo em Cristo» e «Tocou-me Deus: a Ausência é a cruz mais alta!» (BEIRÃO, M., 1912: 115) –; ou do tom do poema «O Calvário da Tarde», de Carlos de Oliveira – em versos como «E o Sol – cálix de sangue e santuário / Da agonia da tarde ergue-se a Deus!» e «“Olha o calvário! Santo Deus me valha!”» (OLIVEIRA, C., 1912: 117)³⁷ –, poemas saídos no número nove de *A Águia*³⁸.

³⁷ Note-se que, no poema «Bênção de Deus», de Carlos de Oliveira, publicado em *A Águia*, n.º 11, o tom religioso está mais próximo do definido por Pessoa como característico da nova poesia portuguesa (OLIVEIRA, C., 1912: 157).

³⁸ Refira-se o tom trocista de Mário de Sá-Carneiro, na carta a Pessoa de 20 de Outubro de 1912, a propósito da poesia saudosista e do poema «Tarde» de Carlos de Oliveira: «Tem havido muita bruma, unvida de quando em quando por alguns raios dourados do cálice da hóstia rubra... (sem espírito e sem ofensa: você sabe muito

No que respeita à metafísica dentro do «transcendentalismo panteísta», Pessoa estaria a referir-se à «transcendência», no sentido em que Fernando Guimarães a define como representando «o que existe para além do sujeito, não dependendo portanto de um acto de conhecimento», já que «o seu significado é ontológico e não propriamente gnosiológico» (GUIMARÃES, F., 2007: 33). Porém, no espírito de Pessoa, o conceito de transcendência/metafísica cruzava-se com o de transcendental, na teorização original que propunha para a nova poesia. É ainda Fernando Guimarães quem ajuda a fazer a separação dos conceitos, formulando-os em contraste: «Pelo contrário, o transcendental implica sempre um sujeito ou, melhor, um acto de conhecimento, embora não se institua como uma pura subjectividade» (*ibidem*).

Consciente dessa problemática que rodeia o termo «transcendentalismo», Pessoa trabalhou-o no sentido da metafísica e da subjectividade, mas também da objectividade, em busca do «equilíbrio».

Pessoa inicia a parte final do seu terceiro artigo, de Dezembro de 1912, com a explicação filosófica da «actividade metafísica» do espírito humano, para explicar ainda o seu dualismo – o dualismo espírito-matéria³⁹ ou esse dualismo transformado em realidade-aparência. A busca da Realidade Absoluta «é o fim da especulação metafísica». E continua mais adiante: «Como o espírito não pode admitir duas realidades: a ideia de realidade absoluta envolve a ideia de unidade», bem presente «no espiritualismo clássico». Mas até esse princípio de unidade pressupõe um dualismo, entre a unidade da Realidade Absoluta e «a realidade realmente real», em que se escolhe a primeira em detri-

bem quanto simpatizo e respeito a Renascença e antes de mais nada – o seu crítico)» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 12).

³⁹ Verifique-se como o poema *Pauis* apresenta o dualismo do transcendentalismo panteísta, através da espiritualização da Natureza e da matéria e da materialização do Espírito, em fusão, nas dicotomias nominais (concreto/abstracto, abstracto/concreto): *pauis – ânsias, alma – ouro, frio carnal – alma, garras – Hora*; e ainda nas expressões que associam imagens concretas a abstracções, que seriam consideradas sem sentido, fora do universo poético: *Pauis de roçarem ânsia; trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns; fanfarras de ópios de silêncios futuros*.



mento da segunda. Monismo e dualismo, em confronto, encontram-se em todos os sistemas filosóficos, com a tentativa da sua redução a um monismo essencial, afirma Pessoa.

Dentro dessa perspectiva, olhado como objecto real, o poema seria uma síntese; olhado como Espírito, ele revelar-se-ia à consciência poética na sua duplicidade. Deste modo, o poema *Pauis* seria sempre um poema dualista: o objecto e a sua imagem reflectida no espelho. E, no espelho, poder-se-ia ver a alma portuguesa, a tal interlocutora, a quem Pessoa queria perguntar, nos seus artigos, o que pretendia e para que tendia (FP. AA1: 101). Essa Alma ainda se podia apresentar em duas dualidades: a do Ser e a do Tempo. E cada uma destas partes ainda se poderia separar: em alteridade do «eu» para o Ser («O Mistério sabe-me a eu ser outro...»); e para o Tempo haveria a Hora, o tempo aparente do instante, e o Tempo uno alcançável pela intelectualização («Fluido de auréola, transparente de Foi!...»).

Esses processos de elevada intelectualização espiritualista possuem um elemento «central e essencial [...], o elemento *consciência*, que é o que o espírito imediatamente concebe como sua base própria» (FP. AA5: 188). Pessoa valoriza a *consciência*, ao acrescentar que «daqui partem todas as teorias características do espiritualismo – a imortalidade da alma (concebida impossibilidade de anular a consciência), o livre-arbítrio (concebida superioridade da consciência sobre o inconsciente) e a existência de um Deus clara ou obscuramente tido como pessoal, isto é como *consciente*» (*ibidem*).

Verifica-se, neste último artigo, a valorização do elemento consciência, elemento de base na construção poética pessoana, o palco do «oco de ter-se», oficina de construção poética, espaço espiritual cultivado por Pessoa, para que nele acontecesse a consciência da consciência do seu pensar e sentir em transformação poética.

A dissertação filosófica sobre «a ideação metafísica», no artigo final, pretende clarificar a diferença entre o «panteísmo materialista» («tudo é Deus»), o «panteísmo espiritualista» («Deus é tudo»), para, analogamente, tratar o «transcendentalismo» face ao «transcendenta-





lismo panteísta».

É neste momento textual (FP. AA5: 189) que Pessoa vai expor a sua originalidade, começando por distinguir «panteísmo» de «transcendentalismo», de acordo com a prática literária:

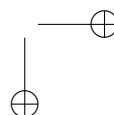
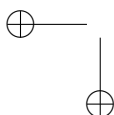
Para o panteísta [...] matéria e espírito são manifestações *reais* de Deus, exista ele (panteísmo espiritualista) ou não (panteísmo materialista) como Deus além das suas duas manifestações. Para o transcendentalista, matéria e espírito são manifestações *irreais* de Deus, ou, antes [...] do Transcendente, o Transcendente manifestando-se como a ilusão, o sonho de si próprio (*ibidem*).

Depois destas distinções, Pessoa apresenta «um outro sistema», «límite e cúpula da metafísica»: «o transcendentalismo panteísta», paradoxal, já que «o Aparente (matéria e espírito)» «é uma realidade irreal» ou uma «irrealidade real», que explica com base na filosofia de Hegel, «essa catedral do pensamento»:

O transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são para ele reais e irreais ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente. [...] A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do Universo é a contradição [...], uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve (FP. AA5: 189-190).

Desta forma, Pessoa está a marcar a diferença entre a poesia novíssima e a poesia saudosista, reagindo teoricamente contra o «transcendentalismo saudosista, apostado no *além* mais ou menos personificado e prosopopeico da paisagem» (LOPES, Ó., 1973: 636)⁴⁰, enquanto prepara *psicologicamente* o poema *Paulis*, inaugurador do Paulismo, mo-

⁴⁰ Refira-se que Óscar Lopes considera o Paulismo a primeira reacção poética ao transcendentalismo saudosista; a segunda seria a do heterónimo Alberto Caeiro: «Aquilo a que este heterónimo reage de modo mais imediato também não custa a descobrir: é o transcendentalismo saudosista [...]» (LOPES, Ó., 1973: 636).





vimento poético dentro do transcendentalismo panteísta, teorizado nos seus artigos.

E assim o poema *Pauis* foi construído dentro do «transcendentalismo panteísta» que Pessoa teorizara e iria aplicar na sua poesia paúllica: espírito e matéria, matéria e espírito, em fusão, através do enunciado poético, metafórico, meticulosamente trabalhado, a fim de «emocionalizar uma ideia». Pessoa saía da palavra / figura de estilo, para entrar no valor do enunciado poético «vago, subtil e complexo», amplificado e construtor de ideias mais complexas, em que o *ser* e o *não-ser* pudessem estar simultaneamente presentes – o supremo paradoxo, assumindo a contradição formulada por Shakespeare, que Pessoa tanto admirava, na fala de Hamlet: “Ser ou não ser – eis a questão”⁴¹.

Pelo «transcendentalismo panteísta», a palavra simbólica («Pauis», «ânsias», «alma», «ouro», «Dobre [...] de sinos», «louro», «Trigo», «Hora», «palma», «folhas», «Azul», «Mistério», etc.) transforma-se em enunciado metafórico, penetrando o campo da alegoria⁴². Assim, há certos versos (por exemplo, o primeiro verso) e até hemistíquios (por exemplo, cada um dos hemistíquios do segundo verso), em *Pauis*, que podem funcionar como sínteses alegóricas, permitindo uma leitura aberta decorrente da “ampliação” intencional do trabalho poético. A aplicação do «transcendentalismo panteísta» é talvez a principal novidade poética do poema *Pauis*, porque daí decorrem consequências de valor literário (apresentadas no quarto capítulo).

Retome-se a carta aberta «Uma Réplica», pelo avanço teorético que ela provocou. Assim, a propósito da busca das figuras gradas da nova

⁴¹ Note-se, a título de curiosidade, que, segundo Sampaio Bruno, Heraclito, dentro da «inicial filosofia grega», fora o primeiro a formular o paradoxo existencial: «Tudo existe e tudo não existe». Esse princípio tinha chegado «ao seu desfecho sistemático em Hegel», reabilitador da «dialéctica como a forma mais elevada do pensamento» (BRUNO, J. P. S., 1898: 358).

⁴² Entenda-se por ‘alegoria’ o conceito formulado por Lausberg: «a alegoria [...] é a metáfora, que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa» (LAUSBERG, H., 1966: 247).





poesia portuguesa cuja obra reunisse as características da originalidade, do equilíbrio e da nacionalidade, Pessoa afirmou que «se terá de concluir ou que os novíssimos poetas nossos são grandes poetas, ou caso seja impossível considerá-los como tais, que brevemente surgirão grandes poetas, ou pelo menos, um grande poeta na nossa nova poesia» (FP. OPP, II: 1198).

No texto de Novembro, Pessoa esclarece o conceito de «grandeza individual» do máximo representante de uma corrente literária:

Se a grandeza literária de um período consiste no valor do que ele é capaz de criar de espiritual, é evidente que uma das maneiras – a mais flagrante – de medir esse valor é ver o valor do que ele é capaz de criar de espiritual *dentro de si próprio*: isto é, a altura espiritual e criadora a que ele é capaz de elevar os seus próprios elementos espirituais, isto é, as individualidades que em si contém (FP. AA4: 155).

Ao formular esse conceito, Pessoa traçou aquilo que hoje se sabe ter sido o seu programa de vida poética. Com efeito, verifica-se neste extracto a ascensão do pluralismo de *eus* ao palco da consciência: criações espirituais de individualidades, construídas com os seus elementos espirituais e dentro de si próprio. São já os heterónimos a “nascer”, neste discurso em prosa.

Na sequência do texto transcrito, Pessoa discorreu acerca da medida de valor de um período literário, apresentando como conclusão: «[...] portanto, a humanidade só mostra em certo período, um verdadeiro avanço espiritual – isto é, um aumento de poder criador – quando o maior poeta desse período é superior aos máximos poetas de *todos* os períodos» (e cita Homero, Dante, Shakespeare e Milton, Goethe, Shelley e Vítor Hugo) (*idem*: 155-156). A partir dessas palavras, talvez possam considerar-se aclaradas as expectativas de Pessoa acerca do papel literário de um super-Camões.

Sobre a evolução «da alma da civilização da Europa», Pessoa conclui que ela «parte do espiritualismo e avança até ao panteísmo, e daí





[...] subirá para a complexidade máxima do transcendentalismo, até chegar ao limite, o transcendentalismo panteísta» (FP. AA5: 191). Nesta evolução, o poeta terá de ser transcendentalista, isto é, um cultor da poesia pessimista e do Mistério, arredando deste conjunto os românticos. Como cultor do transcendentalismo «sob a forma de emoção», apresenta apenas Antero, o precursor, pois, segundo Pessoa, «especiais condições da raça fazem do sentimento transcendentalista apanágio de Portugal» e, por isso, «entre nós deve ficar» (*ibidem*).

Segue-se a avaliação «da sua forma mais alta e complexa, o transcendentalismo panteísta», para concluir que ele existe «em pleno estado emotivo»; e repete, uma vez mais, os mesmos versos de Pascoaes e de Cortesão (o que pode insinuar certa ironia, pela escassez de material exemplificativo). Tal como Antero exprimira, sob a forma de emoção, o transcendentalismo (espiritual e pessimista), Pascoaes e Cortesão exprimiam o «transcendentalismo panteísta» ainda «em pleno estado emotivo», funcionando como precursores. Essa corrente já possuía a expressão da emoção; faltava-lhe a consciência do acontecimento poético, capaz da duplicidade e da alteridade expressas poeticamente – «[...] Duplicidade [doubleness] falta-nos [...]» (FP. PI: 181).

Tudo isso servia para situar, com alguma clareza, onde se encontrava cada uma das correntes literárias. O Romantismo, ao construir-se, segundo Pessoa, como reacção à poesia do século XVIII, «não é uma época, mas o princípio de uma época» (FP. AA4: 157), onde, se situaria Antero, Pascoaes e Cortesão, como precursores da Nova Renascença, o tal ponto de luz civilizacional a construir, para irradiar sobre a Europa.

Por tudo isso, Pessoa não poderia deixar de indicar quem melhor poderia representar «a alma da raça»: «é a filosofia do poeta, e não a do filósofo, que representa a alma da raça a que ele pertence», uma vez que na obra filosófica a forma nada vale, contudo, na «obra de poesia a ideia e a forma estão ligadas numa dupla unidade, unidade imaginativa, isto é, unidade que vem da fusão da emoção e da ideia que em sua essência é o acto de imaginar» (FP. AA5: 190).





A concluir, Pessoa pergunta o que dará o «transcendentalismo panteísta» – «um sistema essencialmente envolvente de uma fusão de elementos absolutamente opostos» (FP. AA5: 192) – posto em tendência social. A resposta é formulada em tom de profecia paradoxal, unindo a sociologia, a religião e a política:

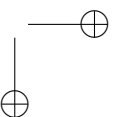
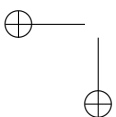
[...] a futura criação social da Raça portuguesa será qualquer coisa que seja ao mesmo tempo religiosa e política, ao mesmo tempo democrática e aristocrática, ao mesmo tempo ligada à actual fórmula da civilização e a outra coisa nova». [...] deve distar do cristianismo e especialmente do catolicismo [...]; da democracia moderna [...]; do comercialismo e materialismo radicais [...]. Os humanitarismos morrerão ante essa nova fórmula social de portuguesa origem [...] (*ibidem*).

E termina o último artigo com a profecia da vinda do *Cromwel futuro* e com a esperança de que «a nossa grande raça partirá em busca de uma Índia nova»⁴³, fora do espaço, em «naus» «construídas «daquilo de que os sonhos são feitos» (FP. AA5: 192).

Conclusão

Integrado na *Renascença Portuguesa*, Pessoa estaria em processo de construção pública: primeiro, projectando-se como crítico literário (vago, subtil e complexo, envolto em ironia à Swift) da nova poesia portuguesa (expressão também vaga, subtil e complexa), para depois se

⁴³ Note-se a semelhança da expressão pessoana com aquela que o seu amigo Villa-Moura escrevera, em *A Águia* de Maio, na *Medalha* para Eugénio de Castro: «É, ao mesmo tempo, uma Nova Índia d'Arte, e um Plutarco das grandes sombras» (VILLA-MOURA, 1912: 117).





lançar como poeta de uma nova época, em *Pauis*, o poema que se tornou possível por esse olhar sobranceiro e distante do “exterior” para o “interior” nacional, literário e social.

Também, através dos seus artigos e do poema *Pauis*, parece ter conseguido fazer o balanço dos movimentos do Decadentismo, do Simbolismo e do Neo-romantismo nacionais, para retirar o que esteticamente lhe interessava, orientado pela busca da essência metafísica e dinâmica, capaz de gerar a ânsia de construção artística e original de um Portugal renascente e, por isso, aberto à modernidade, com capacidade para fazer ressurgir uma nova civilização, pelo menos, em cultura literária com valor nacional e cosmopolita.

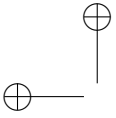
Almejava, ainda que em sonho, a realização da tal literatura da Nova Renascença com o seu super-Camões, uma vez que a «arte moderna é arte de sonho» e, no campo ilimitado do sonho, tudo pode acontecer. Esse campo aberto do sonho provoca o movimento espiritual e metafísico sempre para o ilimitado mais além, criando o mistério do futuro, construído paulatinamente pela arte que na sua ânsia de perfeição o adia eternamente. Nesse tempo sem hora, se irão construindo as «naus» em que se viaja em literatura, onde em nenhum momento poderia existir «uma Nova Índia d’Arte» (VILLA-MOURA, 1912: 117), pois esse seria o ponto de chegada eternamente adiado, pela ânsia de perfeição da caminhada literária que começara em Homero.

A análise da nova poesia portuguesa, em *futurismo*⁴⁴, permitiu destacar as características que Pessoa julgava fundamentais para o avanço poético. Isto é, a nova poesia, herdeira do Decadentismo e do Simbolismo português⁴⁵, deveria integrar a essência do Classicismo grego e a essência civilizadora portuguesa (descoberta pelos saudosistas), numa

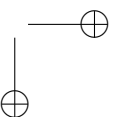
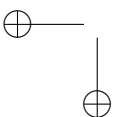
⁴⁴ Note-se que «futurista» se encontra no sentido que Pessoa lhe dá, quando escreve, na carta a Gaspar Simões, de 11 de Dezembro de 1931: «Sou, por índole, e no sentido directo da palavra, futurista» (FP. OPP, II: 301).

⁴⁵ Note-se que Óscar Lopes, em balanço do simbolismo e do decadentismo, escreve que «tirante Camilo Pessanha, o simbolismo português foi pobre e inconvincente, e o seu quase indistinguível decadentismo foi uma moda a que só mais tarde Sá-Carneiro dá uma expressão poderosa» (LOPES, Ó., 1990: 121).





abertura que lhe permitisse absorver os materiais poéticos da Modernidade a ser transformados na e pela consciência poética; desse modo, talvez se pudesse encontrar, como dizia Pascoaes, «O Verbo do novo mundo português» (*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 9).



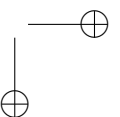
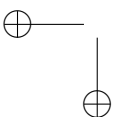


Capítulo 4

Pauis e «a nova poesia portuguesa literariamente considerada»

Introdução

Fernando Pessoa, no terceiro artigo de crítica literária, publicado em Setembro, Novembro e Dezembro de 1912, pretendia caracterizar «a nova poesia portuguesa», na dupla vertente psicológica e literária. Todavia, em nota final, em rodapé, afirma «ter abandonado a intenção de fazer o estudo exclusivamente literário da nova corrente poética portuguesa», como prometera, por considerá-lo «inútil para as conclusões sociológicas que unicamente buscamos nesta série de artigos» (FP. AA5: 192). A sua ironia chega até à última nota, pois seria impossível fazer o estudo exclusivamente literário de uma poesia que ainda iria ser construída ou, melhor, que ele próprio estava a tentar construir.



Ora, o primeiro acontecimento público dessa poesia seria *Pauis*; portanto, é através desse poema que tentaremos equacionar, em exercício, a estética do movimento literário que Pessoa esboçara nos artigos.

Encara-se, assim, esse poema como se ele fosse o artigo omissos, “A nova poesia portuguesa literariamente considerada”, na continuação dos artigos que terminaram, em Dezembro de 1912, em *A Águia* n.º 12, com a seguinte tirada provocatória:

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “d’aquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal antearremedo, realizar-se-á divinamente (FP. AA5: 192).

Se o poema *Pauis* for encarado na perspectiva metafórica de uma das primeiras «naus» construídas «d’aquilo de que os sonhos são feitos», entrará, então, no âmbito da formulação textual de «A arte moderna é arte de sonho» – assunto a ser desenvolvido na primeira parte deste quarto capítulo.

A esse desenvolvimento, seguir-se-á o da inovação poética, propriamente dita, no poema *Pauis*, por confronto do poema com a estética simbolista apresentada, pela primeira vez, em Portugal, por Eugénio de Castro no prefácio de *Oaristos*.

A motivação para tal desenvolvimento tem por base a afirmação de Jacinto do Prado Coelho de que o Paulismo «é uma invenção de Pessoa que consiste num refinamento dos processos simbolistas» (COELHO, J. P., 1976d: 656) – opinião confirmada por Álvaro de Campos, no que ao simbolismo concerne, quando escreve que o «paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e o neo-simbolismo lá de fora» (FP. OPP, II: 1082). A questão a deslindar consiste em detectar os processos verbais usados por Pessoa para construir o seu poema de modo a que ele preencha os requisitos de «avanços enormes nas correntes em que se integram» (*ibidem*). O presente capítulo tentará resolver, na medida do possível, tal questão, tendo em conta os assuntos tratados até este momento textual.



Ora, ligada a essa problemática do «refinamento dos processos simbolistas», encontra-se outra: a da «*intoxicação de artificialidade*» do «Paulismo» – expressão retirada de um texto, de 1914, em que Pessoa comenta essa tirada de João Correia de Oliveira e cita os responsáveis directos por esse artificialismo (FP. EAAR: 146). Eles estariam implicados nas duas dimensões textuais: na construção do discurso poético, estaria implicado Santa-Rita Pintor e o seu conceito da prosa poética que tanto dizia admirar; no cultivo da «artificialidade como filosofia», estaria implicado «Óscar Wilde» (embora fosse possível admitir que as outras duas «maneiras de ser artificial» também marcassem presença nesse poema, nomeadamente o cinismo e o «achar graça a pensar semiloucamente», próprio da situação jovial e juvenil de elaborar uma *partida* para o destinatário).

Com efeito, aquele texto de balanço do Paulismo conduziu a pesquisa até às cartas de Sá-Carneiro, pelas referências que nelas se fazem a Santa-Rita Pintor e ao modernismo parisiense. Porém, elas revelaram mais do que isso, pois nelas estava contido aquilo que parece ter sido o germen imediato de *Pauis*: esse poema *artificial* responderia ao poema *Partida*, o poema *natural* e da *verdade*, segundo Sá-Carneiro.

IV.1. «Arte moderna é arte de sonho» e o poema *Pauis*

Pessoa e Sá-Carneiro tinham, conscientemente, enveredado pelo universo do sonho, em processo de amplificação interior e artística, em busca da *totalidade*. O excesso de riqueza interior sentida pelos dois poetas transportava-os para «a arte de sonho», teorizada por Pessoa como sendo «a arte moderna».



Segundo António Quadros, o texto por ele designado de *Arte moderna, arte de sonho* teria sido escrito «presumivelmente» em 1913, ano em que foi escrito o poema *Pauis* (FP. PLE: 102). A proximidade da elaboração dos dois textos e as suas afinidades levaram a concluir que o poema é «a arte de sonho moderna» com que se fazem as *naus* para buscar a *Índia nova*. E Georg Rudolf Lind afirma que «a designação de Paulismo para “a arte de sonho moderna” provém» de *Pauis* (LIND, G. R., 1981: 43). A recepção calorosa e entusiasta do poema, por parte de Sá-Carneiro, em carta de 6 de Maio de 1913, mostra, como afirma Rudolf Lind, «que o programa contido no poema correspondia à expectativa dos autores jovens» (*idem*: 44).

Terminando o seu último artigo sobre a nova poesia portuguesa com o embarque no sonho, Pessoa permite o entrelaçar do teor desse texto com «A Arte moderna é arte de sonho», (FP. PETCL: 156-160), pois a essa conclusão chegara ele, em Dezembro de 1912.

Desse entrelaçamento, conclui-se que, se «o poeta de sonho é geralmente um visual, visual estético», as expressões das sensações referir-se-iam a sensações visuais, predominantemente, para construir a «paisagem» «estática» do sonho, «negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior», isto é, «quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho» (*idem*: 158). E Pessoa contrapõe a Idade Média e a Renascença, como idades do sonho realizável, à Idade Moderna, científica, prática, mas de tal forma complexa que o sonho é de imediato sentido como irrealizável. Todavia, o sonho passa a ser sentido como o espaço que resta para a construção poética. O mundo complicou-se, e sonhar já não é simples, como o era para o Infante D. Henrique, paradigma do sonhador renascentista, num tempo em que sonhar e realizar eram duas acções que se completavam.

Ora, Pessoa estaria, também, a expressar a necessidade da separação do sonho do Saudosismo de Pascoaes, da acção cívica e literária da *Renascença Portuguesa*. Acerca dessa impossibilidade pascoalina «de separar a expressão do expressado, a criação da objectivação, porque todas brotam da sua nativa maneira de ser», Joaquim de Carvalho,



em homenagem póstuma a Pascoaes, refere que «Portugal lhe interessou como objecto ideal, [...] estético, das suas intuições da existência e das suas correlações espirituais, e não como realidade estatal à qual se propusesse ser prestável como político, isto é, como realizador de interesses comuns e de aspirações colectivas» (CARVALHO, J., 1975: 644-645). Porém, ao querer praticar civicamente o seu sonho, ele situara-se na chamada «Hora do Infante» (*apud* COSTA, D. L., GOMES, P., 1976: 61), contra a qual Pessoa dissertava em «A arte moderna é a arte de sonho», pela impossibilidade epocal de coincidência entre o sonho e a realização desse mesmo sonho, a não ser no mundo do sonho. E ele explicava: «modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a acção, entre a ideia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização» (FP. PETCL: 156).

A arte moderna exigia, segundo Pessoa, que o artista separasse o sonho da realidade e, no espaço-sonho, construísse a sua arte. Era isso que Pessoa e Sá-Carneiro praticavam, na época, sendo a personagem do conto «O Homem dos Sonhos» (datado de Março de 1913), deste último, uma referência paradigmática dessa teoria, em refinamento por “ampliação” psicológica da personagem decadente Jean Des Esseintes de *A Rebours* de Huysmans. Era na «interiorização cada vez maior» (*idem*: 157), em expansão, que os dois amigos investiam literariamente, de forma inversa, em 1913. Pois, se se tomar como referências o protagonista de *O Homem dos Sonhos* e o «eu poético» de *Pauis*, verifica-se que, enquanto o primeiro se amplia interiormente no sentido de experienciar situações diversas dentro da interioridade do sonho, o segundo progride e amplia-se no sentido da profundidade, em viagem centrífuga e vertical à essência do ser até encontrar o não-ser próprio da despersonalização¹.

¹ Refira-se que Dionísio Vila Maior apresentou o levantamento das concepções de «sonho», quer em Pessoa ortónimo, quer em Bernardo Soares (VILA MAIOR, D., 2004: 181-183).





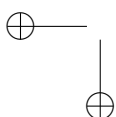
No poema *Pauis*, o sujeito poético situava-se em paisagem paúllica estática², própria do universo do sonho; mas, apesar disso, sensações diferentes (visuais, auditivas, térmicas) sucedem «pela minh' alma em ouro» (o *sucedentismo* pessoano). Isso acontece porque Pessoa, na construção de *Pauis*, decidira tomar o terceiro caminho por ele apontado para «o poeta do sonho», «ante este novo estado civilizacional»: o de meter «esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho* – e fugindo da “Realidade” nesse sonho». Esse seria, segundo Pessoa, «o caminho *português*» da nova poesia portuguesa – «que vem desde Antero de Quental cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia» (*idem*: 159).

De facto, a selecção do real para o transformar artisticamente foi uma das preocupações do construtor de *Pauis*. Verifica-se no poema a preocupação de colocar na maioria dos membros do verso uma palavra concreta que aponta para o real, com a pretensão de o introduzir no poema. A partir dessa palavra, desenvolve-se o enunciado metafórico de que ela é o fulcro. E quando assim não é, o real introduzido no poema provém das paráfrases das cartas de Sá-Carneiro (como mais adiante se verá).

E esse caminho passava pelo Simbolismo, compreendido como «uma decadência do romantismo», «como um movimento de reacção contra o cientismo» e «como um estádio na evolução [...] de uma nova arte» (FP. PETCL: 159) – admitia o “pós-simbolista” Pessoa, depois da abjuração, contrariando assim, mais uma vez Pascoaes.

Confrontando o poema *Pauis* com aquela asserção, pode verificar-se que cada uma das palavras concretas, fulcro do enunciado metafórico, são palavras simbólicas, como já foi referido. Ao trabalhar o enunciado metafórico a partir da palavra simbólica, já consagrada, o âmbito do seu significado dilata-se em grande ampliação, gerando a «outra cousa», em que o *indefinido* ganha grande valor poético.

² Recorde-se que «o exagero da atitude estática» é referida por Álvaro de Campos, como uma das características do Interseccionismo, identificado com o Paulismo, na Carta ao Director do *Jornal de Notícias* (FP. PPV: 189).





Ora, como Pessoa afirmara, a sua teoria do transcendentalismo panteísta estava imbuída desse subjectivismo simbolista. Seria preciso aperfeiçoar a poesia do equilíbrio entre o subjectivismo simbolista e o objectivismo poético do epigramatismo³, da plasticidade e da imaginação, na construção poética de um todo poemático, à luz da “essência criadora da civilização”, isto é, da essência da civilização grega e da essência da civilização portuguesa. Essa organização construtiva processar-se-ia na consciência poética, através do processo analítico responsável pela dualidade, produzindo a síntese desse processamento para o mundo exterior: o poema. Esse objecto, assim produzido, era dotado de «poder de sugestão», expressão que não significa «compreensibilidade» (FP. PETCL: 122). Eis Pessoa dentro da poesia enigmática, na senda de Mallarmé.

O interpretante, na posse destes dados, teria de recolher o poema, como objecto sintético, na sua consciência de leitor, e desconstruí-lo, em busca da dualidade que esse objecto seria para si, para além da busca da dualidade que o poema teria sido para o seu autor: dois objectos num objecto de aparência una, em busca do desdobramento inicial. O processo é complexo e, também por isso, o enigma se acentua. Chegado a este ponto da interpretação, interessa ao interpretante saber como foi poeticamente construído tal objecto e que rupturas instaurou para inovar, pois de um poema de charneira se trata.

Pessoa, em 1912-1913, sabia que se encontrava «entre o chamado romantismo e a arte que vai agora caminhando rapidamente para o seu auge» (FP. PETCL: 160). Para essa arte, ele ia construindo a teoria literária, em busca do máximo equilíbrio de objectividade e de subjectividade, quer nos seus artigos sobre a nova poesia portuguesa, em 1912, quer no texto «A arte moderna é arte de sonho». Este texto vem confirmar que a nova poesia portuguesa não é a poesia saudosista, mas

³ Note-se que Álvaro de Campos, dissertando sobre Fernando Pessoa e a sua poesia, realça o equilíbrio poético de *Chuva Oblíqua* – o poema «onde o estado de alma é simultaneamente dois, onde o subjectivo e o objectivo, separados, se juntam, e ficam separados, onde o real e o irreal se confundem para que fiquem bem distintos» (FP. PPV: 97).





a previsão da poesia que Pessoa estava a construir no presente e iria construir no futuro; e, nesse processo, insere-se *Pauis*.

IV.2. O prefácio de *Oaristos* e *Pauis*

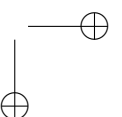
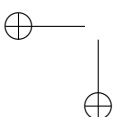
Tendo em conta o que foi dito acerca de Pessoa ter explanado ideias sociais e psicológicas, geradoras da matriz da sua poética, nos seus artigos, mas nada ter referido acerca da norma versificatória, como ele mesmo reconheceu na nota final ao artigo conclusivo («[...] abandonamos a intenção de fazer o estudo exclusivamente literário da nova corrente poética portuguesa» [FP: AA5: 192]), verifica-se que, deste modo intencional, ele ficaria livre para seguir o seu caminho poético, encarado como um processo em decurso, que teria como primeiro momento o Paulismo, de que o poema *Pauis* é a origem.

Ora esse poema, logo ao primeiro olhar, apresenta os seus versos heterométricos, desenhando uma cesura variável em liberdade – acontecimento literário que leva a remontar ao Simbolismo com os seus textos libertadores da métrica antiga.

Assim sendo, remonta-se ao prefácio de *Oaristos* (1890), considerado pelo seu autor, Eugénio de Castro, o primeiro livro «que em Portugal aparece defendendo a liberdade de Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas» (CASTRO, E., 1900: 23).

De facto, Eugénio de Castro, perante o escândalo dos literatos portugueses, libertava com *Oaristos* a cesura imutável, na sexta sílaba, do alexandrino clássico – tal como, em França, acontecera com o *Manifesto Literário* de Jean Moréas, publicado no suplemento do *Fígaro*, de 18 de Setembro de 1886⁴.

⁴ Recorde-se, a propósito da liberdade da cesura no verso alexandrino, o que escreveu Jean Moréas no *Manifesto Literário*: «Cela revient à dire qu'en réalité la





Esse espírito de liberdade da versificação, assumido pelos Simbolistas nos seus textos de essência manifestatária, caracteriza *Pauis* – que, em inovação, no âmbito nacional, ultrapassa, mesmo, aqueles. De facto, o tamanho irregular dos seus versos é notório.

Com efeito, *Pauis* é uma única estrofe de vinte e dois versos metricamente livres. Excepto o primeiro verso (6+6) e o sétimo (7+5) que são alexandrinos, os outros versos são heterométricos, predominando o verso de quinze sílabas métricas, mas existindo versos de treze, catorze, dezassete e dezoito sílabas métricas. A cesura, em liberdade, parece criar «um ritmo visual» – a outra face do «ritmo verbal ou musical», que põe o leitor em busca da imagem que Pessoa diz dever corresponder internamente ao ritmo unificado do poema (FP. PETCL: 75)⁵.

Sobre o número de sílabas métricas por verso, Celso Cunha informa que, «embora não faltem exemplos de versos de treze e mais sílabas desde a poesia dos trovadores galego-portugueses, podemos considerar o dodecassílabo o verso mais longo normalmente empregado pelos poetas da língua antes da eclosão dos movimentos modernistas em Portugal e no Brasil» (CUNHA, C., CINTRA, L. F. L., 1984: 676). Estaria, então, Fernando Pessoa a introduzir o verso livre e irregular, em Portugal, que fora posto em prática «pelo grande poeta norte-americano Walt Whitman na obra *Folhas de Erva* (*Leaves of Gras*, 1855)» (*idem*: 689), no que respeitava ao número de sílabas métricas por verso, à disposição dos acentos rítmicos e ao tamanho da estrofe. Sobre esse assunto,

césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin. De même, il établit que les vers de six, de sept, de huit, de neuf, de dix syllabes admettent des césures variables et diversement placées. Faisons plus; osons proclamer la liberté complète et dire qu'en ces questions complexes l'oreille décide seule. On périt toujours non pour avoir été trop hardi mais pour n'avoir pas été assez hardi» (<http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> [consulta realizada em 21 de Setembro de 2007]).

⁵ Refira-se o que Pessoa escreveu acerca do ritmo duplo do poema: «Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um ritmo. Este ritmo é duplo num só, como os aspectos côncavo e convexo do mesmo arco: é constituído por um ritmo verbal ou musical e por um ritmo visual ou de imagem que lhe corresponde internamente» (FP. PETCL: 75)





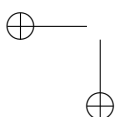
Fernando Pessoa escreveria, mais tarde, que «finalmente se chegara ao justo critério do verso – de que basta marcar pela volta de linha que o discurso está escrito em verso». Esse seria o «critério moderno do verso, em que não há exigência de quantidade, de sílabas certas, nem de rima», pois «a linha isolada é uma unidade rítmica». E conclui que «o verso é a prosa artificial, o discurso disposto musicalmente», sendo essa a diferença «entre as duas formas da palavra escrita» (FP. PETCL: 78).

Com efeito, a definição que dá ao ritmo parece estar de acordo com *Pauis* (apesar da distância temporal dos textos): «[...] o ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não-ser». E explica que às palavras, no seu todo (significante e significado) e na dependência contextual, «compete um ritmo de variação»; às pausas, mais longas ou mais breves, «compete tão-somente um ritmo de extensão» (FP. PETCL: 76). O valor da pausa natural ou artificial no final de cada verso, de modo a que o discurso poético surja em linhas, faz a transformação da prosa em poesia, segundo Pessoa, porque «a poesia é assim a prosa feita música, ou a prosa cantada; o artifício da música é conjugado com a naturalidade da palavra» (*idem*: 77). Acontece nestas afirmações a proximidade de Pessoa com Verlaine («De la musique avant toute chose») e de Mallarmé, na associação das duas referidas artes, e o afastamento do verso escultural de Pascoaes.

O ritmo de cada verso, em *Pauis*, é livre na sua sonoridade, para coadjuvar a intenção poética do poema.

Sem romper com o princípio de que «a linha isolada é uma unidade rítmica», acontece o cavalgamento do segundo verso com o terceiro, sem colisão com a sintaxe nem com a pausa do final do verso⁶. Assim, a palavra «louro» termina o segundo verso e, no início do terceiro, encontra-se a palavra «Trigo», com a qual «louro» faz ligação

⁶ Note-se que Fernando Pessoa considerou «a pausa de fim de verso [...] independente do sentido, e [...] tão nítida como se ali houvesse pontuação» (FP. PETCL: 77).

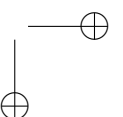




morfo-sintáctica. Na primeira situação, a palavra «louro» funciona como nome («o louro») e «na volta da linha» passa a funcionar como adjectivo de «trigo» («o louro trigo»). Esse recurso estilístico permitiu dar um duplo valor à palavra «louro», em cada um dos versos, realçando o seu efeito pelo duplo significado da palavra, primeiro como nome e, depois, como adjectivo de cor. Esse «realce extraordinário» da palavra deslocada para o verso seguinte, referido por Celso Cunha (CUNHA, C., CINTRA, L. F. L., 1984: 675), poderia ser interpretado, no caso do segundo verso como uma forma lúdica de Pessoa despertar o interesse do leitor pela polémica externa do Super-Camões (e interna do anti-Pascoaes e do fim do Romantismo), através de «Empalidece o louro», para depois o surpreender no terceiro verso, pois de movimentos pendulares vive a primeira parte do poema: entre o pântano e a alma, entre a cinza e o ouro, entre o tédio e a esperança, subjazendo um jogo sério, em que interagem vários textos, como já foi referido. Os enunciados que criam esses contrastes são trabalhados pelo poeta, para que as sonoridades correspondam àquilo que está a ser dito, através da aliteração que percorre o poema de uma forma suave e ao serviço do enunciado, criando a harmonia imitativa dos sons provenientes do paul, em *S*, entrecortado pelo badalar da hora, em *ão*⁷.

Note-se que, no decurso do poema, a palavra «tão» aparece três vezes, sempre disposta de uma forma intencional pelo poeta, para marcar os três tempos que “fluem” no poema: o primeiro «tão», em início propositado do quarto verso, para marcar o tempo do tédio romântico («Tão sempre a mesma, a Hora!...»); o segundo, bem no centro do poema, no décimo primeiro verso, para marcar o tempo da antiguidade («Ó tão antiguidade»); o terceiro, no último verso, para marcar a hora do ferro («Tão de ferro!...»).

⁷ Cite-se Mário de Sá-Carneiro, quando escreve sobre a escrita poética, em carta datada de 26 de Fevereiro de 1913: «Não trabalhar só com ideias – trabalhar também com o som das frases. Não escrever só – edificar. Mas calo-me pois sei que um espírito como o seu compreende melhor tudo isto do que o próprio que o escreveu» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 46-47).



Repare-se que esta ilação vivifica a teoria do acróstico (apresentado em nota) construído pelas sílabas fortes iniciais dos versos (Do TRi Tão Oh Cim Flui É). Ao pensar que Pessoa estava a fazer um jogo sério de poesia *artificial*, para o seu amigo, poder-se-ia também considerar esta hipótese do acróstico das sílabas iniciais fortes, que também estaria de acordo com a característica da fluidez da nova poesia portuguesa⁸. Deste modo, o poema apresentaria uma poética de síntese desses três tempos literários e simultaneamente jogava com a metáfora do tritão que flui, na sua vida dupla⁹, e que transporta a mensagem divina¹⁰.

Dentro do conceito formulado por Pessoa de que «a poesia é assim a prosa feita música» (FP. PETCL: 77), ouvem-se as três badaladas, entre outras sonoridades intencionais, e verifica-se que a musicalidade poética foi trabalhada cuidadosamente em *Pauis*, sobretudo em alguns dos seus versos (como já foi referido), mas sempre ao serviço do sentido global do poema¹¹.

⁸ Note-se que a característica da «fluidez» é apontada por Pessoa, no seu terceiro artigo, e define-a como «incerteza» e «carácter indefinido» da «religiosidade» e do «metafísismo» (FP. AA4: 153). E sabe-se como o princípio do «indefinido» era importante na sua poética, se se recordar a ânsia por «outra cousa».

⁹ Refira-se, pelo interesse para a interpretação do poema, que os tritões «pertencem à Classe dos Anfíbios, uma palavra de origem grega que significa “vida dupla”, que é uma referência às fases aquática e terrestre que se alternam ao longo do seu ciclo de vida» (http://oficina.cienciaviva.pt/ancorensis/tritoes_salamandras.htm – consulta realizada em 10 de Outubro de 2007). Também, em vida dupla, Pessoa fluía no *paul*, escrevendo no órgão da *Renascença Portuguesa*, bem perto do Saudosismo, criticado nas entrelinhas dos seus artigos, e continuando num fluir suave e dissimulado, em *Pauis*, cantando «em volta do navio», no crepúsculo, tal como «os Tritões», do poema *A Primeira Nau* de Augusto Casimiro (CASIMIRO, A., 1912: 129).

¹⁰ Remonte-se a *Os Lusíadas* (Canto VI, estrofe 16 a 19) e assista-se ao chamamento de Tritão, «trombeta e correio de seu pai», Neptuno, para convocar os deuses marinhos. E ele com «a grande concha retorcida / Que trazia, com força já tocava; / A voz grande, canora, foi ouvida / Por todo o mar, que longe retumbava». Não seriam outros os desígnios de Pessoa: convocar toda a sua energia e talento, para que o super-Camões acontecesse e que poetas inovadores respondessem ao apelo que ele lançara nos artigos de 1912 e em *Pauis* de 1913.

¹¹ Analise-se a sonoridade do primeiro verso: no primeiro hemistíquio, predomi-

Pessoa deu importante relevo à palavra «Pauis»¹² e a prova disso

nam os sons consonânticos surdos, partindo da consoante oclusiva surda *p* para as fricativas sibilantes surdas, em predominância, como um prolongamento sibilino do som consonântico final do ditongo *uis* – a consoante fricativa surda palatal, característica do plural na língua portuguesa – que se prolonga em *roçarem* e termina em *ânsias*, palavra finalizante do primeiro hemistíquio, com duas consoantes fricativas surdas, a primeira linguodental e a segunda palatal (o mesmo som do plural que sibilava em *uis*). Os sons vocálicos desse hemistíquio, depois da vogal oral quase fechada *a* e do ditongo oral *ui*, da palavra *pauis*, apresentam um predomínio da primeira vogal do verso, em vários tons do oral ao nasal de vogal *a*: a vogal oral aberta, em *roçarem*; e a vogal nasal semifechada, em *ânsias* – palavra de uma sonoridade adequada ao poema, pois tal como *pauis*, o sopro fónico vai sendo progressivamente fechado até ao sibilo final. O segundo hemistíquio, iniciado também pela oclusiva surda *p*, opta pela centralidade temática da *alma em ouro*, por isso há um predomínio de consoantes sonoras: *l* (*pela, alma*); *m* (*minha, alma*); *nh* (*minha*); *r* (*ouro*). A sílaba métrica mais forte acontece em som vocálico aberto (*nh'al*), entre duas consoantes sonoras, sendo a primeira palatal e a segunda alveolar, constituindo um acontecimento fonético de grande abertura da vogal tónica, reforçando, assim, a palavra **alma**, pois é de uma poesia de alma que se trata. Repare-se que os sons vocálicos, começam pelas vogais fechadas para em seguida abrir, para voltar a fechar, em ritmo ternário. A sílaba forte final é constituída pelo ditongo oral decrescente *ou*, integrado na palavra de grande suavidade fónica *ouro*. Estabelece-se, deste modo, por contraste fónico, a abertura da alma e a suavidade do ouro que irá ser esmaecido pela cinza crepuscular e pelo tempo. Esclareça-se que a classificação da sonoridade das vogais e consoantes é feita com base na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, de Celso Cunha e Lindley Cintra (CUNHA, C., CINTRA, L. F. L., 1984: 45). Exceptua-se a designação de consoante *sibilante*, que foi registada a partir do *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea*, designando «consoante fricativa cuja articulação se caracteriza por uma constrição entre o bordo superior da língua e a zona alveolar dos dentes» (CASTELEIRO, J. M., 2001: 3409).

¹² Considere-se que, para a escolha da palavra «Pauis», não bastaria que ela fosse apenas uma palavra simbólica, ela teria também de apontar para uma realidade, de acordo com o formulado por Pessoa acerca da introdução do real na arte para o transformar. De facto, segundo Jennings, a cidade de Durban «era um caótico aglomerado recente que pouco antes da chegada de Fernando Pessoa fora conquistada à selva tropical e pântanos adjacentes à lagoa baixa» (JENNINGS, H. D., 1984: 27). Talvez essa informação ajude a provar que Fernando Pessoa, possuidor de uma experiência do real pantanoso com os seus sons e imagens, estivesse a transformar o real em irreal, de acordo com a sua teoria do «transcendentalismo panteísta», no poema *Pauis*.

está não só em tê-la colocado no início do primeiro verso, mas também em ter dado esse título ao poema (quando falava dele, ou quando o enviava aos amigos) e ainda em ter dado o nome de Paulismo ao movimento estético-literário que parte desse poema. Dentro desta intencionalidade poética, acrescida de todas as outras já referidas, à sonoridade da palavra «Pauis» teria de ser dada a devida importância. Não se poderia associar a sonoridade à ironia em «Pauis» pela proximidade com ‘país + uis’, como a caricatura da poesia neo-romântica e saudosista, dentro do diálogo poético à distância, de Pessoa com Sá-Carneiro?

Decorre ainda do som sibilino do final da palavra inicial do poema o prolongamento das sibilantes um pouco por todo o poema chamando à colação a citação feita por Fernando Guimarães do *Tratado de Metrificação*, de Castilho, para explicar a aliteração sibilante: «Tem a natureza animal e a inanimada sons que arremedam com muita propriedade o *S*, tais como o silvo da serpente; o siciar [sic] da seara [. . .]. É logo manifesto que onde houvermos de imitar estas ou semelhantes vozes da natureza, o emprego da palavra com *S* ou *C* ajudará material, mas eficazmente, a representação da ideia» (*apud* GUIMARÃES, F., 1990: 47). Essa aliteração sibilante parece apropriada para o que emana do pântano, mas também para a hipótese de este poema pretender ser, ironicamente, a voz ciciada da Sibila de Cumes ou do oráculo de Delfos, em Portugal, em resposta ao artigo de Hernâni Cidade, no jornal *República*, de 10 de Dezembro de 1912.

Tal como no primeiro verso, a escolha das vogais e consoantes, ao longo do poema, obedece a um critério rigoroso de associação de som e sentido do enunciado poético, criando uma harmonia entre significado e significante um pouco por todo o poema. Por exemplo, no sexto verso («Dum canto de vaga ave»), verifica-se a repetição da vogal *a* em todas as suas tonalidades e do som consonântico *v*, factos que criam uma sonoridade próxima do significado do enunciado; e no sétimo, o verso da ruptura com a paisagem paúlca («Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!»), a aliteração, criada pela repetição da oclusiva sonora gutural *g* de *grito* e de *garras*, dá o tom aguerrido necessário.



Com efeito, a aliteração moderada parece estar ao serviço do enunciado, na sua parte e no seu todo, como adjuvante na criação do clima paúlco e na construção da hipótese da voz sibilina do oráculo, bem como na construção da problemática do tempo. Porém, essa moderação aliterante é rompida cacofonicamente no décimo verso (o som *k* repete-se seis vezes), para exprimir a tensão do sujeito sobre o desejo de «outra cousa» a decifrar, e nos três últimos versos, de uma forma mais moderada repete-se três vezes o som *r*, em rima interna e externa («erro», «fanfarra», «ferro»)¹³.

A escolha dos sons ao serviço do enunciado tece o pano de fundo em que o ritmo criado pela sucessão de sílabas fracas e fortes, escolhidas criteriosamente pela sua sonoridade, percorre o verso, livremente, apenas condicionadas pela intencionalidade do enunciado poético. Olhando para as sílabas fortes ao longo do poema, podem retirar-se algumas ilações.

A sílaba forte mais aberta do primeiro, terceiro e quarto versos, envolve a sílaba tónica da palavra *alma*, já que é de uma poesia de alma que se está a tratar. Essa sílaba *al* volta a aparecer no décimo oitavo verso, dentro da palavra *alta* («[...] A lança que finca no chão / É mais alta do que ela... [...]»), sugerindo, talvez, a missão de alma rática e civilizacional a desempenhar, pois do espírito de missão para a criação de uma nova literatura nacional de valor nacional e cosmopolita estava, também, Pessoa a tratar.

No segundo verso, a primeira e a última sílabas fortes do primeiro hemistíquio criariam a música sugerida no poema com os sinos a dobrar (talvez em *dó* e *si* – notas musicais, por hipótese, representativas da bipolaridade da alma nacional epocal). Esta imagem sonora e visual do *dobre dos sinos* (cruzado com o bater das horas que parece partir

¹³ Sabe-se o quanto Pessoa prestou atenção a *Oaristos* e à aliteração proposta por Eugénio de Castro, pois exercitou-a em poemas como *Saudade Dada* – poema II de *Ficções do Interlúdio* (FP. FI: 47).



do real pessoano)¹⁴ entra pelo poema dentro, para o organizar no espaço da folha branca.

Também se prestou atenção especial à imagem do poema *Pauis* (isolado e enquadrado em *Impressões do Crepúsculo*), isto é, a forma exterior do poema visto como objecto, conduzindo essa busca ao poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, e ao que diz Teresa Rita Lopes, que a ele se refere quando escreve sobre o papel desempenhado pelos brancos do papel, em contraste com o negro das palavras, não só como valorizadores do silêncio pelos Simbolistas, mas também, naquele caso concreto, como valorizadores do relevo e do ritmo do verso – «ce que Mallarmé appelle “la mobilité de l’écrit”» (LOPES, T. R., 1977: 249). Sobre essa mobilidade, cita Mallarmé, que explicara: «La fiction affleurera et se dissipera, vite, d’après la mobilité de l’écrit, autour des arrêts fragmentaires, d’une phrase capitale dès le titre introduite et continuée» (*ibidem*).

Em consonância com o relevo e o ritmo do silêncio e do não silêncio nos versos de *Pauis*, estaria a «bimembração» e a «plurimembração» (SILVA, V. M. A., 1971: 355) dos versos, bem como a respectiva pontuação, em que predominam as reticências.

¹⁴ Refira-se do biógrafo pessoano, João Gaspar Simões, a descrição interpretativa desse real pessoano até aos cinco anos, incorporado poeticamente na temática saudosa do paraíso perdido da infância: «Não se nasce por acaso entre um teatro e uma igreja [...]. Entre S. Carlos e a igreja dos Mártires [...]. E, mais adiante a propósito do soar das badaladas dessa igreja, acrescenta que «esse sino, essas badaladas [...] permanecerão na sua consciência como qualquer coisa de indefinido e de inlocalizado» (SIMÕES, J. G., 1991: 38-39). Talvez se baseasse na informação que Pessoa lhe dera, em carta, de 11 de Dezembro de 1931, a propósito das «atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático»: «São suficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquele meu breve poema que começa: «Ó sino da minha aldeia...». O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos [...].» (FP. OPP, II: 302). E, assim, mais uma vez, Pessoa justificava, pela prática poética, a sua teoria do transcendentalismo panteísta, em que real e irreal se fundia no espírito e na arte, para construir a «outra cousa».



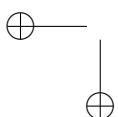
De facto, parece poder aplicar-se ao jogo de sonoridades e silêncios (desenhados) de *Pauis* o que Teresa Rita Lopes admite para aquele poema de Mallarmé, que talvez não queira ser música, mas sugestão de um ritmo musical; talvez não queira ser «forme saillante mais dessin d'une forme, non proprement mouvement mais suggestion de mouvement», pois o poema pessoano, também ele, como o de Mallarmé, estaria destinado, como afirmara este autor, a «quelque mise en scène spirituelle exacte», dirigida a «l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle même» (*apud* LOPES, T. R., 1977: 249).

Voltando ao som do bater da hora e da badalada do sino, jogando com a onomatopeia e com a homonímia (que desempenha papel importante como «source de tout malentendu», responsável pelo equívoco, no discurso irónico [JANKÉLÉVITCH, V., 1964: 46]), o primeiro hemistíquio do quarto verso, através da primeira sílaba e da última, consegue criar a tal imagem exterior do interior entediado do toque monótono das horas (a plasticidade): «Tão sempre a mesma, a Hora!...».

Em oposição ao tédio, o segundo hemistíquio desse verso parece sugerir o bater as palmas, em aliteração, para um acordar do tédio, o que estaria de acordo com a admissão da possibilidade de esta expressão ser alusiva ao verso subtextual da poesia da esperança da renascença nacional de Guerra Junqueiro (da futura entrada triunfal em Jerusalém, ironizada por Hernâni Cidade), com as sílabas fortes, num ritmo ternário de sonoridade vocálica: som aberto (-çar), fechado (-ci), aberto (*pal*).

Verifica-se que o poeta trabalha cuidadosamente o todo da sua mensagem, privilegiando o significado, dentro de uma poética da sugestão e da evocação, sem descuidar o significante, no trabalho da aliteração, da harmonia imitativa, da rima externa e interna, da repetição valorativa da palavra, do paralelismo frásico e rítmico, ao serviço da significação geral do enunciado poético.

Intencionalmente, Pessoa, na primeira parte do poema *Pauis*, retomou os lugares-comuns do Saudosismo, nomeando-os (*pauis*, ânsias, alma, sinos, cinza, hora, Outono, ave) como símbolos espirituais e ma-





teriais de um clima sociológico e psicológico nacional e literário¹⁵. Seguidamente, dentro do seu transcendentalismo panteísta, trabalhou o enunciado a partir desses nomes simbólicos, plenos de sugestão, de formas diferentes, de modo a criar o poder evocativo, em movimento histórico-literário, como já foi referido. Aproxima-se nesse trabalho poético do de Mallarmé, de acordo com a interpretação de Théodor de Wizeva, em citação de Teresa Rita Lopes: «à chacun de ses vers [Mallarmé] s'est efforcé d'attacher plusieurs sens surposés. Chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique» (*apud* LOPES, T. R., 1977: 248).

Retomando a problemática do emprego dos lugares-comuns da poesia da época, verifica-se que Pessoa seguiu o caminho inverso de Eugénio de Castro, que, no prefácio de *Oaristos*, citara os da poesia portuguesa para os achincalhar e deles se afastar (CASTRO, E., 1900: 19). Pessoa, pelo contrário, escreveu em *Pauis*, na primeira parte, os *lugares-comuns* da poesia Saudosista, para os tratar, com certa ironia, de forma inovadora, de acordo com a teoria formulada nos artigos sobre a nova poesia portuguesa. Eles surgem assindeticamente, em enumeração de paráfrases alusivas a outros textos, «sem perífrases», como pedira Sá-Carneiro (SÁ-CARNEIRO, 2001: 47), criando o poder de sugestão e, simultaneamente, de evocação do universo nacional, pós-últimato, de Junqueira e de Pascoaes, bem como o da poesia neo-romântica menos esperançoso que esse.

Esse acontecimento estético só pôde ser possível pelo distanciamento conseguido por Pessoa, através do seu talento e do afastamento

¹⁵ Releia-se o poema *ERMOS*, de Mário Beirão, e verifique-se como o vocabulário de *Pauis* está nele disseminado (por exemplo: «Sobre os pauis em febre um hálito estagnou!»; «[...] Silêncio. Uma ave paira,»; «O Tempo escuta [...]»; «Um grito vara a Noite [...]»; «Dentro de nós [...] / Há paisagens [...] / E mudas horas mortas»; «Somos o vago, o esparso, a névoa que flutua, / Azul dormência...») (BEIRÃO, M., 1913: 58).





nacional infanto-juvenil que lhe permitira uma cultura cosmopolita e distanciada de Portugal, de modo a melhor o poder ver e observar crítica e criativamente.

Dentro dos *lugares-comuns*, o autor de *Oaristos* referira outra pobreza: a da rima da poesia nacional. E Pessoa aguenta-se dentro dessa pobreza nas rimas finais, em *Pauis*, em maior ou menor grau («ouro» com «louro», «alma» com «palma», «delgado» com «estagnado», «Hora» com «chora», «veja» com «deseja», «antiguidade» com «invade», «desfalecer» com «esquecer», «ter-se», com «conter-se», «chão» com «chão», «aléns» com «trens», «erro» com «ferro»). Distanciava-se, desta forma, do simbolismo, como tinha dito ser apanágio da nova poesia portuguesa.

Aproximava-se dele, porém, na riqueza da rima interna, criando um forte elo com a aliteração em harmonia imitativa, usando o exagero aliterante para enunciar a crise do sujeito modernista em opção inovadora.

Ora a harmonia imitativa fazia sentir-se na expressão do Tempo, pois sabendo que a palavra Hora é a palavra maisculada mais frequente em *Pauis*, pode-se ouvir o badalar em *ã*o, ao longo do poema. Ela surge com a onomatopeia «Tã», no início do quarto verso; só no nono, se repete o som em «mãos»; no décimo, em «não»; no décimo primeiro, em «Imperfeição» e na repetição da primeira sonoridade onomatopaica «tã»; no décimo sexto, em «não»; no décimo sétimo e no décimo oitavo, em «chão»; no vigésimo, em «são»; e, no último verso, em «tã», repetindo pela terceira vez a sonoridade onomatopaica (já não o bater da hora, mas o bater do ferro – era a hora do ferro). A rima interna acentua-se, na parte final do poema, em que «chão» rima com «são» e com «tã», duas palavras no interior dos respectivos versos. Esta musicalidade da Hora badalada, em três «tã», estaria interligada com o sentido do poema, em que tudo se funde e a problemática do tempo é um dos seus fulcros.

É interessante verificar, porém, que Pessoa segue à risca o preceito de Eugénio de Castro para a rima dos alexandrinos, pois os ver-



sos de *Pauis* «são lançados em pares, mas os últimos quatro versos [...] têm suas rimas cruzadas» (CASTRO, E., 1900: 24).

Refere ainda Eugénio de Castro a pobreza de vocabulário dos poetas, seus antecessores; Pessoa constrói dentro de um vocabulário corrente o seu poema, com exceção de «címbalos» e pouco mais. Seria possível ver nesta opção de Pessoa o renegar do vocabulário invulgar e engenhoso do estilo «decadente» francês, «definido por Théophile Gautier», segundo Eugénio de Castro que elogiara essa engenhosidade e a praticara em *Oaristos* (CASTRO, E., 1900: 24-25), se se tiver na devida conta a diatribe feita por Jean Seul de Méluret àquele autor francês: «Épater le bourgeois? C'est le bourgeois qui s'épate à lui-même. Quel bon bourgeois que ce Théophile Gautier!» (FP. OJSM: 82). Os textos de Jean Seul de Méluret contra o decadentismo francês degenerescente permitem pensar que Pessoa, em *Pauis*, se afasta intencionalmente da influência francesa, para a órbita da originária decadência grega, logo, universal, de Hesíodo, na qual ele talvez inserisse a decadência nacional de 1912-13, porque em Portugal (ao contrário da França) ainda existia a esperança, uma vez que «la décadence portugaise est d'abord sociale et secondairement politique, on peut espérer que la transformation des institutions [...] amènera des jours meilleurs» (*idem*: 91)¹⁶.

Seria então dentro do vocabulário do português corrente que Pessoa iria construir *Pauis*, tal como «Cesário, António Nobre e os pós-simbolistas», que, segundo João Gaspar Simões, «abriam de par em par as portas do templo da poesia à arraia-miúda» (SIMÕES, J. G., 1976: 133).

Porém, apesar do vocabulário acessível, o poema não se deixa abrir, a não ser com chaves próprias. O hermetismo poético (tão trabalhado por Mallarmé) acontece desde o primeiro verso, como já foi referido, e

¹⁶ Refira-se a Edição Crítica das *Obras de Jean Seul de Méluret*, pelo que ela deu a conhecer acerca da crítica pessoana à cultura e à literatura francesa, em textos franceses que abarcam um tempo compreendido entre 1907 e 1914, com os títulos: *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs*.

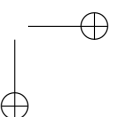


prolonga-se pelo poema intencionalmente, pois havia uma mensagem a ocultar dentro do poema esfíngico. Para tentar desvendar os processos construtivos dessa ocultação, foi necessário interrogar o sentido da imagem e investigar «o seu papel no discurso e na acção» (PEREIRA, M. B., 1983: XXI). Com efeito, não é no vocabulário que *Pauis* se distingue. Reafirma-se que, sem descurar a palavra, é no trabalho do enunciado (tendo em conta cada sonoridade) que acontece «a inovação semântica do discurso [poético], em que há produção de algo diferente e novo», pois «a imagem como percepção enfraquecida e apêndice dos sentidos é impotente para fundar a inovação semântica do discurso» (*idem*: XXIII).

IV.3. A «enunciação metafórica» e «a suspensão da referência» em *Pauis*

Contrariando o discurso literário saudosista, que prefere «a comparação ao símbolo e à metáfora» (PEREIRA, J. C. S., 1983: 845), Pessoa, em *Pauis*, desloca «a força criadora da imaginação do nome para a frase» (hemistíquio e verso), dando origem à «enunciação metafórica», da qual emerge uma «nova significação», proveniente da «impertinência predicativa» ou do «choque de campos semânticos», «gerada pela aproximação repentina ou assimilação predicativa de significados separados até então pelo respectivo sentido literal» (PEREIRA, M. B., 1983: XXIII).

Essa novidade da emergência de um novo sentido, através do processo da impertinência predicativa e da junção de dois campos semânticos opostos (sem passar pela comparação), parece decorrer da teorização do transcendentalismo panteísta pessoano, em que se deve fundir





o real com o irreal, de forma a gerar um novo real e um outro irreal. De facto, esse processo estilístico do «choque de campos semânticos» e o da «impertinência predicativa» dentro da «enunciação metafórica» percorre o poema *Pauis*, gerando a «novidade de uma significação emergente em termos de frase» (*ibidem*).

Verificando, na análise do poema, a existência dos processos atrás mencionados, conclui-se que, de facto, eles estão presentes em grande parte dos seus versos. Fez-se o exercício (que não se apresenta, na totalidade, por ser muito extenso¹⁷) e concluiu-se que, quer o choque de campos semânticos, quer a impertinência predicativa, se distribuem ao longo do poema, porque, como afirma Miguel Baptista Pereira, (com base em Paul Ricœur):

[...] imaginar é reestruturar campos semânticos até então opostos, assimilando-os entre si e, por isso, é no terreno do discurso que se deve situar a imaginação criadora, cuja actividade fecunda consiste em esquematizar ou fornecer base imaginativa à novidade de uma significação emergente nos termos da frase (*ibidem*).

Deste modo, poderá concluir-se que a estratégia do choque dos campos semânticos (sem criar rupturas de sentido, mas ampliando, para

¹⁷ Refira-se a título de exemplo o primeiro enunciado metafórico, para que se verifique como foram aplicados os processos do choque dos campos semânticos e da impertinência predicativa: «Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...» – verifica-se um grande choque de campo semântico entre o nome concreto *Pauis* e os restantes nomes, para além da existência da impertinência predicativa. Apresentam-se as expressões do poema em que esses processos também comparecem: no primeiro verso («Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...»); no segundo hemistíquio do terceiro verso («Corre um frio carnal por minh'alma...»); no primeiro hemistíquio do quinto verso («Silêncio que as folhas fitam em nós...»); no sétimo verso («Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!...»); no décimo quinto («Transparente de Foi, oco de ter-se...»); no último hemistíquio do décimo sexto verso («Luar sobre o não conter-se...»); no décimo sétimo («Dia chão»); no décimo nono («Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...»); no vigésimo («Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro») e no vigésimo primeiro («Fanfarras de ópios»).





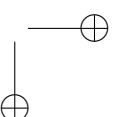
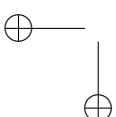
sugerir e evocar) foi o recurso estilístico mais usado, criando obstáculos à leitura linear do poema, que deverá progredir dentro do transcendentalismo panteísta pessoano da fusão consciente de dois universos diferentes em equilíbrio, sem que qualquer deles se anule, mas antes gere a tal «significação emergente», «sem passar pela comparação» e «sem perífrases».

Todavia, dentro do mesmo campo semântico, a técnica da suspensão da referência gera um hermetismo maior, pois instaura o enigma do desvendar do sentido adiado de universos subjectivos: o Ser e o Tempo. Isso acontece no enigmático oitavo verso («Que pasmo de mim anseia por outra cousa que o que chora!»), no primeiro hemistíquio do décimo segundo verso («A Hora expulsa de si-Tempo!. . .») e no décimo sexto («O Mistério sabe-me a eu ser outro. . .»).

O acima referido oitavo verso expõe a problemática da suspensão da referência – «o momento extático da linguagem» (RICŒUR, P., 1983: 371) – para a expressão «outra cousa»¹⁸. Essa expressão vaga possui sentido, mas necessita de uma referência, pois desse processo poético se está a tratar conscientemente no poema: a objectivação da subjectividade, através da referência adequada ao discurso poético da modernidade. A primeira indicação da referência é vaga, subtil e complexa ao adiar o desvendamento através da negação/afirmação e do deíctico «aquilo»: «Que não é aquilo que quero aquilo que desejo». A tensão instaura-se entre o que é e o que não é, entre o «aquilo» negativo e o «aquilo» positivo, do não desejo e do desejo, do ser e do não ser, para o *eu* poético. «Aquilo»¹⁹ é o pronome certo para a expressão da

¹⁸ Note-se que Miguel Baptista Pereira, na sua Introdução a *Metáfora Viva* de Paul Ricœur, informa que «o referente apareceu em Aristóteles e nos estóicos sob a designação de “coisas”, enquanto distintas das “impressões da alma” ou conteúdos de consciência e do significante» (PEREIRA, M. B., 1983: XXVI). Fernando Guimarães afirma que «a função referencial da literatura [. . .] entra em crise» na poética simbolista (GUIMARÃES, F., 1990: 21). É interessante verificar que a inovação pessoana parece passar pela questão da referência, traduzida, talvez, a partir de *Em Busca da Beleza*, de 1909, por «Cousa indefinida» (FP: OPP, I: 154) e, em *Pauis*, por «outra cousa».

¹⁹ Cite-se Paul Ricœur, quando escreve a propósito da «concepção «tensional» da





referência, como demonstrativo que é; porém, ainda não se sabe para onde aponta.

Chega-se, então ao décimo primeiro verso, que se apresenta em «estética binária», predominante no poema, com a diferença de que neste verso, ela se apresenta de uma forma equilibrada, pelo paralelismo do tamanho dos seus membros e pela ligação rítmica, geradora de uma ligação semântica.

Ora, a «estética binária» atinge o clímax nesse verso, pelo poder da antítese, bem no meio do poema, num trabalho poético que pretende chamar a atenção do leitor, quer pela sua colocação central, quer pela imagem resultante do tamanho do verso e dos respectivos membros (um verso de treze sílabas métricas dividido em dois membros: um de sete e outro de seis).

Para casos de «estética binária», na poesia barroca, Aguiar e Silva explica que «a antítese conduz em geral a uma igualdade ou semelhança muito marcada, do ponto de vista sintático e rítmico dos membros da frase que a exprimem, devendo observar-se que [e cita Lausberg] “a igualdade externa é inclusivamente um contraste perante a contraposição do conteúdo conceptual”» (SILVA, V. M. A., 1971: 355).

Ora, a semelhança quanto à forma e quanto ao número de sílabas de cada membro, nesse décimo primeiro verso, desfaz-se pelo estranhamento das duas inesperadas expressões nominais que o constituem, aparentemente sem quaisquer ligações morfo-sintáticas, nem com o antecedente, nem entre si. Esse seria o verdadeiro enigma do poema, se não existisse um «aquilo» (negativo e positivo) no verso anterior, em busca de uma referência. Então, o primeiro membro do verso talvez pudesse ser a referência de «aquilo que não quero» («Címbalos de Imperfeição...») e o segundo membro, a referência para «aquilo que desejo» («Ó tão antiguidade»).

verdade metafórica»: «O primeiro movimento – ingénuo, não crítico – é o da veemência ontológica. [...] Dizer “aquilo é”, tal é o momento da crença, o *ontological commitment* que dá força “elocucionária” à afirmação» (RICŒUR, P., 1983: 371).





Neste caso, a igualdade formal daqueles dois membros, escondia uma antítese com o poder de exprimir a contraposição de dois períodos literários, perante os quais o sujeito poético deveria optar, ou estabilizar. Contudo, convém sublinhar que aquilo que lhe pode atribuir o valor de antítese, é a existência da antítese anterior do décimo verso («Que não é aquilo que quero aquilo que desejo»), à qual os dois membros do décimo primeiro verso estariam a corresponder respectivamente²⁰, no âmbito do «paralelismo dos pensamentos e como quiasmo de pensamentos» (LAUSBERG, H., 1966: 221).

Assim se explica a interpretação antitética de «Címbalos de Imperfeição», expressão interpretada como a estética Romântica de um modo geral, como sendo aquilo que o sujeito poético não quer, pelas razões já apresentadas; e de «Ó tão antiguidade», expressão interpretada como a estética que se deseja, em apelo ao tempo da antiguidade clássica, em forma de vocativo com valor apostrofico, pois só aquele tempo e a sua estética poderiam valer ao sujeito poético, desejoso de criar uma nova estética com a presença do classicismo. Nesse segundo membro, ouve-se (pela segunda vez no poema) a sonoridade «tão» (em rima interna com a última sílaba de «imperfeição» do primeiro membro), advérbio de intensidade morfo-sintacticamente deslocado por se encontrar como intensificador do nome «antiguidade», ou então o «tão» é que é o nome onomatopaico da Hora antiga do som de um gongo – e porque não de um címbalo – que flui no Tempo desde a antiguidade. A formulação dessa apóstrofe por antonomásia visaria chamar a atenção pelo estranhamento, pois não existe um nome próprio, mas «um apelativo que corresponde à sinédoque», motivado pela intenção poética, talvez «como enigma dissimulador» (LAUSBERG, H., 1966: 153-154) da estética poética a construir, pondo a tónica na antiguidade, mas sem desligar completamente dos «címbalos». Não se pode descartar a hipótese semântica, da estabilização, nesse décimo primeiro verso pelo

²⁰ Refira-se que Lausberg considera que «a antítese que aprofunda já pode aparecer anteriormente como antítese» (LAUSBERG, H., 1966: 229). Seria o caso da relação entre o décimo e o décimo primeiro versos do poema *Pauis*.



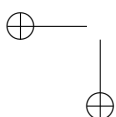


«choque de campos semânticos» (Romantismo e Classicismo), capaz de gerar um sentido «emergente» que seria o do período literário da Nova Renascença, gerado, segundo Pessoa, por essa união dos contrários: Classicismo mais Romantismo igual a Nova Renascença (essa «outra coisa»).

A partir desse décimo primeiro verso, começa o caos morfo-sintático, justificado, em ironia de artifício estético, pelo facto de a estética nova se encontrar ainda em fase de desejo a desvendar-se. Por isso, é em fase de indecisão que o sujeito poético pretende apresentar a situação, numa obscuridade «indecisa quanto à direcção», por ambiguidade intencional que serve «ao estranhamento» e simultaneamente à tática discursiva para o caso «das sentenças oraculares» (*idem*: 128). Instauram-se deliberadamente relações equívocas, em expressões como «Ó tão antiguidade», «A Hora expulsa de si-Tempo», «transparente de Foi», «oco de ter-se» «sabe-me a eu ser outro». Nestes casos, estaria a funcionar a liberdade própria da poesia através da *mixtura verborum*, isto é, «o caos da sequência verbal na frase», jogando com a obscuridade e o estranhamento (*idem*: 204).

De facto, para a liberdade de expressão, apela o *Livro do Desassossego*, quando o diarista explica o acto de meditação sobre a «forma da prosa que usa», descobrindo que o seu «sistema de estilo assenta em dois princípios [...]»: dizer o que sente exactamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso –; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei» (FP. LD: 113).

Assim aconteceu nesses versos do poema *Pauis*, em que se instaura um ‘dialecto’ especial, de acordo com a intencionalidade, rompendo as ligações morfo-sintáticas previstas pela gramática portuguesa, numa ousadia que o aproximava da citação da célebre frase do Rei de Roma, perante um erro de gramática de um seu discurso: «Sou o Rei de Roma, e acima da Gramática» (FP. LD: 114). Poder-se-ia ler na disrupção morfo-sintática de Fernando Pessoa, em *Pauis*, a influência da liberta-





ção da palavra proclamada por Filippo de Marinetti, no seu Manifesto, publicado em 1909, no jornal *Le Figaro*.

Seguidamente, instaura-se a tensão da referência no Tempo, já anunciada, a partir do segundo e do quarto versos. A referência imediata para tempo é «Hora»; e o primeiro badalar da Hora é o de aquele momento de 1913: «Tão sempre a mesma a Hora» (do tempo paúlico: o tédio romântico e o *spleen baudelairiano*). Essa hora foi agarrada metaforicamente pela ânsia no sétimo verso (em ambivalência: o neo-romantismo agarra a hora para que não se saia dela; e o sujeito poético põe garras na hora para aguerridamente avançar) e em tensão metafórica é expulsa do Tempo no décimo segundo verso, para que se viaje num Tempo contínuo e uno, sem limites exteriormente impostos²¹. Assim, «a abertura da dimensão conceptual de sentido» do Tempo implicaria «uma ruptura na continuidade imaginativa» que instauraria um «novo sentido saído da pertinência do enunciado metafórico» (PEREIRA, M. B., 1983: XXXVI-XXXVII)²². Esse novo sentido possibilitaria a viagem no tempo, em «onda de recuo» a caminho de «uma síntese conceptual» que se quer transformar em ontológica, pois é o ser e a consciência do ser que são invadidos pela «onda de recuo» no Tempo. E aplique-se aqui o conceito de Ricœur de que a «metáfora é viva, ao inscrever o impulso da imaginação num “pensar mais” ao nível do conceito» (*ibidem*). Esse «pensar mais» arrasta um «excesso de sentido» dinâmico e cooperante na «inovação semântica», num «jogo de interacção e de cruzamentos do metafórico e do conceptual, sem jamais se atingir um saber absoluto e definitivo» (*ibidem*).

²¹ Refira-se como o jovem Pessoa parece conhecer bem a problemática da «redução aristotélica do tempo ao número e à medida da realidade fugidia do movimento» como «o exemplo clássico da penúria e da rarefacção do momento presente, privado de qualquer densidade e mistério e modelo de tempo vazio» (PEREIRA, M. B., 1983: XV).

²² Aplicou-se neste período o formulado por Miguel Baptista Pereira sobre «a referência metafórica» e «a abertura da dimensão conceptual» (PEREIRA, M. B., 1983: XV).





Tudo isso está bem patente em quase todo o poema, mas sobretudo no décimo quinto verso, em que o Tempo se revela no «oco de ter-se», em «Fluido de auréola» onde transparece o passado maiusculado, o «Foi», nominalizado, por um processo de movimento desviante de que a metáfora é capaz, já que «a phora é uma espécie de mudança, a mudança segundo o lugar» (RICŒUR, P., 1983: 27). Esse acontecimento estético de desmesura, pelo abuso metafórico²³ da transgressão morfo-sintáctica, parece querer abrir as portas do mito, na possibilidade de aplicar as palavras de Ricœur, interpretando Turbayne: «O abuso é aquilo a que ele chama mito [. . .]. O mito, com efeito, é a poesia mais a crença (believed poetry)» (*idem*: 375). Verifique-se, a essa luz, a aparição religiosa de «Foi», a que não falta a auréola e a transparência fantasmagórica dos corpos celestes dentro do domínio do sagrado. Todavia, o referente não seria o tempo religioso, mas o Tempo literário da antiguidade clássica grega, o Tempo histórico nacional, o Tempo do paraíso perdido – o tempo sagrado dos mitos fundadores. Essa revelação viria a ser importante para o futuro poético de Pessoa.

Pessoa está ainda a inovar poeticamente, nos dois casos referidos (do oitavo ao décimo quinto verso), pelo facto de não recorrer a metáforas do âmbito vocabular da Natureza (excepto «onda de recuo»), próprias do Romantismo e das correntes afins. Conscientemente, colocara-se dentro do vocabulário da área filosófica, tal como Adolfo Coelho aconselhara, desviando-se da comparação ou da metáfora romântica, de acordo com o que afirmara dever acontecer na poesia áurea da Nova Renascença, em «Uma Réplica». Ele constrói, em *Pauis*, o símbolo metafórico inovador que interessa à sua poesia: o «Foi» sagrado e eterno, não de um passadista, mas de um construtor do futuro. Ele iria ao passado buscar a “luz” que flui através da voz dos poetas aureo-

²³ Considere-se «Foi» o símbolo metafórico do tempo passado com valor maiusculado, em que a palavra muda de comportamento semântico e conseqüentemente transpõe a classe do verbo para se introduzir abusivamente na classe do nome próprio, provocando o máximo estranhamento; facto que lhe dá uma grande importância como acontecimento estético-literário, naquela época.





lados, com capacidade para iluminar a sua poesia no presente (muito importante, na sua poética), para a construção da poesia do futuro.

Desvendado o Mistério²⁴ essencial para o seu trabalho poético, o sujeito poético saboreia-o na certeza do seu hermetismo misterioso, da descoberta da alteridade. É esse «outro» emergente do desvendar poético, no «oco de ter-se», que a metáfora viva concede aos que a praticam – «O Mistério sabe-me a eu ser outro...»²⁵ –, pelo «absurdo lógico» (*idem*: 145), no tempo em que a sinceridade na poética portuguesa era considerada fundamento²⁶. Na construção de *Pauis* deu-se o acontecimento estético da ascensão do *outro* à consciência do *eu* – a alteridade –, para nunca mais de lá sair. Pessoa buscava novos sentidos poéticos de experiência alargada em que os limites são superados, como afirma Miguel Baptista Pereira, citando Heidegger:

Fazer experiência de algo [...] significa que algo nos sucede e atinge, nos sobrevém, nos derruba e transforma. Nesta acepção, a palavra «fazer» não significa exactamente que nós efectuamos, por nós mesmos, a experiência; «fazer» significa, neste caso,

²⁴ Note-se que este Mistério ‘joga’ com o conceito do Mistério saudosista, (definido por Pascoaes: «[...] é o não revelado ainda, a face que a vida ainda não desvendou ainda ao nosso espírito» [*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 32]), pelo facto de parecer estar a ser revelado, sem contudo, se revelar completamente, pela intenção da obscuridade, construída artisticamente pelo poeta.

²⁵ Refira-se que Pessoa estava a «dizer algo de novo numa linguagem nova», experienciando «o excesso de sentido» que ele traduz por «Mistério», uma palavra da «experiência do sagrado». E é nesse campo «que tal excesso aparece na sua intensidade e mistério, precedendo toda a verbalização e revelando toda a sua potência e eficácia por excelência, que se não transferem para a articulação linguística do sentido». Esse excesso de sentido traduz-se em linguagem simbólica que «é sempre da ordem do poder, da eficácia e da força». Assim, «Mistério» seria o símbolo que, «mergulhando raízes nas constelações duráveis da vida, do sentimento e do cosmos», se apresenta como «estável e inclina a pensar que jamais morrerá mas apenas se transforma, em contraste com a evanescência da metáfora» (Pereira, M. B., 1983: XII-XIII).

²⁶ Note-se que, sobre a sinceridade, Pessoa escreveu: «a sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância» (FP. PETCL: 38).

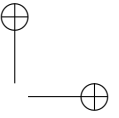


suportar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, integrando-nos (*apud* PEREIRA, M. B., 1983: XV).

Talvez tenha sido isso que acontecera com a alteridade pessoana: uma vez expressa literariamente, por ter ascendido à consciência poética, ela iria integrar-se na sua poética, para sempre. Sente-se o entusiasmo poético nesse hemistíquio, por esse acontecimento estético (acrescido de uma dimensão afectiva a que se aludirá mais adiante). Daí decorreria a necessidade da contenção, para não cair na poesia ‘luarenta’ do entusiasmo: «Luar sobre o não conter-se», em choque de campos semânticos, em que «Luar» talvez possa ser lido como símbolo daquilo que se deveria evitar na poesia romântica.

Com efeito, a questão da busca da referência para o novo sujeito poético de uma nova poesia portuguesa pertence à problemática poética a deslindar no poema *Pauis*, no âmbito do Ser, para uma poesia da Nova Renascença.

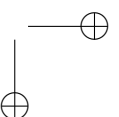
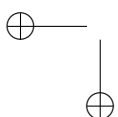
Recolocava-se a pergunta da esfinge grega e seria preciso encontrar uma resposta que desvendaria a referência primordial do Ser, numa poética que se queria «nova». Se o literatura da antiguidade clássica colocara o Homem como assunto principal da literatura (ele), se a Renascença o recolocara no seu centro (com o Infante D. Henrique como paradigma nacional), se o Romantismo lhe dera a voz da primeira pessoa (eu), que iria fazer a Nova Renascença? Também a isso Pessoa pretenderia responder, desvendando a nova referência do Ser, isto é, o novo Homem da Modernidade, já que, como escrevera Almada Negreiros, «Han matado el Hombre!» (NEGREIROS, A., 1993: 183), como ser individualizado, na era industrial – eram duas as personalidades que buscavam a unidade: uma era a «personalidad colectiva» e outra «la individual» (*idem*: 184). Das duas personalidades era necessário haver consciência, bem como da sua inter-relação, uma vez que seria preciso expressar poeticamente essa nova referência para o sujeito poético da nova poesia portuguesa e cosmopolita: um sujeito poético com consciência de que «O Mistério sabe-me a eu ser outro», isto é, com consciência da alteridade.



Conclui-se que o poema *Pauis* visaria, também, apresentar o ponto de situação da busca da referência para uma nova poesia que necessitava de se objectivar dentro da sua ampla subjectividade, pois, logo no início do primeiro artigo, Pessoa teria declarado essa intenção quando referiu que iria perguntar à alma nacional espelhada na nova poesia «o que pretende e para que tende». Mais tarde, no terceiro artigo voltaria expressamente à questão da referência, quando enfaticamente declara, em ironia, a propósito do transcendentalismo panteísta e da sua expressão pelos poetas saudosistas: «Eis em seu pleno estado emotivo, o transcendentalismo panteísta. Quanto mais se analisa, mais claramente se revela. Para os nossos novos poetas uma pedra é, ao mesmo tempo, realmente uma pedra, e realmente um espírito, isto é, irrealmente uma pedra. . . » (FP. AA5: 191).

Assinale-se a expressão do entusiasmo irónico pela descoberta da ‘referência’, naqueles versos de Cortesão e Pascoaes, como tendo encontrado apenas e só aquelas duas provas na poesia saudosista; porém esse achado raro, em que tinha posto a «esperança» e a «fé», «embriaga de alegria para além de se poder ficar com a lucidez intacta e o poder-de-exprimir em equilíbrio» (*ibidem*). Eis nos dois casos o acesso intelectual «a uma representação resultante da convergência de diferentes valores referenciais», isto é «o acontecimento linguístico» denominado «valor referencial» e não «referente», «uma vez que o termo ‘referente’ é geralmente identificado com um segmento do mundo exterior» (CAMPOS, M. H. C., XAVIER, M. F., 1991: 230).

Assim, poder-se-ia concluir que o equilíbrio poético teria de passar pela união do subjectivismo da expressão com a objectividade da referência, concebida como realidade extralinguística e linguística, simultaneamente, como Pessoa exemplificara com a palavra «pedra». Desse modo, a poesia interpretaria a mundividência dentro do «transcendentalismo panteísta» pessoano, onde Real e Irreal se fundiriam, em valor referencial, no acto de enunciação literária, não podendo, em caso algum, excluir-se um deles.





IV.4. A problemática do tempo em *Pauis*

Tendo defendido a poesia do equilíbrio entre Forma e Ideia, na perspectiva da construção de um poema como um todo, o poema *Pauis* teria de ser o exemplo disso. De facto, o poema surge estruturado como um todo, em mais do que uma vertente. Neste momento textual, foque-se o Tempo como estruturante desse todo.

Ora, se se listarem as palavras maiúsculas em situação imprópria, de acordo com a norma vigente – «Outros Sinos» (verso 2), «Hora» (v. 4), Hora (v. 7), «Imperfeição» (v. 11), «Hora» (v. 12), «Tempo» (v. 12), «Eu» (v. 14), «Foi» (v. 15), «Mistério» (v. 16), «Hora» (v. 19.), «Aléns» (v. 19) – conclui-se que os vocábulos do âmbito do Tempo são predominantes.

Pela fluidez do tempo em concomitância com a vida, começa o poema *Partida* de Sá-Carneiro²⁷, a que Pessoa parecia responder com o fluir literário, ouvindo-se o onomatopaico «tão» da badalada três vezes, marcando, como se referiu, o curso poemático, com as três épocas literárias em presença: o Romantismo («Tão sempre a mesma a Hora!...»), o Classicismo («Ó tão antiguidade») e o Modernismo, envolvido em Universalismo («tão de ferro!...»).

Do Tempo, sobressai a frequência da palavra Hora, que, em vinte e dois versos, aparece quatro vezes. Óscar Lopes enquadra, aliás, a «Hora» na problemática do «presentismo», considerando-a «uma das preocupações mais obsessivas de Pessoa».

²⁷ Recorde-se a primeira quadra *natural* do poema *Partida* de Mário de Sá-Carneiro: «Ao ver escoar-se a vida humanamente / Em suas águas certas, eu hesito, / E detenho-me às vezes na torrente / Das coisas geniais em que medito» (SÁ-CARNEIRO, M., s.d.: 11).





Pela voz de Bernardo Soares, surge uma explicação para esse «presentismo», quando afirma:

Pertencço a uma geração [...] que perdeu todo o respeito pelo passado e toda a crença ou esperança no futuro. Vivemos [...] do presente com a gana e a fome de quem não tem outra casa. E, como é nas nossas sensações, e sobretudo nos nossos sonhos, sensações inúteis apenas, que encontramos um presente, que não lembra nem o passado nem o futuro, sorrimos à nossa vida interior e desinteressamo-nos com uma sonolência ativa da realidade / quantitativa / das cousas (FP. OPP, II: 928).

Com efeito, o presente é o tempo verbal utilizado por Pessoa, em *Pauis*, e noutros poemas, para um «eu», explicado por Óscar Lopes como «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 presente, actual, de alguém [...] a exprimir-se» (a valorização da voz presentificada). E acrescenta que Pessoa se exprime nesse tempo como se só ele «fosse plenamente real». Acerca da repetição da palavra Hora, «geralmente maiúsculada», na poesia pessoana, Óscar Lopes considera que essa «insistência» se relaciona com o presentismo, traduzindo «uma ideia superdeterminada por muitas conexões ou sugestões diferentes» (LOPES, Ó., 1973: 656-657). No caso de *Pauis*, interpreta Óscar Lopes, «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*)» (*ibidem*).

O «presentismo» pessoano, observado de perto por Óscar Lopes, permitiu-lhe concluir que «no eixo da sua concepção do mundo há, por um lado, o momento único, existencial [«Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!»], e do outro lado, mas como que umbilicalmente a ele unido, postula-se uma *totalidade* trancendente, onde todas as vivências humanas se fundiram independentemente das suas coordenadas espaço-temporais, tidas como ilusórias» («A Hora expulsa de si-Tempo!...», «Transparente de Foi») (*idem*: 658).



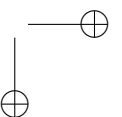
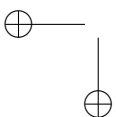


Poderia ainda acrescentar-se que, em *Pauis*, cada uma das quatro palavras «Hora» possui a indicação unificada da inteireza pessoana, em 29 de Março de 1913: a primeira, a Hora paúlca do tédio da paisagem crepuscular saudosista; a segunda, a Hora concebida como instante-objecto, para que possa ser agarrada pela ânsia poética; a terceira, a Hora agarrada, para que desapareça do Tempo, a fim de se poder entrar nele e nele viajar, do passado ao futuro, sem tropeçar na Hora; a quarta, a Hora da decadência nacional envolta numa poesia com as características do despropósito, da cegueira e da alienação, porque lhe falta a dimensão quer da antiguidade clássica quer do «dia chão».

O «presentismo» de que fala Óscar Lopes é uma constante em *Pauis*, pois o presente do modo indicativo aparece vinte vezes e é uma chave importante para a abertura interpretativa do poema. Nas seis primeiras vezes, esse tempo encontra-se na terceira pessoa. As três primeiras formas verbais («empalidece», «corre», «fitam») traduzem sensações desencadeadas por sujeito de proveniência da Natureza, com acção na paisagem a que «minh'alma» também pertence, dentro do transcendentalismo panteísta pessoano.

A quarta forma de presente, «põe garras», expressa a acção do «mudo grito da ânsia» sobre a Hora, traduzindo o domínio necessário da ânsia sobre a Hora agarrada. A quinta e a sexta formas verbais do presente encontram-se dentro da frase de tipo exclamativo e são verbos que exprimem sentimentos românticos: «anseia» e «chora». E ouviu-se o soluçar/gaguejar aliterante dos três «que» iterativos, nesse oitavo verso.

No nono verso, opera-se a mudança importante da terceira para a primeira pessoa gramatical do singular de um sujeito passivo transformado em activo: «estendo» e «vejo». A importância deste verbo tradutor das sensações visuais transita para o verso seguinte onde se encontra o seu complemento directo: 'eu vejo o que não quero e vejo o que desejo', isto é, 'eu vejo tudo'. Vai dar-se a clarificação poética, no décimo primeiro verso, bem no centro do poema: duas expressões nominais, sem predicado, separadas por cesura com reticências, que





são os referentes do pronome demonstrativo «aquilo» do verso anterior, podendo, por isso, admitir-se a possibilidade de fazerem parte do complemento directo de «vejo».

No décimo segundo verso, no Tempo transitável, na sua dimensão totalizante, porque a Hora (o instante) foi expulsa desse Tempo, a «onda de recuo invade» (mais um presente com verbo transitivo, mas na terceira pessoa do singular) alguma coisa do “eu poético”: «O meu abandonar-me a mim-próprio até desfalecer, / E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer! . . . ». Nestes dois versos o «Eu» protagoniza o processo da interiorização, o único em que pode ser o Protagonista. Para isso, precisa de ser «um poeta animado pela filosofia», já que viajando no Tempo da totalidade universal, se despersionaliza para atingir o sagrado próprio do oráculo. Esse «Eu» não é um qualquer, é «Eu presente» – esse eu poético que na poesia neo-romântica, por vezes se confundia com o autor, porque a poesia era encarada como criação, sem distanciamento do sujeito que a criava. Porém, na nova poesia, em vez dele, está «outro». Esse «outro» terá a sua própria voz.

A partir dessa formulação poética, surge no verso trimembre o que o Tempo transporta, em voz de oráculo: «Fluido de auréola, transparente de Foi, Oco de ter-se».

Esse vazio do «oco de ter-se» seria então o resultado do desaparecimento do «Eu presente» – por um momento o oco instalou-se, até ao primeiro membro do verso seguinte: «O Mistério sabe-me a eu ser outro . . . ».

O saborear do Mistério da alteridade pelo «eu» acontece nesse presente apelativo de sensações gustativas que só o Tempo na sua inteireza pode revelar: «O Mistério sabe-me a eu ser outro» – a construção poética da alteridade.

Sobre isso, acrescenta-se a explicação de Fernando Guimarães, a propósito do *fingimento* pessoano (na heteronímia, mas válido também para a alteridade, em *Pauis*), pondo a tónica na «voz», por ser «a referida superfície verbal em que o poema assenta, e que, necessariamente, aí acede à noção de objectividade, tal como ela pode ser entendida, na



poesia. A poesia do *fingimento* (a poesia *dramática* pessoana) não é vivida apenas *in altera persona*, mas também *in altera forma*» (GUILMARÃES, F., 2007: 32).

A ser assim, o conceito de alteridade de Fernando Pessoa, ao ser aplicado no seu produto poético, geraria uma outra forma de poetar. Era o que estava a acontecer no poema *Pauis*. E Pessoa tinha consciência plena de que estava a produzir algo de novo, portador de grande novidade, face à poética neo-romântica.

A alteridade valoriza a outra voz; por isso, ao valorizar a voz (tal como Antero aconselhara), acontece uma «outra cousa»: a valorização estético-literária da polifonia, isto é, das vozes de outros homens que construíram outros textos, que se presentificam através daquele poema.

Retomando o «presentismo», verifica-se que no décimo sétimo e no décimo oitavo versos, a forma verbal «é» se repete três vezes, em aliteração, a propósito da sentinela, cuja lança «finca» no chão. Ora «a lança que finca no chão» alicerça-se no real em rima iterativa com o verso seguinte, «dia chão»²⁸. O real chão teria de ser inserido na matéria-prima da poesia, ainda que seja «tão de ferro», abandonando despropósitos e alienações românticas que fabricam «Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...». Com essa forma verbal «são», encerra-se o «presentismo», em *Pauis*.

Ao terminar a análise das formas verbais de presente, em *Pauis*, concorda-se com Óscar Lopes, quando escreve que «dialectizar a ideia de presente e relativizar a Hora» se faz «não em função de uma transcendência à razão e acção humana, mas em função dos quadros de compreensão científica, prática e estética mais actualizados». E acrescenta o mesmo autor que «uma dialectização neste sentido constitui não

²⁸ Relacione-se «dia chão» com a expressão poética de Ricardo Reis, citado por Óscar Lopes, «colhe o dia, pois és ele», no âmbito do «presentismo», dentro da «sabedoria epicurista-horaciana de *carpe diem*». Segundo Óscar Lopes, «para Ricardo Reis, o Homem é o dia, ou seja a Hora», enquanto «Horácio distinguia entre o dia e aquele que o deve colher» (LOPES, Ó., 1973: 660). Em *Pauis*, apresenta-se a consciência da existência do dia chão e introduz-se na poesia inovadora como seu elemento de construção.



tudo o que a poesia de Pessoa diz, mas sim o que ela diz de original» (LOPES, Ó., 1973: 662). E conclui que «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» (*idem*: 663). Apresenta-se esta *quinta-essência* pessoana, em *Pauis*.

Ora, em *Pauis*, a poesia enigmática desenvolve-se no trabalho do enunciado que, como se conclui, é de uma grande complexidade, por pretender apresentar a abrangência do homem da modernidade que se encontra no paul e procura sair dele, através do apelo à antiguidade, com a consciência de que, se até Hesíodo, no século VIII a.C., se sentira na idade do ferro, então a decadência caracterizava a essência do Homem, desde a Antiguidade grega até à Modernidade.

Seria exclusivamente essa decadência que Pessoa aceitaria, uma decadência neoclássica, abrangente e universal, a acreditar em Jean Seul de Méluret que declarava: «[...] ce que je n'aime pas, c'est la corruption et la décadence», de que a França era, para ele, o exemplo a combater (FP. OJSM: 69).

A ser assim, havia que poetar o presente, onde o ferro, que atravessa a história da humanidade com o seu ruído, é um elemento importante do real. Esse *presentismo* da “idade do ferro”, fluindo desde a Antiguidade grega até à Modernidade, que o revaloriza, é transposto para *Pauis* pelo presente «durativo» (CUNHA, C., CINTRA, L. F. L., 1984: 447), revelador do estado permanente, em que o homem se sente mergulhado.

Ora o real seleccionado como material poético por Pessoa seria transformado em poesia, na consciência, onde se relacionaria com o *eu* poético, em situação angustiada de escolha entre o nacionalismo paúllico do neo-romantismo e a modernidade que lhe chegava através do amigo Sá-Carneiro e das suas cartas vindas de Paris, a sede da Modernidade, em «pletora de ismos» (VILA MAIOR, D., 2003: 48), onde a Torre Eiffel ia sendo transformada em símbolo de ferro da ‘nova idade’ pelos seus artistas. Todavia, qualquer que fosse a escolha e a realização,





o sentimento da decadência hesiodiana perseguiria sempre o Homem, e, por isso, seria dentro desse sentimento que ele teria de poeatar.

IV.5. A «artificialidade» de *Pauis*

IV.5.1. Poesia natural e da verdade e poesia artificial

As cartas de Sá-Carneiro são uma fonte de informação privilegiada para o estudo da época de 1912-1913, sobretudo no que respeita ao desvendar do enigma do poema *Pauis* e, ainda, ao desvendar da questão nebulosa da «*intoxicação de artificialidade*» do Paulismo (FP. EAA: 146).

A respeito das «acusações de artificialismo ou artificialidade», surgidas «para uma nova orientação estética», Jorge de Sena esclarece que elas «sempre envolveram a denúncia de subversão da ordem instituída, ou a reclamação de um regresso à ordem». E acrescenta que essas acusações «não provam senão que duas concepções de “artificialidade” se chocam», pois toda «a criação estética [...] assenta [...] na convenção inerente à intencionalidade» que a suscita, «e à técnica ou técnicas criadas ou desenvolvidas para realizá-la» (SENA, J., 1977: 480).

Ora o neo-romantismo saudosista, entusiasticamente inspirado, em que a alma rática parecia ser dotada de voz para exprimir a saudade original numa poesia «que não tem em vista» (segundo Joaquim de Carvalho, citando Pascoaes) «“a poesia culta e perfeita”, do equilíbrio estético, mas a “poesia inspirada e imperfeita”», porque reveladora de





«um estado de alma criador e indefinido» que “surge nos períodos genésicos da alma» (CARVALHO, J., 1975: 648), foi considerado por Jorge de Sena «um movimento literário que [...] era e foi o canto do cisne [...] do artifício da naturalidade espontânea levada à maior vulgaridade do convencionalismo sentimental». Segundo o mesmo autor, isso explica «o artificialismo violentamente calculado dos Vanguardistas de 1915» (SENA, J., 1977: 483)²⁹.

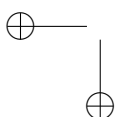
Com efeito, Sá-Carneiro levantou a questão do artificialismo da poesia pessoana (pouco conhecida na época), na carta de 26 de Fevereiro de 1913, quando, ao enviar a poesia *Partida* ao amigo, lhe pede «que não se assuste nem com o título nem com as primeiras quadras *naturais*»; e, mais adiante, acrescenta que aqueles «não são versos escritos por um poeta» e, por isso, «são maus versos», mas gosta deles porque «os encontra verdadeiros» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 45-46).

Nessa tirada, Sá-Carneiro, ao afirmar fazer e gostar de fazer poesia *natural*, assumida como a *verdade*, põe em dicotomia implícita: poesia natural *versus* poesia artificial.

Deste modo, a poesia *natural* seria concebida dentro do conceito romântico da criação literária por Sá-Carneiro, isto é, como a expressão poética do seu sentir³⁰; se, por isso, teriam de ser «maus versos» para

²⁹ Esclarece Jorge de Sena que o termo ‘artificialismo’ «cobrirá genericamente o que se entenda que é “artificial”, implicando uma ideia negativa ou pejorativa de “artifício”». Porém, conclui Sena que «aquela aceção negativa é particularização de outra mais geral, destituída de tal conotação, tal como acontece com *artifício*», significando «o que resulta da especial habilidade técnica de um *artífice*, uma especial técnica inventada ou desenvolvida por esse artífice, ou a própria capacidade de inventividade ou plasticidade técnica de este último». Dentro dos artifícios positivos, segundo Sena, encontram-se as figuras da retórica; dentro dos artifícios negativos, encontra-se «o excesso de «artifício» como contrário a «certa ordem natural» das coisas, e depende estritamente do que tal concepção suponha que *naturalidade*, como oposto a *artificialidade*, [...] seja ou deva ser» (SENA, J., 1977: 480).

³⁰ Recorde-se, de *O Livro do Desassossego*, «Estética do Artifício», em que o sujeito declara o seu afastamento verbal da expressão do seu sentimento: «Se eu tivesse um grande amor nunca o poderia contar. [...] Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser» (FP).



o amigo, era porque o destinador conhecia o parecer de Pessoa sobre a poesia romântica, publicamente explanada nos seus artigos e, certamente, objecto de conversação entre os dois amigos. Depreende-se das palavras de Sá-Carneiro que os dois conheciam as opções estético-literárias mútuas e que Mário de Sá-Carneiro conhecia bem a oposição que Pessoa fazia ao neo-romantismo do *natural* e da *verdade* da poesia lírica nacional.

A partir da recepção da carta de Sá-Carneiro, decerto, o reflectido Pessoa muito teria pensado na questão do artificialismo da sua poesia, em contraste com a poesia *natural* do neo-romantismo nacional, e na reacção poética adequada à carta e ao poema de Sá-Carneiro. Inseriria, porventura, a questão levantada pelo amigo, na polémica, anteriormente, por ele assumida, da inovação literária, face ao neo-romantismo nacional. A deixa estava dada; naquele momento, era preciso praticar a sua teoria poética, num poema que respondesse não só ao desafio do amigo, mas também ao de Hernâni Cidade.

Nesse contexto literário do neo-romantismo português, os artigos pessoanos de 1912 sugeriam como passar da poesia neo-romântica para a nova poesia portuguesa, e o poema *Pauis* de 1913 punha em prática o que fora teorizado, sob a forma da poesia *artificial* de obscuridade deliberada³¹.

Essa inovação literária precisou de romper o discurso convencional pelo «artifício» necessário: nos artigos, fez-se sobretudo com a criação artificial da palavra «supra-Camões», a hipérbole instauradora de todo um escândalo e de uma polémica literária; no poema, a ruptura essen-

OPP, II: 965).

³¹ Recorde-se o que Lausberg escreve a propósito da «*obscuritas*» e das suas duas variantes: «a *obscuritas* sem direcção surge especialmente, por meio da *mixtura verborum*, que é considerada [...] na poesia [...] como um meio para obter o estranhamento»; «a *obscuritas*, indecisa quanto à direcção, [...] como licença [...] é utilizada a favor da tática do discurso (com a finalidade da *dissimulatio*), nas sentenças oraculares» (LAUSBERG, H., 1966: 137). Segundo parece, Fernando Pessoa serviu-se à vontade deste processo, porque, estando na sua posse, o aplicou de acordo com a intencionalidade de obscuridade.

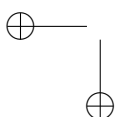


cial faz-se, em primeira instância, na fonte; isto é: ele não surge de uma alma cantante, plena de entusiasmo e de inspiração, mas de uma consciência poética capaz de trabalhar poeticamente, com a racionalidade necessária, os materiais absorvidos, de acordo com a intencionalidade poética. A intencionalidade, que se pretendia disruptiva, teve consequências na ruptura formal e verbal, para que a construtividade artística da modernidade fosse aplicada à poesia.

É evidente que a ruptura da linguagem convencional pressupõe um novo estado de espírito do sujeito. Poder-se-ia aplicar ao estado de espírito pessoano desta fase o conceito de «crise do sujeito modernista», formulado por Dionísio Vila Maior, que envolve, ao nível do significado da palavra ‘crise’, o «“acto ou faculdade de distinguir, de diferenciar e de decidir”, “escolha”, “acto de separar”» (VILA MAIOR, D., 2003: 88). Pois bem, em 1912 e 1913, Pessoa esteve a praticar esses actos no campo literário saudosista, para a partir dele conseguir inovar, escolhendo um outro caminho poético que se lhe opunha. Essa oposição (gerada na consciência pessoana) foi exposta nos artigos sobre a nova poesia portuguesa de uma forma nacional e patriótica, entre o sério e o irónico, em estado de «crise de sujeito» dotada das características da «angústia» e do «artificialismo» (*idem*: 48), traduzindo o conflito existente entre a época sócio-histórica e a expressão literária dessa época. Isto é, Pessoa estava consciente de que o neo-romantismo nacional não se adequava à modernidade³²; por isso, era urgente inovar, mas, para tal, era preciso romper o círculo do *verbo escuro* pascoalino.

Ora Fernando Pessoa, o *renascente* de uma nova poesia para uma Nova Renascença, encontrava-se inscrito nesse círculo sem que inteiro lhe pertencesse. Essa situação, por si criada, era de enorme ambiguidade; por isso, a ocultação ambígua é uma das características dos textos referidos. E a ruptura realizada através do poema *Pauis* faz-se com a

³² Refira-se que Bernardo Soares exprimiu o estado de espírito do homem da sua época, como nascido «em plena angústia moral, em pleno desassossego político», acordado para «um mundo ávido de novidades sociais» conquistador alegre «de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira» (FP. OPP, II: 985).



ocultação ambígua do que se pretende: «Que não é aquilo que quero aquilo que desejo... / Címbalos de imperfeição... Ó tão antiguidade». Embora Pessoa tenha explicado nos artigos a questão de «cymbale», era preciso que o leitor conhecesse o contexto para a decifração. E «címbalos», para além das referências pontuais já indicadas, teria também a abrangência do canto do entusiasmo inspirado «de tudo quanto é ALMA, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade excessiva» (apud LIND, G. R., 1970: 63)³³.

Por tudo isso, esse poema da ruptura, envolto em *artificialismo*, tem maior valor como documento de inovação em 29 de Março de 1913, data da construção, do que em Fevereiro de 1914, data da publicação. Nesta última data, para Pessoa, o movimento a que chamara Paulismo estava a acabar, muito embora ele não desaparecesse completamente da sua obra ortónima, como afirma Lind: «[...] a lírica ortónima de Pessoa desenvolve-se [...] sem contudo se desviar grandemente do ideal estilístico alcançado» (LIND, G. R., 1970: 54). E poderia ainda admitir-se, como hipótese, que o estado de espírito gerador de *Pauis* é responsável por parte da panóplia dos textos pessoanos. Senão veja-se quem se opõe ao artificialismo paúlico, tão reflectido por Pessoa: o Mestre Caieiro, aquele que é capaz de despir o neo-romantismo saudosista e o artificialismo paúlico, para atingir a palavra no seu estado puro (até ao limite dessa possibilidade), de modo a que essa palavra poética seja efectivamente a expressão *natural* da *verdade*, «sem perifrases» – a verdadeira resposta ao desafio do amigo Sá-Carneiro.

Tendo tudo isso em consideração, o texto de 1914, publicado por Richard Zenith (FP. EAA: 147), seria a reflexão do final do Paulismo, que, rapidamente, chegara ao *estádio da velhice*, «num mundo fragmentado por uma pletora de *ismos*» (VILA MAIOR, D., 2003: 48). Verifica-se que, no poema *Pauis*, a «pletora de *ismos*» está de tal forma

³³ Cite-se a explicação de Pessoa na carta do *Diário de Notícias*, sobre a diferença entre Interseccionismo e Futurismo: «A atitude principal do futurismo é a Objectividade absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é ALMA, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude estática» (apud LIND, G. R., 1970: 63).



presente que alguns deles poderiam ser vistos à transparência do *vidro ténue*³⁴: em paisagem estática, o neo-romantismo saudosista; em apelo salvador, o classicismo³⁵; em interacção textual, o modernismo; na criação do cenário estático, como teatro de um *eu* sorvedouro transformador do real, despojado da emoção e do sentimento auto-proclamados, o pré-futurismo.

IV.5.2 «O papel de Guilherme de Santa Rita nisto»

Curiosamente, no texto de 1914, Pessoa aponta o dedo ao responsável «pela *intoxicação de artificialidade*»: «O papel de Guilherme de Santa Rita nisto» (FP. EAA: 147) – aquele artista plástico, parceiro de Sá-Carneiro em Paris, que, de acordo com as cartas deste, idolatrava Picasso e o cubismo.

A interpretação dada por Pessoa ao artificialismo do Paulismo tem então a ver, segundo o próprio, com Santa-Rita Pintor. De facto, ele é um dos temas preferidos por Sá-Carneiro, nas cartas do final de 1912 e do início de 1913, e, através delas, sabe-se da possibilidade de Pessoa, nessa época, o ter encontrado em Lisboa; mas bastariam as cartas para indicar uma influência indirecta.

³⁴ Note-se que no *Livro do Desassossego*, se afirma: «entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar» (FP. LD: 110).

³⁵ Refira-se que Jorge de Sena, ao contextualizar o ‘artificialismo’ em literatura, apresenta «o formalismo extremo das literaturas antigas – grega, sânscrita, chinesa, etc.», como o primeiro «esforço consciente para elevar a criação estética acima da comunicação «vulgar», dando-lhe uma dignidade que o quotidiano perdera» (SENA, J., 1977: 481). Atitude similar parece ser a da poética pessoana.



Da leitura dessas cartas, focalizada na problemática da influência literária que poderia ter intervindo na génese do poema *Pauis* e no seu discurso poético, conclui-se que Pessoa parece absorver sugestões, ideias e cenas do quotidiano, como alimento do seu imaginário (que se queria modernista), com resultado na construção desse poema.

Logo na carta de 28 de Outubro de 1912, Sá-Carneiro, depois de relatar a incrível história da meninice de Santa-Rita Pintor, contada pelo próprio, apresenta a crítica feita por Pintor ao conto *Homem dos Sonhos*, perante o espanto do autor: «[...] só pelo facto de se *poder contar* perdia para ele todo o mérito. Enfim só admite coisas que se não podem narrar» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 13-14). A par do referido, não discutindo a influência, verifica-se no poema pessoano a característica do estatismo não narrativo, em *presentismo*.

Ainda na mesma carta, Sá-Carneiro disserta sobre a obra pictórica de Santa-Rita que desconhece, mas que o próprio autor descreve como de leitura hermética: «Ele mesmo afirma que as coisas que pinta só umas dez pessoas, em todo o mundo, as podem não só compreender como *ver*» (*idem*: 15). Poderia ser mais uma achega para o hermetismo de *Pauis*; poema imbuído de jogos sinuosos a quererem ser descobertos e a ocultarem-se, deixando o interpretante na dúvida sobre se será ou não dizível aquilo que parece ser, mas que poderá não ser, por se situarem entre o *visível* e o *invisível*, entre o dizível e o indizível.

Na carta de 10 de Dezembro de 1912³⁶, Mário de Sá-Carneiro expôs as ideias poéticas e artísticas de Santa-Rita Pintor, pela sua bizarria, mas que parecem ter influenciado Fernando Pessoa. Falava-se de literatura nacional, e Santa-Rita recitava Carlos Parreira, «para ele um génio», e destacava uma frase que para ele valia «uma literatura». E Sá-Carneiro comentava que a frase era interessante, «mas daí a gritá-la a cada instante e a pô-la acima dos versos do Teixeira de Pascoaes, do

³⁶ Anote-se a importância da data de 10 de Dezembro de 1912 para os subtextos admitidos como inspiradores de *Pauis*. Também foi nessa data que o jornal *Republica* publicou o texto de Hernâni Cidade, a encerrar o *Inquérito Literário*.



Mário Beirão e tantos outros, vai muito» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 23).

Esse era o assunto que interessava, no momento, ao teorizador de «a nova poesia portuguesa»: como inovar, a partir do neo-romantismo saudosista. Essa era a sua intencionalidade e motivação, na época; por isso, as achegas válidas teriam sido absorvidas.

O relato das conversas continuava, na mesma carta, agora sobre a apreciação da prosa musical³⁷, pois era a única que Santa-Rita Pintor considerava digna do seu interesse. Nesse contexto, teria dito: «Escreva-me você, por exemplo, a descrição de um serrador serrando onde os *rr* se precipitem raspantes, e eu não terei dúvida em proclamá-lo artista» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 23).

Ora Pessoa parece ter correspondido ao desafio, em tentativa de experimentação, no poema *Pauis*. Nele, o poeta ensaia a poesia musical de acordo com a intencionalidade poética (como já foi referido), mas também parece ensaiar a prosa musical³⁸, por exemplo, no verso tão prosaico «Que não é aquilo que quero aquilo que desejo», em que a aliteração tanto pode ensaiar o gaguejo da hesitação, como o martelar da certeza do não querer aquilo, estando o poeta consciente de que a repetição do fonema *k* estava vedada à poesia pela figura da cacofonia. Porém, a resposta ao desafio de Santa-Rita encontrar-se-á, de forma mais directa, nos três versos finais do poema. Aí, ouve-se a sonoridade aliterante dos «*rr* [...] raspantes», em «erro», «fanfarras» e «ferro».

³⁷ Note-se que a questão da relação sem barreiras entre a linguagem da prosa e da poesia fora focada por Wordsworth, no Prefácio de *Lyrical Ballads* (1802) ao afirmar que «a linguagem da prosa pode ser bem adaptada à poesia e [...] uma grande parte da linguagem de qualquer bom poema de modo algum pode diferir do da boa prosa», pelo que conclui que «não existe, nem pode existir, qualquer diferença essencial entre a linguagem da prosa e a composição métrica» (*apud* SOUSA, A. P e DUARTE, J. F., 1985: 71).

³⁸ Registe-se, de acordo com Óscar Lopes, que a «prosa poética» remonta à *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, considerada como «o passo decisivo» – «uma prosa insinuantemente ritmada que libertou Bernardim da escassa combinatória de ritmos permitida pelo verso de sete sílabas. Foi assim que pôde experimentar à vontade aquilo que hoje designaríamos por *verso livre*» (LOPES, Ó., 1972: 180-181).





Aquela achega de Pintor trazia dentro de si, para além da musicalidade/ruído da modernidade, o conceito poético da absorção do Real como material artístico (Apollinaire à colação) de que o ferro era o arquétipo, atravessando o tempo desde a antiguidade grega com Hesíodo até à modernidade. O espírito inovador de Pessoa teria absorvido essa ideia para a trabalhar poeticamente em *Pauis*.

As cartas de Sá-Carneiro continuavam a dedicar uma parte significativa a Santa-Rita Pintor, de quem o autor discorda pela sua «ânsia do triunfo» a qualquer preço, «inclusivamente a imitação da letra de Picasso» (*idem*: 24), pois para ele «todos os meios são bons para se chegar ao fim» (*idem*: 26). Eis um modelo para a luta agonística de um espírito nacional desejoso de se deixar impregnar pela modernidade. Talvez por tudo isso, em 1915, Guilherme de Santa Rita Pintor foi colaborador na revista *ORPHEU* e, no número dois, dessa revista, Pessoa dedicou-lhe a *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos.

Ora, ainda com o mesmo protagonista, em carta do mesmo destinatador, de 21 de Janeiro de 1913, pode ler-se o relato de uma cena insólita, que vai ser equacionada comparativamente com certos hemisférios (considerados enigmáticos) do poema *Pauis*:

Sabe que o Santa-Rita descobriu um Fernando Pessoa aqui? E eu concordei com a descoberta. [...] Porque este Fernando Pessoa se resume num rapaz que o faz lembrar, a você. [...] E assim eu estimo vê-lo [«O Mistério sabe-me a eu ser outro»]. Porque fluidos simpáticos e saudosos flutuam envolvendo-o [«Fluido de auréola»] – porque a sua presença me faz recordar, enfim, um amigo querido [«Transparente de Foi»]. E estas evocações, ni-nharias, são muito doces [«sabe-me»], creia, no entanto (*idem*: 32).

O teor do relato dessa cena, acrescido dos comentários saudosos do seu autor, parecem entrar pelo poema dentro, abrindo-o e esclarecendo-o. O facto de Sá-Carneiro anunciar nessa carta que encontrara em Paris um outro Fernando Pessoa talvez tivesse dado muitas outras ideias





criadoras ao destinatário, nomeadamente aquela *outra coisa*³⁹ que o seu espírito iria começar a reclamar em *Pauis*, através da assunção da alteridade, para melhor equilibrar na sua poesia o que ela dificilmente poderia ser em simultâneo: anti-romântica, saudosa, filosófica, neo-clássica e modernista. A heteronímia aproximava-se, e, «no dia 8 de Março de 1914, o denominado Fernando Pessoa explode em três poetas diferentes: um mestre bucólico (Alberto Caeiro)⁴⁰, um neoclássico estóico (Ricardo Reis), um poeta futurista (Álvaro de Campos)» (PERRONE-MOISÈS, L., 1982: 19).

IV.5.3. O diálogo poético

Considera-se a plausibilidade de *Pauis* poder integrar a poesia dramática pessoana, no sentido de que o poema faz parte de um diálogo à distância, com a intencionalidade responsiva a cartas e poemas, a que acresce a elaboração artística, distanciada, de uma obra poética que pretende apresentar uma teoria em acção.

³⁹ Refira-se que a problemática da expressão poética pessoana “outra coisa”, escrita em *Pauis*, talvez pela primeira vez, mereceu a atenção de Jacinto do Prado Coelho, em «Uma Chave para Fernando Pessoa: a “outra coisa”», recensão crítica à obra de Linhares Filho, *A «Outra Coisa» na Poesia de Fernando Pessoa*. Prado Coelho considera que “a «chave» reside na descoberta dessa “Outra Coisa” cuja definição, conquanto reiterada, fica [...] imprecisa»; por isso, acrescenta a sua própria interpretação: «Quando muito se admitirá que na linguagem articulada paira latente o anelo de ser outra coisa: canto sem palavras, música, fonte não de certezas mas de efémeros, inefáveis vislumbres; neste sentido é que a linguagem articulada abriria frestas para a Outra Coisa, o inominável» (COELHO, J. P., 1983: 126-128).

⁴⁰ Note-se que, segundo Jorge de Sena, «Caeiro surge, na realidade e na ficção, como simultaneamente uma sátira contra o saudosismo e uma demonstração empírico-crítica de que o bucolismo simbólico não necessitava de pretensas espiritualidades para ser o que não era» (FP. PI: 19).



Esse distanciamento entre o poeta e o todo da sua obra/produto é visto como *artificial*, e, portanto, mal visto em tempo de «sinceridade poética», isto é, num tempo em que poeta e poema formavam um todo.

Contra isso teorizava Fernando Pessoa, e poetava em coerência. Explicaria, bem mais tarde, em carta, a João Gaspar Simões: «O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático, tenho, continuamente em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo». E acrescentou: «Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade [...]» (FP. OPP, II: 302).

Inesperadamente, este trabalho desembocou (pela retoma das cartas de Sá-Carneiro, em consequência da leitura do texto sobre o Paulismo e «a intoxicação de artificialidade»), nesse diálogo a distância, entre dois poemas de dois poetas amigos, usando teorias literárias diferentes: de Paris, chegara o poema *Partida*, em «quadras *naturais*», em carta de 26 de Fevereiro de 1913; de Lisboa, chegara a Paris, o poema *Pauis*, cuja recepção é acusada por Mário de Sá-Carneiro, em carta de 6 de Maio de 1913.

O poema de Sá-Carneiro poderia ter sido encarado com o humor pessoano, atendendo, inclusivamente, ao título polissêmico da poesia de Sá-Carneiro, que se prestava a uma ‘Partida’ poética, de que Pessoa tinha alguma experiência.

Com efeito, teria existido uma primeira experiência de diálogo poético, em Durban, em 1904, de acordo com as informações de Jennings (JENNINGS, H. D., 1984: 97).

Por isso, talvez convenha recordar essa publicação dos poemas de Fernando Pessoa, naquela cidade, com o pseudónimo de C. R. Anon, numa disputa de «estilo burlesco», no jornal *Natal Mercury*, numa secção destinada a «charadas e poesia» (e H. D. Jennings explica: «Duas coisas que nesses tempos justificadamente se associavam»), que, por vezes, assumia o tom de «pura palhaçada» (*idem*: 48-49).



Nesse contexto público, o adolescente Fernando Pessoa, em 1904, entrara numa contenda poética e humorística em que participava o seu ex-preceptor, a quem ele não poupava epítetos que, segundo Jennings, «arrumavam um adversário», sem quaisquer consequências danosas para o seu percurso escolar (*idem*: 52).

Porém, antes, em 1903, conforme informação de Jennings, Pessoa tentara escrever obras mais sérias, nomeadamente um drama intitulado «Vincenzo» cujo «tema essencial» é o pensamento. E acrescenta o mesmo autor que «no primeiro poema Vincenzo surge como um guia ou um interlocutor – assim como Virgílio o era para Dante ou talvez Mefistófeles para Fausto – de um Marino que carrega o pesado fardo de pensar» para «tentar responder a questões como esta: “Que sou eu?”; “O que é Deus?”; “Qual o sentido da vida?” – questões que iriam obcecar Pessoa por toda a sua vida» (*idem*: 97-98) – e que perpassam, umas mais do que outras, pelo poema *Pauis*.

Veja-se o exemplo mais próximo dessas obsessões pessoais, na interpretação de Jennings: «Não há maior tortura na vida que os pensamentos lançados além dos meandros duma confusa verdade, a impossibilidade de obter em cada pensamento “o esplendor do seu todo divorciado dos liames do ego”» (*idem*: 101). Verifica-se que Pessoa, em *Pauis*, pretende formular poeticamente o “esplendor” desse divórcio, com a ajuda da carta de Sá-Carneiro que o informa ter encontrado um outro Fernando Pessoa em Paris. Afinal «Quem sou eu?», perguntaria mais uma vez; e a resposta seria, talvez, a do desdobramento misterioso: «O Mistério sabe-me a eu ser outro. . . ».

A ser assim, aquele diálogo poético da adolescência poderia ter sido retomado em *Pauis*, já não em tom burlesco, nem em tom demasiado sério, mas com um certo humor, mais próximo da ironia, na continuação dos artigos, mas agora uma ironia mais aberta ao entendimento do amigo, sobretudo pelo uso da paráfrase de expressões das suas cartas, e mais obscuro para o leitor que as desconheça ou não as tenha em linha de conta.



Equacione-se, dentro do diálogo poético à distância, a afinidade temática do poema *Partida* de Sá-Carneiro com a do poema *Pauis*, a partir da carta de 26 de Fevereiro de 1913, na qual Sá-Carneiro explicita a temática crepuscular dessas «quadras *naturais*» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 20), para as quais pede encarecidamente a «opinião inteira e rude – despida de perífrases, de todas as perífrases» (*idem*: 22).

Mais parece que, em resposta, Pessoa faria (propositadamente para o amigo), dentro do mesmo tema, o tratamento poético *artificial*, «despido de perífrases», em *Pauis*, mas em um estilo próximo do da charada; brincadeira (séria) poética que poderia estar relacionada não só com o gosto pelo texto literário não narrativo de Santa Rita Pintor, mas também com a sua pintura hermética; assuntos tratados por Sá-Carneiro, na carta de 28 de Outubro de 1912.

Ora as palavras de Sá-Carneiro, sobre o tema de *Partida*, permitem que se faça uma aproximação com a expressão da temática afim em *Pauis*:

Os crepúsculos que ainda nos prendem à terra [o teor dos seis primeiros versos de *Pauis*] – àqueles que sonhamos – e nos fazem sentir um vago pesar pela *facilidade* – porque é fácil e quente e cariciosa: «Naquela vida faz calor e amor». Mas logo a reacção em face do triunfo maior – a carreira ao ideal. Mais alto, sempre mais alto [a «outra coisa» de *Pauis*]. Vida e arte, no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra «Atristeza de nunca sermos dois» que é a expressão *materializada*, da agonia da nossa glória, dada por comparação. [...] Há versos que me agradam muito, porque me encontro neles. Assim “viajar outros sentidos, outras vidas, numa extrema-unção d’alma ampliada” [em *Pauis*: «Onda de recuo que invade» e os três versos que se seguem]. [...] E pelo orgulho desmedido gosto deste verso “Vêm-me saudades de ter sido Deus” [em *Pauis*: «Fluido de auréola, transparente de Foi, [...]»] (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 46).



Verifica-se que os dois escritores amigos se situavam dentro da «amplificatio», para «viajar outros sentidos», mas por caminhos diferentes, uma vez que Pessoa enveredara por um caminho que passava obrigatoriamente pelo classicismo. Talvez, por isso, a retórica clássica ajude à compreensão de *Pauis*, visto como a resposta à carta de 21 de Janeiro de 1913 e ao poema nela enviado.

Retome-se Lausberg, a respeito da «amplificatio», esse «aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado por natureza, aumento esse aplicado no interesse da *utilitas causae*» (LAUSBERG, H., 1966: 106).

No caso do poema *Pauis*, o interesse seria o de provar ao primeiro destinatário do poema que a poesia *artificial* feita, em oposição à poesia *natural*, pelo destinador, poderia obter resultados extraordinários. De facto, Lausberg assinala que «a *amplificatio* é portanto, um meio de parcialidade, e isto tanto no domínio intelectual, como no domínio afectivo» (*ibidem*). E deduz-se que esses dois domínios se tocavam no poema pessoano.

Ora Lausberg acrescenta que «a fonte dos pensamentos para a *amplificatio* são os *loci*» (*ibidem*), «reunidos desde o século XII, no hexâmetro: “*quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*”» (*idem*: 91).

Sendo assim, na primeira parte de *Pauis*, estaria indicada a resposta própria das cartas, pois tratava-se de uma mensagem responsiva a Sá-Carneiro.

A carta começaria, como é hábito, pela indicação do lugar onde o destinador se encontrava (*ubi*): em «Pauis» (devidamente amplificado), seria a localização do destinador, no primeiro verso.

Seguir-se-ia o «quando»: na hora crepuscular da tristeza profunda do «dobre dos sinos». Nesta parte a «amplificatio» contamina a matéria temática em causa, pois era sobre «crepúsculos» que Sá-Carneiro desencadeara a questão literária em debate. E é nesse crepúsculo nacional e civilizacional, porque universal, que se responde ao «quid»: o sujeito perdido, no paul, sem saber o que quer, mas deslindando o que não quer («Címbalos de Imperfeição...»), para a partir disso, construir





o que quer – a «outra coisa» projectiva e indefinida, que sempre estaria por alcançar.

Essa «*outra coisa* se é o que não é, é então o que pode ser imaginado», como diz Fernando Guimarães, para em seguida explicar: «[...] se a poesia é uma experiência de linguagem é, também uma experiência de imaginação. Ora será a partir destas duas experiências de linguagem que podemos referir-nos à objectividade da poesia»⁴¹ (GUIMARÃES, F., 2007: 32).

De que modo (*quomodo*) se poderia sair de uma poesia subjectiva para uma mais objectiva e, portanto, mais equilibrada? – talvez seja a este «*locus*» que se deve a apóstrofe: «Ó tão antiguidade». Na Hora antiga e no tempo ilimitado, se encontraria o «eu poético», por quem todas as experiências literárias poderiam ser realizadas como deus criador do discurso («No princípio era o Verbo»), nomeadamente o encontro de «eus poéticos» (*quis*), num discurso de osmose literária, em polifonia, como efectivamente é o discurso literário global, e, em particular, esse discurso pessoano ao interagir com o de Sá-Carneiro e com o do Saudosismo, buscando neles meios auxiliares (por contraste do que quero e do que não quero) como adjuvantes construtivos do poema.

Voltando ao «*quis*», encontrado como sujeito poético, ele poderia ser desde o deus criador do discurso, ao Homem universal, isto é, o *eu* profundo e transcendental⁴² (*idem*: 33-34), instituído como o *eu poé-*

⁴¹ Note-se que, para Fernando Guimarães, «a noção de objectividade, tal como ocorre no discurso literário, [...] assenta na figuralidade desse discurso, isto é, no modo como a linguagem se torna o suporte de figuras que integram a possibilidade de várias leituras num contexto dominado pela própria expressão verbal» (GUIMARÃES, F., 2007: 32).

⁴² Recorde-se que Pessoa se encontrava dentro do «transcendentalismo panteísta» e refira-se que «transcendental», segundo Fernando Guimarães, ao contrário da transcendência, «implica sempre um sujeito, ou melhor, um acto de conhecimento, embora não se institua como uma pura subjectividade». E o mesmo autor justifica: «Porque corresponde, segundo Kant, às próprias condições do conhecimento científico. O conhecimento, efectivamente, pressupõe uma referência ao sujeito. Mas este sujeito é universal; por isso não tem uma realidade subjectiva *stricto sensu*. O meu conhecimento é o conhecimento de *todos*, o que faz com que não exista só em mim. O





tico que o «conhecimento científico» exige para «uma referência ao sujeito» (*idem*: 33). Através desta assunção do «eu poético» (distantiado do eu poeta), constrói-se a clarividência do discurso *artificial* do texto poético, por se instituir a referência alteronímica: «O Mistério sabe-me a eu ser outro. . . ».

Como meios auxiliares privilegiados dessa construção, estariam as questões formuladas nas cartas de Sá-Carneiro, que Pessoa teria tentado equacionar, no poema *Pauis*, mas também a sua colaboração directa no poema pela presença das paráfrases de algumas expressões das suas cartas. Sá-Carneiro era o destinatário, para quem o poema tinha sido feito, e recebeu-o com o devido entusiasmo.

Todavia, o poema *Pauis* fora organizado para além do “tu” do diálogo com Sá-Carneiro; ele destinava-se ao «leitor transcendental» da obra de arte, tal como o define Fernando Guimarães (GUIMARÃES, F., 2007: 33-34)⁴³.

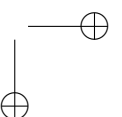
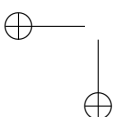
Ora o poema demorou quase um ano, a passar do domínio restrito, para o domínio público⁴⁴, sofrendo, no decurso, algumas pequenas modificações, como se pode observar pelo exemplar enviado a Cortes Rodrigues, que, apesar do envio ser posterior à publicação, não é absolutamente coincidente.

Esse «alargamento do âmbito de leitores» (RICŒUR, P., 1995: 137) foi feito cuidadosamente, quer do ponto de vista formal (aspecto já referido), quer do ponto de vista do sentido, pois era na «universalidade do sentido» (*ibidem*) que o poeta pretendia inscrever o seu poema.

transcendental corresponde a essa possibilidade virtual do conhecimento não se reportar a um sujeito considerado individualmente» (GUIMARÃES, F., 2007: 33-34). Tal conhecimento implicaria a intervenção «de um *interpretante*» que seria «o próprio processo que converge para uma sucessão de signos» (*idem*: 34).

⁴³ Lembra Paul Ricœur que «as cartas de Paulo não são menos dirigidas a mim do que aos Romanos, aos Gálatas, aos Coríntios e aos Efésios. Só o diálogo tem um «tu», cuja identificação precede o discurso. O sentido de um texto está aberto a quem quer que possa ler» (RICŒUR, P., 1995: 137).

⁴⁴ Atente-se à explicação de Paul Ricœur quando afirma que «o alargamento do âmbito de leitores é a consequência da transposição inicial do primeiro evento para a universalidade do sentido» (RICŒUR, P., 1995: 137).



Assim, surge em Fevereiro de 1914, na revista *A Renascença*, o conjunto de dois poemas, intitulado *Impressões do Crepúsculo*: I (*O Sino da minha aldeia*), II (*Pauis*) – qualquer um deles sem título, como fazendo parte de um único conjunto de duas partes.

Repare-se que Pessoa, ao inserir, como parte I, as oito quadras de *O sino da minha aldeia*, em forma de poesia *natural*, estaria a expor, naquele momento, ao público, a ideia de que, para fazer poesia *natural*, a questão da *verdade* não se deveria colocar, tal como não se colocava para a poesia *artificial*.

Se, passado um ano, em 1914, Pessoa continuava a responder à questão da poesia *natural* de Sá-Carneiro, isso significaria a importância dada por ele à questão do *artificialismo* poético, como o comprova aquele texto em prosa de 1914, no seu confessionalismo, e, mais tarde, a carta a João Gaspar Simões, de 11 de Dezembro de 1931, quando explica que «O sino da minha aldeia [...] é o da Igreja dos Mártires», para esclarecer o crítico acerca da chave da sua poesia: «[...] sou essencialmente poeta dramático [...]» (FP. OPP, II: 301-302).

Verifica-se a dificuldade da apreensão da mensagem de Pessoa, por parte dos leitores seus contemporâneos, pelas vezes que o poeta sente necessidade de explicar a sua construção poética, ao ponto de parecer sentir-se culpado pelo «culto insincero da artificialidade» do Paulismo (em tempo de *sinceridade* neo-romântica), para o qual também parece apontar um mentor, Óscar Wilde, pelo facto de cultivar «a artificialidade como filosofia» (FP. EAA: 146).

Ora esse escritor voltaria a ser referido, em *Erostratus*, quando Pessoa diz que «o poeta posterior é que fica sendo o primeiro» – tal como acontecera a Cesário Verde, em relação a Guilherme Braga, e a Wilde, em relação a «Jones ou Smith» (FP. PETCL: 236). Pessoa reflecte e universaliza a luta travada para conseguir inovar poeticamente a fuga ao neo-romantismo, no contexto da problemática do homem de génio inserido na sua época. E conclui que «o homem de génio implicitamente critica-a, inserindo-se assim, implicitamente numa ou noutra das correntes críticas da época seguinte» (*idem*: 248).



Sobre esse assunto, não se pode deixar de referir uma passagem daquela mesma carta de 26 de Fevereiro de 1913, em que Sá-Carneiro trata o tema «Comédia Francesa» e decide: «[...] sempre o levo ao Odéon para lhe contar uma ideia muito bela [...]» (SÁ-CARNEIRO, M., 2001: 48). Conta, então, que dois contendores lutam com coragem e vigor na defesa de ideias opostas e «vencedor e vencido» enfrentam-se. E continua:

O vencido pode agora esmagar o vencedor; o vencedor desprezar o vencido. E pouco a pouco vêm que não têm esse direito. Eles estão muito próximos um do outro – *são os que estão mais próximos*. Eles lutaram com a mesma união, o mesmo vigor a mesma consciência. E, no fundo, o objecto que perseguiam era o mesmo – o bem, a beleza – o futuro. Logo... A ideia é outra... Mas positivamente outra? Mais exteriormente apenas outra... As ideias no fundo diferem pouco... Para quê? Para quê?... E uma desolação horrível nos invade ao constatarmos que o mais próximo, o mais semelhante a nós – é o nosso adversário (*idem*: 49).

Verifiquem-se as possíveis consequências destas palavras de Sá-Carneiro, em *Pauis*, na expressão «Para que é tudo isto?». E a possível resposta: ou «isto» ou «eu que quero o não isto», isto é, «o aquilo» (a referida «tensão Eu-Isto», tratada por Óscar Lopes), surgindo assim a necessidade de desvendar o «aquilo». A referência subentendida do texto de Sá-Carneiro talvez fosse o «diálogo-combate» entre Pessoa e Pascoaes, desejando qualquer um deles encontrar «o Verbo do novo mundo português» (*apud* GUIMARÃES, F., 1988: 9).

Apresentada a possível interacção dialógica das cartas de Sá-Carneiro e do seu poema *Partida*, com o poema *Pauis* de Fernando Pessoa (dois escritores com concepções estéticas diferentes, mas com as afinidades já referidas), relembre-se a explicação de Mikhaïl Bakhtine de que «un énoncé concret est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal d'une sphère donnée», isto é: «[...] un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal»; e mais ainda: «[...] un énoncé





doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée» (BAKHTINE, M., 1984: 298). Claro que Bakhtine teorizava dentro do conceito linguístico alargado da relação dos enunciados com a língua.

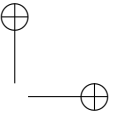
No contexto que nos ocupa, está a tratar-se de intertextualidade, isto é, de «presença literal (mais ou menos literal [...]) de um texto num outro» (SEABRA, J. A., 1985: 16), muito característica do género epistolar. Para esta situação linguística, Bakhtine também explica que, para um enunciado contextualizado numa dada esfera, o enunciado estará cheio de «réactions-réponses à d'autres énoncés dans une sphère donnée de l'échange verbal» (*idem*: 299).

Essa *esfera* contextual tem vindo a ser paulatinamente buscada, na certeza da impossibilidade de a determinar completamente. Considera-se, portanto, *Pauis*, como uma resposta e uma reacção «à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée». Os processos de trabalhar o enunciado responsivo são referidos por Bakhtine e alguns foram utilizados por Pessoa, em *Pauis*, quer pela introdução no enunciado de uma paráfrase de uma expressão de um dado autor, quer pela introdução de palavras-chave do Saudosismo, de palavras de certos autores, de conceitos e de certos mitos, como se tem vindo a verificar e a concluir. E ouve-se, de novo, Bakhtine:

L'expression d'un énoncé est toujours, à un degré plus ou moins grand, une *réponse*, autrement dit: elle manifeste non seulement son propre rapport à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui (*ibidem*).

Se todo o enunciado é uma “reacção-resposta”, como afirma Bakhtine, acresce que o poema *Pauis* pode ser entendido como uma resposta-programa a uma teoria formulada pelo mesmo autor nos artigos sobre a nova poesia portuguesa, uma resposta-reacção ao Saudosismo de Teixeira de Pascoaes (e ao neo-romantismo nacional) e aos textos provocados por aqueles artigos, a resposta sintética a alguns dos assuntos tratados nas cartas de Sá-Carneiro, bem como uma continuação da cla-





rificação da discordância com Eugénio de Castro a propósito de «A Busca da Beleza».

Pauis, o poema responsivo, envolve muitos textos para a sua decodificação, como se tem vindo a referir, e daí resulta intencionalmente a impressão de obscuridade no processo de leitura interpretativa.

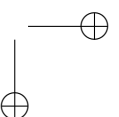
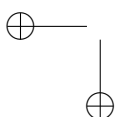
Ora essa obscuridade intencional caracteriza *Pauis*, e Pessoa esclarece que «a arte que dá ao obscuro uma expressão lúcida não o torna claro porque o que é obscuro de essência só por erro de interpretação pode deixar de o ser mas torna-lhe clara a obscuridade» (*apud* LOPES, T. R., 1977: 496-497).

O que se pretende nesta decifração é exactamente tornar clara a intenção poética da obscuridade intrínseca do poema, pois é ela que lhe dá a abrangência ilimitada que poderia ir desde o *artificialismo* por oposição à *naturalidade* romântica até à osmose textual de uma grande amizade – tal como Pessoa iria poetar, em 1934, no poema *Sá-Carneiro*: «Nós éramos só um, falando! Nós / Éramos como um diálogo numa alma. / [...]» (FP. AP: 215)⁴⁵.

Acerca da amizade de Pessoa e Sá-Carneiro, refira-se, por concordância, o que David Mourão-Ferreira escreveu: «É dos episódios mais comovedores de toda a nossa história literária a alta e límpida amizade – “a onda viril / de fraterno afecto”, como diria Manuel Bandeira – em que Sá-Carneiro e Fernando Pessoa inalteravelmente comungaram» (MOURÃO-FERREIRA, D., 1966: 181). Acresce que essa amizade, comprovada pelas cartas de Sá-Carneiro, foi literariamente muito produtiva e introduz uma modalidade textual que se poderia resumir pelos versos de Pessoa «Como éramos só um falando! Nós / Éramos como um diálogo numa alma.», de que *Pauis* seria o poema inaugural.

A ser assim, volte-se à génese de *Pauis*, pois, para além de tudo quanto já foi dito a esse respeito, esse poema admite a hipótese de ter sido construído, em obscuridade erudita e intencional, como o poema

⁴⁵ Note-se que o poema *Sá-Carneiro*, de 1934, segundo Arnaldo Saraiva, tem uma nota anteposta «com a seguinte indicação: “Nesse número do *Orpheu* que há-de ser feito com rosas e estrelas em um mundo novo”» (Saraiva, A., 1984: L).



da amizade e da separação saudosa dos amigos, em diálogo interactivo (recorde-se a égloga I de Virgílio, referida no capítulo II), à distância: Pessoa, tal como Tíro (com quem Virgílio «tem sido identificado» [VIRGÍLIO, 1996: 16]), ficara no paul nacional (descrito na primeira parte do poema *Pauis*); Sá-Carneiro, tal como Melibeu, partira para o exílio.

Da capital da cultura europeia, Paris, Sá-Carneiro mandava notícias sobre arte e sobre vida, e referia a saudade do amigo (com repercussão no poema de Pessoa, sediado na paúlca Lisboa); e, no caso concreto, envia o poema *natural* e da *verdade*, *Partida*, a que Pessoa responde, em jogo sério e irónico, com o poema *Pauis*. Esta interpretação do poema amplia o significado do enunciado metafórico «címbalos de imperfeição», que abrangeria a poesia *natural* e da *verdade* do romantismo e do neo-romantismo e da poesia *Partida* de Sá-Carneiro.

Acresce ainda que a perspectiva de interpretação próxima do bucolismo – de tradição greco-romana (de Teócrito a Virgílio), com desenvolvimento na literatura nacional (Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda) – poderia ajudar a explicar algumas das características do poema *Pauis*, não dentro da abrangência das palavras de David Mourão-Ferreira de que «será Fernando Pessoa, todo ele, um poeta bucólico de espécie complicada» (MOURÃO-FERREIRA, D., 1966: 190), por falta de tão abrangente saber, mas tão só das características comuns daquele poema pessoano com as do bucolismo de Bernardim Ribeiro: «uma extrema capacidade de introspecção» e «o deleite ante os abismos da melancolia, quiçá da loucura, e a tentação de, à beira deles, acerca deles discurrir» (MOURÃO-FERREIRA, D., 1976: 129).

A essas características comuns, poderia também associar-se o «intuito de reformação estética» associado à «actividade ecloguista», tal como a concebera Sá de Miranda, em quem «a égloga apresenta [...] uma estrutura adequada para o debate ideológico (“égloga polémica”) e oferece [...] um campo onde poderá ensaiar novos metros, novas estrofes; novos temas, todo um “dolce still nuovo” (“égloga artística”)» (*idem*: 128).



Bem se pode afirmar que Pessoa, em *Paulis*, ensaiava um novo estilo de acordo com a teoria por ele definida, ao mesmo tempo que polemizava contra a poesia *natural* e da *textit* verdade, preferida pelo seu amigo, conjugando o carácter dicotómico da «écloga polémica» com o ensaio de um novo estilo da «écloga artística».

A ser assim, Pessoa teria criado a imagem mental de uma cena bucólica, dentro da poesia dramática, em diálogo poético epistolar, no qual cada um dos dois poetas/pastores apresentava, na sua vez, a sua teoria poética, exemplificada pela prática, dentro do mesmo tema crepuscular, proposto por Sá-Carneiro.

Talvez esse diálogo poético do paul para o exílio e vice-versa tivesse sido o verdadeiro *Paulismo* para Pessoa, fase em que ele apurava, nos seus poemas, momentos poéticos anteriormente ensaiados e que lhe eram caros, acrescidos da teoria poética bem aberta à Modernidade, pela inserção do real como elemento a ser transformado, com a intenção de atingir o universal.

Conforme Pessoa teorizara para a poesia em geral, assim acontecia com o bucolismo: criado a partir da fonte da civilização greco-romana (do grego Teócrito, ao latino Virgílio) até à essência nacional da écloga de Bernardim e de Sá de Miranda, com o acréscimo da modernidade. Esse é o assunto poético geral de que estão a tratar os dois *pastores* amigos, nas suas cartas e nos poemas nelas contidos. Enquanto um exprime poeticamente a sua *verdade* em poesia *natural* no poema *Partida*; o outro constrói a sua resposta poética, de forma intelectualizada, de acordo com a teoria da «nova poesia portuguesa», tendo como meta uma poesia digna de um super-Camões de uma Nova Renascença.

Verifica-se que Pessoa está a construir, no palco da consciência, uma poesia que responde a outra, de facto, uma poesia a duas vozes, concebida em perspectiva bucólica, em que os *pastores* («os pastores quinhentistas [...] são tudo, literatos, poetas, filósofos humanistas, menos pastores» [GARCIA, A. M., 1984: 344]) que dialogam efectivamente, ainda que à distância, o que, no caso, era uma mais-valia literária. Tal como o *bucolismo* de Pessoa, curiosamente, também o



bucolismo virgiliano travara a sua polémica literária, nas éclogas II e III, consideradas «des essais entièrement littéraires» (*apud* VIRGÍLIO, 1912: 4), numa época em que dois grupos de poetas polemizavam: «[...] les uns imitateurs soigneux des Grecs [...]. Les autres soutenaient [...] qu'il fallait suivre la voie tracée par les anciens poètes romains et que l'art des vieux républicains était seul capable d'entretenir dans les âmes la vigueur et l'amour de la patrie» (*ibidem*).

A intelectualização do bucolismo, em cruzamento com a busca da verdadeira poesia *natural* e da verdade, que Sá-Carneiro dizia apreciar, mais a crítica «sem perífrases» por este solicitada a Pessoa, e ainda o desejo de criar uma «nova poesia portuguesa» ao arrepio do neo-romantismo, tudo isso ajudaria à criação de Mestre Caieiro, o «poeta bucólico de espécie complicada», surgido naquele dia 8 de Março de 1914 (como já foi sugerido).

Ora a resposta a tantas questões, em *Pauis*, transpareceria «dans les harmoniques du sens, de l'expression, du style, dans les nuances les plus infimes de la composition» – a que Bakhtine chamou «*les harmoniques dialogiques*», presentes no poema, desde a primeira palavra («Pauis») até à última («ferro»), escolhidas certamente pelo seu enorme valor conotativo.

E Bakhtine explica o poder da dialogia imparável dos discursos: «[...] notre pensée elle-même naît et se forme en interaction et en lutte avec la pensée d'autrui, ce qui ne peut pas ne pas trouver son reflet dans les formes d'expression verbale de notre pensée» ((BAKHTINE, M., 1985: 300). Fora assim para Virgílio e, apesar dos séculos, foi assim para Pessoa. Pessoa sabia isso e exprimia esse conceito universal, em textos teóricos e na sua poesia.



IV.5.4. A «insinceridade» versus «sinceridade traduzida»

O poema *Pauis* não poderia ser abjurado pelo seu autor, por artificial. No seu artificialismo está o valor de inovação; e Pessoa tinha consciência disso, embora intuísse que o enigma não fora completamente desvendado. Por tudo isso, ele tinha uma estranha relação autoral com esse poema que cumprira os seus objectivos (talvez, nem sempre entendidos): travara a luta agonística com o movimento saudosista, ironicamente, dentro desse mesmo movimento; criara o movimento literário do Paulismo, teorizado nos artigos sobre a nova poesia portuguesa; respondera a algumas das questões levantadas pelo *Inquérito Literário*, com destaque para as de Adolfo Coelho e, sobretudo, para as de Hernâni Cidade; respondera, em exercício poético, a Sá-Carneiro, para exemplificar como poetar dentro da poesia crepuscular não natural; definira poeticamente, em enigma, o que pretendia com a sua poética. Tinha certamente conseguido *épater le bourgeois*; e Pessoa achara graça, já que, confessa a sua atitude de «palhaço» para com o público. Porém, no início de 1915, sentia-se «afastado de achar graça a esse género de atitude» (FP. OPP, II: 178).

Ao abjurar, naquele texto de 1914 e na carta de 19 de Janeiro de 1915 perante Cortes-Rodrigues, o artificialismo de *Pauis* e do Paulismo, Pessoa já tinha optado pela estratégia poética seguinte: «[...] a base de toda a arte é, não a insinceridade, mas sim uma sinceridade traduzida» (FP. PETCL: 267), concretizada pelo fingimento artístico assumido e pela heteronímia, numa literatura nacional cheia até à exaustão da sinceridade romântica, da qual era difícil sair. E Pessoa confessava ainda nessa carta ao amigo Cortes-Rodrigues que a sua crise decorria do seu espírito inovador – «é a de se encontrar só quem se adiantou demais aos companheiros de viagem» (FP. OPP, II: 179).

Essa inovação passa pela capacidade de “sentir no cérebro”, conducente à “sinceridade traduzida”, expressa em poesia, que Pessoa tanto





admirava em Mallarmé, Goethe e Shakespeare (LOPES, T. R., 1977: 240). Daí decorreria a concepção pessoal de arte artificial, por ser não sincera, que o conduziria à formulação de que «a expressão suprema da arte é a arte dramática» (*ibidem*).

Pela leitura do texto de 1914, entende-se que Pessoa reflectiu sobre a acusação do artificialismo do Paulismo e certamente concluiu que esse artificialismo não só existia como era um artificialismo consciente, sobre o qual iria construir uma poética, através da construção, em prosa, de textos teóricos e cartas, mas sobretudo da sua poesia e da dos seus heterónimos.

A avaliação feita por João Correia de Oliveira talvez lhe tenha agradado, pois não só verificava que a sua poesia estava a ser lida criticamente como «outra coisa», isto é, não só como uma poesia que instituíra uma ruptura com a expressão da *verdade* da poesia *natural* do neo-romantismo nacional, mas também, pelo facto de ela surgir como uma poesia crítica a esse neo-romantismo, dentro da luta agonística com o predecessor Pascoaes, que poucos terão entendido, atendendo à ocultação irónica dos artigos e ao enigma poético de *Pauis*. Todavia, João Correia de Oliveira teria sido desses poucos, pois, de acordo com o *Diário* de 1913, ele era muito próximo de Pessoa e os dois falavam sobre Pascoaes, que criticavam⁴⁶. Por sua vez, o irmão, António Correia de Oliveira, na época, pertencia ao círculo íntimo de Pascoaes, de onde protegia o irmão João, como se conclui pela correspondência por ele trocada com o vate saudosista. Talvez essa proximidade, por interposta pessoa, tivesse valido (também para ele) aqueles versos de Pascoaes sobre a ironia demoníaca:

De vez em quando, ouvia-se um confuso,

Surdo rolar de rochas que desciam

⁴⁶ Refira-se que, em 18 de Fevereiro de 1913, no *Diário*, Pessoa escreveu que fora encontrar-se com João Correia de Oliveira, «para lhe pedir dinheiro», e que teriam discutido *o Doido e a Morte* de Pascoaes, «ele fraternalmente contra, eu quase calado» (FP. OPP, II: 93).



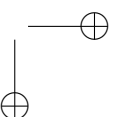


Dos outeiros às margens dos regatos;
[...]
Eram Bruxas malditas, pobres Ninfas,
Amantes do Demónio em vez de Pan;
Amam a noite triste e os sítios ermos...
Trocaram seu antigo amor divino
Pela ironia escura e demoníaca;
[...]
(Pascoaes, T., 1913a:21).

Para a literatura, o que interessa é que a *angústia da influência* (lembrando Harold Bloom) tenha sido capaz de colocar Pessoa em competição com os melhores, no caso, com Camões e com Pascoaes, a fim de avançar para a nova poesia pessoana. E o poema *Pauis* pode ser visto como um primeiro momento desse avanço poético.

Conclusão

O avanço poético pessoano teve na devida conta a literatura finissecular, como ajuda a concluir a leitura do segundo prefácio de *Oaristos*, publicado cerca de dez anos após a primeira edição. Nele, Eugénio de Castro fez o balanço positivo da evolução da poesia portuguesa, que «tomara pelo caminho» que ele «desbravara». Então, enumera os efeitos dessa evolução poética, dos quais se retiram apenas aqueles que Pessoa praticara em *Pauis*: «a mobilização da cesura nos alexandrinos» (liberdade que Pessoa usa e ultrapassa), «o verso livre» e «a aliteração». Em comum com Pessoa, existia ainda a intencionalidade «de ser útil à minha



Arte e à minha terra», como Eugénio de Castro terminara esse segundo prefácio, em 30 de Setembro de 1899 (CASTRO, E., 1900: 13-14), já imbuído do espírito da época.

Claro que a «celeuma» cultural a que *Oaristos* dera origem (e que Eugénio de Castro refere com orgulho), também não deixaria Pessoa indiferente, pois ele defendia que a evolução cultural se teria de fazer dentro do «conflito cultural», e aquela obra e os seus efeitos confirmavam a sua opinião.

É evidente que, a partir de *Oaristos* e dos seus prefácios, a literatura nacional continuou a sua evolução dentro do Simbolismo e do Decadentismo, mas também em movimento Neo-romântico, com o propósito de os abjurar (embora a abjuração total fosse praticamente impossível).

Ora o poema *Pauis* surge nessa encruzilhada literária, como expressão intelectualizada do sujeito modernista que sabe o que não quer, mas tem dificuldade perante «uma plethora de ismos», de saber o que quer; até porque seria necessário reformular sobretudo o conceito de sujeito poético, pois ele já não poderia ser mais o mesmo, dado que os tempos eram outros e, por consequência, a literatura, encarada como produto, teria de ser outra. Surge como resposta o acontecimento estético, respectivamente, da opção literária, em obscuridade, e o da alteridade, em mistério.

Essa problemática do homem cosmopolita teria de possuir o cunho nacional da essência literária portuguesa (de acordo com a teoria pessoana), que talvez pudesse ser incluído naquilo a que Eugénio de Castro chamara «a restauração dos moldes arcaicos» (*idem*: 14).

Em *Pauis*, essa «restauração» poderia passar pela poesia dramática, em bucolismo polémico e artístico de gosto mirandino, uma vez que existem dois *pastores* em disputa sobre a questão poética. E, nesse poema, não faltavam os elementos bucólicos, tais como: a descrição da paisagem (actualizada pelo recurso aos processos refinados do simbolismo e do decadentismo nacionais), nem a presença do sentimento (não o do amor bucólico, mas o da amizade entre os dois pastores afas-

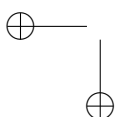


tados e saudosos); nem a análise introspectiva, iniciada por Bernardim Ribeiro, até à profundidade humanamente possível, numa viagem centrípeta inaugurada poética e filosoficamente por Antero de Quental, conducente à polifonia e à alteridade que é apresentada em pleno decurso do acontecimento estético, ironicamente mimado, aproximando-se da *fingida* poesia *natural* e da *verdade* , à custa da aliteração e do caos sintático.

Essa construção poética de teor nacional está envolta em cosmopolitismo, pois como o próprio Pessoa disse: «Amar a nossa terra não é gostar do nosso quintal. O meu quintal em Lisboa está ao mesmo tempo em Lisboa, em Portugal e na Europa» (FP. PPV: 200). O cosmopolitismo é europeísta de raiz clássica. Por isso, o poema é iniciado e acabado com duas palavras simbólicas da cultura latina e da cultura grega: «Pauis» e «ferro». A primeira, usada por Virgílio, simboliza o conformismo decadentista; e a última, usada simbolicamente por Hesíodo, na expressão «idade do ferro», simboliza a essência decadente do homem, percebida por aquele poeta grego.

O poema desenrola-se em tom irónico, numa espécie de jogo poético com o seu correspondente Sá-Carneiro, o primeiro destinatário do poema. E as frases de suas cartas entram por meio de paráfrases, na última parte do poema, em osmose textual, de forma a constituírem uma resposta às questões por ele levantadas. Porém, se o destinatário se irritava com Santa Rita Pintor, sem poder deixar de falar dele nas cartas, então Pessoa iria tentar escrever ao gosto desse artista plástico, tentando aproximar-se da prosa poética e do seu gosto aliterante, próximo do ruído do ferro raspante, na parte final do poema. O poeta criava assim um contraste com a primeira parte que é uma tentativa de poesia musical, «sem perífrases» (como o amigo pedira), mas com imagens trabalhadas em «ampliação» de sugestões evocativas da poesia neo-romântica, dentro do vago, do subtil e do complexo.

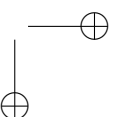
Tentou-se, portanto, provar que o poema *Pauis* foi uma construção poética pessoana, genesicamente nas antípodas da poética *natural* e da *verdade* neo-romântica, que, em síntese poética, conseguiu exemplifi-





car a teoria exposta pelo jovem Pessoa, acrescentando-lhe a inserção da modernidade, sem deixar de ser um poema da sugestão de um estado de espírito, simultaneamente, pessoal, nacional e cosmopolita.

Verificou-se que *Pauis* é uma obra literária aberta a variadas interpretações pela intencionalidade autoral da obscuridade, da ambiguidade e do estranhamento, e, por isso, foram buscadas aquelas linhas interpretativas que Fernando Pessoa parecia indiciar, na certeza de que «não há jamais, uma única maneira de entender uma obra. «[...] Há sempre um mundo de possibilidades, uma teia de nexos mais profundos [...]», como escreveu David Mourão-Ferreira (MOURÃO-FERREIRA, D., 1966: 191).





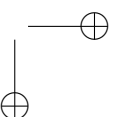
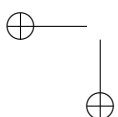
Conclusão Geral

Ao longo da presente dissertação, foram extraídas as conclusões no final de cada um dos quatro capítulos. Parece, porém, indispensável apresentar, em texto conjunto, as principais.

Sabendo que Fernando Pessoa assumiu um discurso poético, em *Pauis*, com algumas balizas, desde a teoria por ele formulada para a nova poesia portuguesa até à resposta às cartas de Sá-Carneiro e a um certo poema, poder-se-ia admitir que a interpretação de tal mensagem seria de relativa facilidade. No entanto, assim não aconteceu. A obscuridade, a equivocidade, a ambiguidade e a ironia foram convocadas pelo autor, para que o poema fosse considerado um enigma esfíngico com múltiplas linhas interpretativas e com a dúvida instaurada sobre cada uma delas.

Por essas linhas interpretativas se caminhou, em companhia dos adjuvantes textuais já referidos (sempre prontos a comparecer, mesmo quando a obrigatoriedade de encerrar já se impunha), para que se cumprisse o objectivo de abarcar a inovação poética, no *corpus* textual seleccionado.

Pareceu de grande importância, em primeiro lugar, apontar o papel fundamental desempenhado pelos estudos académicos realizados em Durban, na construção da literatura pessoana, nomeadamente na de 1912 e 1913, época de incidência deste estudo. Com efeito, a absorção textual aparece como uma característica pessoana, a partir da qual se procede a uma intelectualização, por vezes, com expressão, primeiro,



em prosa e, depois, em poesia; seria o caso dos textos teóricos dos artigos sobre a nova poesia portuguesa, cuja teoria teria sido, depois, praticada no poema *Pauis*.

Essa teoria literária apresenta um conceito de literatura perspectivada em abrangência total do grande Texto que começa, no Ocidente, com Homero e é continuada pelos grandes génios literários. É dentro desse grande Texto, pleno de polifonia, que Pessoa pretende inscrever a Literatura Portuguesa da Nova Renascença, época por ele assim denominada, seguindo a «d direcção» proposta por Teixeira de Pascoaes.

O «diálogo-combate» entre os dois poetas, a que se assiste através dos textos estudados, é feito conscientemente por Pessoa (o contendor), para gerar o «conflito cultural», pois, no seu entender, só a polémica salutar poderia produzir o salto de cultura capaz de criar um público para «a nova poesia portuguesa».

Verificou-se que, no Saudosismo, Pessoa conseguiu deslindar uma linha de rumo, isto é, «uma direcção» para a sua textualidade que se queria interventiva, em prol de uma Nova Renascença Portuguesa civilizacional, através da literatura.

Para isso, tentou inovar a partir daquele movimento poético bem organizado, com homens de valor, que, pela sua acção de cidadãos e de escritores, pretendiam desenvolver culturalmente a Pátria (maiúsculada). Por isso, Pessoa passou a publicar, de uma forma organizada, artigos de crítica literária, na revista orgânica da *Renascença Portuguesa*, *A Águia*, em 1912.

O tema geral dos seus artigos, «a nova poesia», foi considerado, por uns, como incidindo sobre a poesia do neo-romantismo saudosista; por outros, como a explanação dos princípios que iriam orientar a sua poética; por outros ainda, como a interligação dessas duas perspectivas. Concluiu-se, pelo estudo feito, que Pessoa partiu da análise da poesia do Saudosismo para apresentar o seu próprio conceito da poesia, auto-proclamada de inovadora, por mais adequada aos novos tempos, e que o fizera num discurso ambíguo e irónico que se prestava intencionalmente a dupla interpretação.



Ora, Pessoa afirma pretender que a nova poesia portuguesa atinja o nível «das magnas épocas literárias», na senda da de Shakespeare. Com o objectivo de vincar a «direcção» da «Nova Renascença», cria ironicamente a hipérbole do Super-Camões, que atrairia «o conflito cultural», que ele tanto pretendia, para mobilizar a opinião pública, e, assim, desenvolver a cultura portuguesa. Com efeito, aquela invenção pessoana ultrapassou os artigos, causou a polémica desejada e transformou-se em programa literário pessoano a cumprir⁴⁷.

Pessoa conseguiu que a referida polémica se tornasse pública, pelo facto de o jornal *República* estar a publicar o *Inquérito Literário*, sob a responsabilidade de Boavida Portugal (próximo de Pessoa), que, em 1915, o publicaria em livro. Foi precisamente no âmbito desse *Inquérito* que Adolfo Coelho e Pessoa polemizaram, e que Hernâni Cidade, no encerramento do dito *Inquérito*, em 10 de Dezembro de 1912, num discurso bem humorado, elogiou ironicamente Pessoa, criticando-o e desafiando-o a aplicar a teoria poética apresentada nos artigos.

Com desafio diferente, na carta de 26 de Fevereiro de 1913, Pessoa recebeu o poema *Partida* de Sá-Carneiro, em poesia *natural* e da *verdade*, sobre a temática do crepúsculo, para o qual o autor pedia uma crítica «sem perífrases».

Admitiu-se a possibilidade de o poema *Pauis* pretender responder a esses dois desafios, provenientes de destinatadores bem diferentes. Essas duas fontes de motivação poderiam estar na origem do tom enigmático da voz do oráculo («para que se ouvisse a voz do oráculo», escrevera Cidade) e da poesia *artificial* (em resposta à poesia *natural* do amigo Sá-Carneiro).

⁴⁷ Note-se como Fernando Pessoa incorpora o super-Camões em novos projectos do seu percurso literário, conforme se pode ler na carta a Sampaio Bruno, de 8 de Setembro de 1914, na qual, falando dos seus artigos, refere o «patriotismo» e «uma indefinida veia messiânica», para mostrar ao destinatário que, neles, «o menos que se vaticina é o, agora muito próximo, aparecimento de um super-Camões». Justifica-se, afirmando: «Sinto que me atrai o misterioso, e porventura importantíssimo, fenómeno nacional chamado o Sebastianismo» (FP. OPP, II: 194).





No seguimento desses acontecimentos textuais, Pessoa, em Maio de 1913, enviou o poema *Pauis* ao amigo, que lhe fez uma recepção eufórica.

Esse poema poderia ser considerado o herdeiro da poética finissecular do Decadentismo e do Simbolismo, acrescido da poética da alma nacional, em ouro, que, ansiosa, pretendia sair da estética neo-romântica com o valor que essa estética lhe tinha concedido, de uma forma generosa e patriótica, em «tom especial» muito elevado, em contraste com o tom sócio-político do pântano crepuscular, em que ela estava mergulhada.

Com efeito, analisado o poema dentro dessas estéticas, verificou-se que ele se encontra elaborado dentro da temática greco-latina da degenerescência da humanidade e da sua decadência: a primeira parte mergulha no conformismo decadente do paul virgiliano em conformidade com o nacional; a última insere-se no sentimento da degenerescência da humanidade em geral, com base no mito das cinco idades de Hesíodo, uma vez que o símbolo «ferro», atravessa a história da humanidade, pois já o poeta grego, no século VIII a.C., se considerava na «idade do ferro» – elemento esse que é também característico da modernidade (da maquinaria, do caminho de ferro, da Torre Eiffel, etc.) e símbolo das dificuldades maiores a vencer.

O estilo do poema tem por base o Simbolismo libertário do verso e da cesura, optando pelo verso heterométrico, até quase tocar a prosa poética.

O «transcendentalismo panteísta» pessoano (tendo por base o Simbolismo) é aplicado na escolha criteriosa da palavra-símbolo (instrumental ou convencional), de modo a implicar o real do fenómeno e o seu símbolo social e ideológico. Cada uma dessas palavras simbólicas (sem perder o valor referencial) é objecto de ampliação, de modo a atingir a «enunciação metafórica» elaborada com a intenção de aumentar o poder de sugestão e de evocação de um passado histórico, criando o cenário sócio-ideológico do paul, na primeira parte do poema. Isso acontece, nessa primeira parte, em frases nominais, lançadas





assindeticamente, em versos bimembres, abertos por espaços mediais preenchidos com reticências que corresponderiam a silêncios.

Bem no centro do poema, situa-se a formulação do dilema poético do sujeito, o desvendar da «outra cousa» tão ansiada, pelo processo da «suspensão da referência» e do encontro desse valor referencial, em antítese obscura, no décimo primeiro verso. Considerou-se que estaria formulada, nesse verso, a síntese da teoria inovadora da nova poesia pessoana: o sujeito poético ansiava por uma poesia que não fosse exclusivamente romântica; tal como teorizara nos artigos; do Romantismo apenas queria o Espírito, isto é, a Alma nacional, bem aprofundada, a de Antero e Pascoaes. A questão colocava-se na *forma*, para a qual era exigida a construção aristotélica do todo, e, para esse todo, exigia-se a universalidade temática, para que essa poesia fosse entendível pelo Homem universal, o Homem da Nova Renascença.

Por tudo isso, e porque o mundo era outro, e porque mataram «o Protagonista», depois de deslindada a opção literária, ainda que obscuramente, o problema a resolver seria o de apresentar o novo sujeito poético dessa nova poesia, encarada como produto. Ao encarar desse modo o texto poético, ele surge como objecto artístico que tem de possuir em si uma independência a exigir um sujeito próprio dentro do próprio objecto que deverá constituir um todo. Essa separação que o autor faz do seu produto teria de implicar forçosamente um outro *eu* sujeito poemático. Nisto, Pessoa separa-se completamente do Romantismo e do Neo-romantismo e aproxima-se da Modernidade das relações de produção. Por isso, surge, em *Pauis*, depois do caos morfo-sintáctico próprio da voz do oráculo, a resposta do novo valor da referência para o *eu* poético: «O Mistério sabe-me a eu ser ser outro. . . ».

Nessa parte central do poema, a construção morfo-sintáctica torna-se caótica para exprimir a crise do sujeito, inaugurando a desconstrução do discurso poético convencional de uma forma intencional. Pessoa enfatizava uma faceta importante do discurso modernista, bem sintonizado com a referida crise. A “palavra” estaria a conquistar o seu



estatuto libertário proclamado no Manifesto de Marinetti, publicado em 1909.

Com efeito, na parte final do poema, assiste-se à entrada do presente da Modernidade pelo poema dentro, através das paráfrases das cartas do amigo que, de Paris, manda as novidades.

Ora, essa osmose textual que integra *Pauis* apresenta-se como a abertura ao Presente e ao Real, de onde se capta material novo a ser transfigurado dentro da nova estética.

Então, a palavra simbólica «ferro» surge no último verso do poema, envolvendo-o na decadência universal, como se também ela chegasse de Paris, onde já entrara simultaneamente como matéria do Real transfigurado e como símbolo universal, no poema *Zone* de Apollinaire, publicado em Dezembro de 1912: «A la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin / Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine / [...]».

Para além de *Pauis* cumprir o seu papel de ser um poema que apresenta a teoria da nova poesia portuguesa em acção, com as características definidas para os seus versos (do vago, do subtil e do complexo), ele teria certamente outros papéis a cumprir.

Outro sentido foi encontrado quando se leu o texto avaliativo do Paulismo, de 1914. À laia de desabafo, Pessoa comentou, nesse texto, o *artificialismo* de Paulismo – e «o papel de Guilherme de Santa Rita Pintor nisto» –, bem como o de Óscar Wilde, pelo culto da artificialidade como filosofia.

Essas duas indicações conduziram à releitura das cartas de Sá-Carneiro, à do poema *Partida* (o poema da poesia *natural* e da *verdade*, segundo o autor) e, de novo, à leitura de *Pauis*, como o poema-resposta, construído por oposição, dentro do artificialismo da intelectualização, em que tudo (o todo e a parte) fora pensado: palavras, silêncios, forma, ritmo, música, ruído, repetição, aliteração, ironia, obscuridade, etc.

Desvendou-se então uma outra figuração discursiva pessoana: dois *pastores* dialogavam à distância, cada um poetando e defendendo a sua poética – embora o mais novo se comportasse como o discípulo do mais



velho e este último, com humor, parafraseasse as palavras do amigo, incorporando-as no poema.

A ser assim, *Pauis* inserir-se-ia na poesia bucólica nacional e greco-latina, como fazendo parte de uma écloga polémica (ao gosto mirandino, ou de uma écloga mais interiorizada, ao gosto bernardiniano), em que o sujeito modernista revelava a sua problemática ansiosa de uma opção difícil, em busca do caminho a seguir, sabendo qual rejeitava. E então a alteridade desvendava-se de outra forma: a partir da apresentação da descoberta desse valor referencial, haveria efectivamente duas vozes no poema *Pauis*; isto é: o poema construía-se polifonicamente a duas vozes, reconhecíveis pelo destinador e pelo destinatário, nesse diálogo a distância.

Todavia, no poema, a polifonia é muito mais abrangente, como se tentou provar ao longo da dissertação, pondo em prática a máxima de Ricardo Reis de que «deve haver, no mais pequeno poema [...] qualquer coisa por onde se note que existiu Homero» (FP. OPP, II: 1071).

Assinale-se, ainda, que os textos pessoanos, em destaque nesta dissertação, pelo seu poder de ruptura, de uma forma consciente, com o sistema literário vigente – consequência de se encarar o texto literário dentro da relação de produção («texto/produto») –, preparavam «o aparecimento da chamada Vanguarda», cujo «ponto de partida estaria privilegiadamente em Lautréamont, Mallarmé e Rimbaud» (GUIMARÃES, F., 1982: 16).

A «consciência da ruptura que teria ocorrido no domínio da realização literária», segundo Fernando Guimarães, gera «a necessidade de encontrar uma *melhor* perspectiva teórica para esses *textos de ruptura*, ou, por outras palavras, textos de *abertura*, se considerarmos a sua essencial possibilidade de transformação ou variabilidade de que, aliás, seriam uma espécie de signo» (*ibidem*). Pessoa teve consciência disso e assumiu o poema *Pauis* como o “signo” a partir do qual formou o Paulismo, para significar o movimento poético com origem naquele poema. Esse movimento seria não «uma totalidade isolável», mas «um momento [...] da continuidade aberta por um certo discurso», como,



mais uma vez, Fernando Guimarães afirma, a propósito dos movimentos de ruptura e simultaneamente de «abertura» e de «sutura» (*idem*: 16-17).

Com plena consciência dessa dispersão convergente de sentidos, Pessoa, num primeiro momento, pretendeu dialogar com os poetas de *A Águia* (preferentemente, com Jaime Cortesão e Mário Beirão, através de cartas) para inovar a poesia portuguesa produzida à data de 1912-1913, e, simultaneamente, de uma forma mais abrangente e pública, teorizou a inovação poética sem rupturas literárias, a partir do Saudosismo e de uma selecção cuidada de obras literárias e de autores, assente no critério do valor literário, do nacionalismo e da novidade/originalidade, na certeza, porém, de que «a novidade nada significa se não houver nela uma relação com o que a precedeu» (FP. OPP, II: 1071). Num segundo momento, Pessoa construiu o primeiro poema inaugurador do movimento poético anunciado: *Pauis*, o poema-síntese de uma problemática sócio-literária muito profunda e muito reflectida, de onde partiria o primeiro *ismo* pessoano, o Paulismo.

Com efeito, a nova poesia teorizada, nos artigos pessoanos, seria praticada no poema *Pauis*, como uma estética mais adequada ao contexto histórico-social, na tentativa de se encontrarem outros valores referenciais para uma literatura percebida «como produto». Essa busca intelectualizada aparece no poema *Pauis*, como a ânsia «por outra coisa»⁴⁸, referência adiada até ao momento da explicitação ambígua para a estética, e misteriosa para a alteridade.

Tendo em linha de conta o exemplo do «transcendentalismo panteísta» apresentado por Pessoa da palavra «pedra» – «uma pedra é, ao mesmo tempo, realmente uma pedra, e realmente um espírito, isto é, irrealmente uma pedra. . . » (FP. AA5: 191) –, pretendeu-se perseguir a busca desse real/irreal a ser transformado no poema em «outra coisa».

⁴⁸ Assinale-se, mais uma vez, o valor da palavra «coisa» no poema pessoano, já que em Aristóteles e nos estóicos designava o referente (extensão do mundo real), enquanto distinta «das “impressões da alma” ou conteúdos de consciência e do significante» (PEREIRA, M. B., 1983: XXVI).



O que se encontrou foi, para além do real/irreal implicado nos nomes concretos, apontador de uma realidade sócio-político-literária, um outro real/irreal que apontava para a intertextualidade, através de alusões e paráfrases de outros textos, desde a antiguidade greco-latina até ao presente pessoano de 1913.

Por conseguinte, se, como assinala Aguiar e Silva, todo o texto é «um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências» (SILVA, V. M. A., 1988: 625), o poema *Pauis* é (para além daquilo que todo o texto é) intencionalmente e conscientemente um poema polifónico (como se tentou provar ao longo da dissertação), por onde perpassa toda uma literatura nacional e cosmopolita, de forma a abranger o universal, como Pessoa teorizara.

Ainda dentro da polifonia, *Pauis* seria o primeiro poema em que se unia o discurso pessoano ao discurso de Sá-Carneiro num só, como ele viria mais tarde a escrever no poema *Sá-Carneiro*: «Como éramos só um falando! Nós / Éramos como um diálogo numa alma.».

Ora, esse acontecimento literário poderia inserir-se dentro da teoria pessoana da nova poesia portuguesa: por um lado, como uma essência universal do Homem («o que é essencial ao homem [...] é o facto de o homem ser um ser-que-fala» [COELHO, E. P., 1981: 64]); por outro, como algo que é real (um acto de fala, a «parole») e se transforma dentro do todo poemático, de acordo com a teoria do «transcendentalismo panteísta». Deste modo, Pessoa valorizaria «a palavra» viva em transformação (e, por isso, capaz de expressar literariamente «o estado social de um período político» [FP. AA1: 102]).

Assim, Pessoa poderia provar a Sá-Carneiro que a poesia *artificial* possuía uma outra «verdade» de uma outra «natureza»: aquela que resultava da interacção dos discursos, na literatura, ao longo da história da humanidade, na qual, a partir daquele momento poético, eles (formando uma só voz) também passavam a estar inscritos.



A tal propósito, Dionísio Vila Maior, citando Bakhtine, ajuda a formular a presente conclusão, quando escreve que esse autor «tende irreversivelmente para uma concepção dinâmica e “dialógica” das relações entre instâncias discursivas» e que «“o discurso” estabelece sobretudo uma ligação entre vários sujeitos falantes e que as “vozes” dos outros (autores anteriores, destinatários hipotéticos) se juntam à voz do sujeito explícito da enunciação» (VILA MAIOR, D., 1994: 28-29). Efectivamente é a isso que se assiste em *Pauis* e mais uma vez se confirma, na senda de Dionísio Vila Maior, que Pessoa e Bakhtine reflectiam sobre «a criação estética», em época aproximada, e concluía de forma semelhante, com a vantagem de Pessoa praticar o teorizado na sua poesia.

Conclui-se, para finalizar, que a alteridade consciente e o dialogismo «equacionado no âmbito do próprio acto criador» (VILA MAIOR, D., 1994: 61), surgidos no interior do poema *Pauis*, são acontecimentos estético-literários indispensáveis ao aparecimento da futura heteronímia pessoana, já que, para uma Nova Renascença (na formulação pessoana), «o Homem» da Modernidade (despersonalizado, fragmentado, e com o seu Verbo também fragmentado) continuava a «ser a resposta a todos os enigmas» (LOURENÇO, E., 1974: 36).



Bibliografia

Bibliografia Activa

Sigla – Obra

FP. AA1⁴⁹ PESSOA, Fernando (1912) – «A Nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada», in *A Águia*, vol. I (2.^a Série), n.º 4, Abril, pp. 101-107.

FP. AA2 PESSOA, Fernando (1912) – «Reincidindo...», in *A Águia*, vol. I (2.^a Série), n.º 5, Maio, pp. 137-144.

FP. AA3 PESSOA, Fernando (1912) – «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico» I, II, III, in *A Águia*, vol. II (2.^a Série), n.º 9, Setembro, pp. 86-94.

FP. AA4 PESSOA, Fernando (1912) – «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico» IV, V, in *A Águia*, vol. II (2.^a Série), n.º 11, Novembro, pp. 153-157.

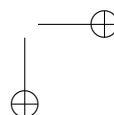
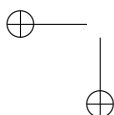
FP. AA5 PESSOA, Fernando (1912) – «A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico» VI, VII, in *A Águia*, vol. II (2.^a Série), n.º 12, Dezembro, pp. 188-192.

FP. ANP PESSOA, Fernando (s.d.) – *A Nova Poesia Portuguesa*, prefácio de Álvaro Ribeiro, 2.^a edição, Lisboa, Editorial Inquérito.

FP. AP PESSOA, Fernando (1992) – *Fernando Pessoa – antologia poética seguida de fragmentos do Livro do Desassossego*, selecção e apresentação de Isabel Pascoal, Lisboa, Editora Ulisseia.

FP. APPM PESSOA, Fernando e António Botto (1944) – *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, Coimbra, Editorial Nobel.

⁴⁹ Os artigos de Fernando Pessoa publicados em *A Águia* estão identificados pelo número de ordem, de acordo com a data da saída da revista.



FP. CCR PESSOA, Fernando (1959) – *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, 2.^a edição, Lisboa, Editorial Inquérito.

FP. C I PESSOA, Fernando (1999) – *Correspondência 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim.

FP. DR PESSOA, Fernando (1979) – *Da República (1910-1935)*, recolha de textos: Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão; introdução e organização: Joel Serrão, Lisboa, Ática.

FP. EAARP PESSOA, Fernando (2003) – *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, edição e posfácio de Richard Zenith, colaboração de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim.

FP. EICPA PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, introduções, organização e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 466.

FP. FI PESSOA, Fernando (1998) – *Ficções do Interlúdio 1914-1935*, Edição Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim.

FP. FB PESSOA, Fernando (1988) – *Fotobiografia de Fernando Pessoa*, introdução e notas de João Rui de Sousa, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FP. LD1 PESSOA, Fernando (1986) – *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, 1.^a Parte, introdução e nova organização dos textos de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América.

FP. LD PESSOA, Fernando / Bernardo Soares (2001) – *Livro do Desassossego*, Lisboa, edição Richard Zenith, 3.^a edição, Assírio e Alvim.

FP. MPA PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra Poética de Fernando Pessoa, Mensagem e outros Poemas Afins*, introdução, organização e biobibliografia de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 435.

FP. OJSM PESSOA, Fernando (2006) – *Obras de Jean Seul de Méluret*, edição e estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, volume VIII, Lisboa, Imprensa

Nacional – Casa da Moeda.

FP. OPP, I

FP. OPP, II

FP. OPP, III PESSOA, Fernando (1986) – *Obra Poética e em Prosa*, organização de António Quadros, Porto, Lello & Irmão Editores, vols. I, II, III.

FP. OP 1 PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra Poética de Fernando Pessoa – Poesia I (1902-1929)*, introdução e organização de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 436.

FP. PADC PESSOA, Fernando (1992) – *Poemas de Álvaro de Campos*, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Menor, edição de Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FP. PAC PESSOA, Fernando (1974) – *Poemas de Alberto Caeiro*, 5.ª edição, Lisboa, Edições Ática.

FP. PDE PESSOA, Fernando (1946) – *Páginas de Doutrina Estética*, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Editorial Inquérito.

FP. PETCL PESSOA, Fernando (1994) – *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática.

FP. PI PESSOA, Fernando (1994) – *Poemas Ingleses*, edição bilingue, com prefácio, traduções, variantes e notas de Jorge de Sena, 4.ª edição, Lisboa, Edições Ática.

FP. PIA PESSOA, Fernando (1966) – *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Edições Ática.

FP. PLE PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Páginas sobre Literatura e Estética*, organização, introdução, notas e biobibliografia básica actualizada de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 475.

FP. PPP-1 PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra em Prosa de Fernando Pessoa – Páginas de Pensamento Político – I (1910-1919)*, organização, introduções e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações

Europa-América, n.º 473.

FP. PPV PESSOA, Fernando (2006) – *Prosa Publicada em Vida*, edição de Richard Zenith, Assírio & Alvim, Lisboa.

FP. PS PESSOA, Fernando (1979) – *Sobre Portugal*, Lisboa, Ática.

FP. PSQI PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra em Prosa de Fernando Pessoa, Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, prefácio, introdução, notas e organização de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 472.

FP. TCI PESSOA, Fernando (1980) – *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.

FP. TFE PESSOA, Fernando (s.d.) – *Obra em Prosa de Fernando Pessoa, A Procura da Verdade Oculta – textos filosóficos e esotéricos*, prefácio, organização e notas de António Quadros, 2.ª edição, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 471.

FP. 35 SI PESSOA, Fernando (1988) – *35 Sonetos Ingleses (HOMENAJE: 1888-1988)*, prólogo, edición y traducción al español de Esteban Torre, Braga, Centro de Estudos Lusíadas, Universidade do Minho.

Bibliografia Passiva

A Águia, órgão da Renascença Portuguesa (1912) – Porto, vol. I, 2.ª série (números 1 a 6).

A Águia, órgão da Renascença Portuguesa (1912) – Porto, vol. II, 2.ª Série (números 9 a 12).

A Águia, órgão da Renascença Portuguesa (1913) – Porto, vol. III, 2.ª Série (números 13 a 18).

A Águia, Revista Ilustrada de Literatura e Crítica (1910-1911) – Porto, Série I (números 1 a 10).

ABBAGNANO, Nicola (1969) – *História da Filosofia*, vol. I, Lisboa, Editorial Presença.

ABBAGNANO, Nicola (1970) – *História da Filosofia*, vol. XIII, Lisboa, Editorial Presença.

ABRANTES, Ana Margarida (2001) – «Da Vida e outras viagens... a relevância das metáforas conceptuais na abordagem da língua estrangeira», in *Mathésis*, Outubro de 2001, pp. 319-332.

ADORNO, Theodor W. (2006) – *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.

ALVES, Manuel Santos (1996) – «Teixeira de Pascoaes e a visão dialéctica do ser: contexto e matriz cultural», in *Diacrítica*, Braga, Universidade do Minho, n.º 11, pp. 581-602.

ANDRADE, João Pedro de (1976) – «Oliveira, António Correia de», in *Dicionário de Literatura*, organização de Jacinto do Prado Coelho, Vol. II, 3.ª edição, Porto, Figueirinhas, pp. 751-753.

ANTUNES, Alfredo (1983) – *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa – Elementos para uma Antropologia Filosófica*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984) – *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Éditions Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles (1961) – *Les Fleurs du Mal*, Paris, Éditions Gallimard.

BEIRÃO, Mário (1912a) – *O Vago*, in *A Águia*, 2.ª série, n.º 1, p. 4.

BEIRÃO, Mário (1912b) – *O Crepúsculo*, in *A Águia*, 2.ª série, n.º 1, p. 4.

BEIRÃO, Mário (1912c) – *Reza Outonal*, in *A Águia*, 2.ª série, n.º 2, pp. 44-45.

BEIRÃO, Mário (1912d) – *Ausente*, in *A Águia*, 2.ª série, n.º 10, p. 115.

BESSELAAR, José van den (1987) – *O Sebastianismo – História Sumária*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICLP – MEC.

BLOOM, Harold (1997) – *Como Ler e Porquê*, Lisboa, Editorial Caminho.

BLOOM, Harold (1997) – *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Círculo de

Leitores.

BOAVIDA, Ana M. Caiado (1983) – «Tópicos sobre a prática política dos estudantes republicanos (1890-1931): limites e condicionantes do movimento estudantil», in *Análise Social*, vol. II, pp. 743-756.

BRÉCHON, Robert (1985) – «Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde», in *Arquivos do Centro Cultural de Paris*, vol. XXI, Lisboa – Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 85-93.

BRÉCHON, Robert (1996) – *Estranho Estrangeiro*, Lisboa, Quetzal Editores.

BRUNO, José Pereira de Sampaio (1898) – *O Brasil Mental – esboço crítico*, Porto, Lello & Irmão, Editores.

BRUNO, José Pereira de Sampaio (1902) – *A Ideia de Deus*, Porto, Lello & Irmão Editores.

CAMEIRÃO, Lurdes da Conceição Preto (1999) – *Antologia epistolográfica de autores dos sécs. XIX-XX*, Instituto Politécnico de Bragança, consulta em 15 de Maio de 2006, em http://portal2.ipb.pt/pls/portal/docs/PAGE/HOME_IPB/IPB_ID/IPB_ID_S_E/IPB_ID_PUBLIC_ACOES/1_14.PDF.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa, XAVIER, Maria Francisca (1991) – *Sintaxe e Semântica do Português*, Lisboa, Universidade Aberta.

CARVALHO, Joaquim de (1975) – «Reflexões sobre Teixeira de Pascoais», in *Arquivos do Centro Cultural de Paris*, vol. IX, Lisboa – Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 639-655.

CARVALHO, Rómulo de (1995) – *O Texto Poético como Documento Social*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CASIMIRO, Augusto (1912) – *O Poeta e a Nau*, in *A Águia*, vol. I, 2.^a série, n.º 5, Maio de 1912, p. 129.

CASIMIRO, Augusto (1912) – *A Primeira Nau*, in *A Águia*, vol. II, 2.^a série, n.º 10, Outubro de 1912, pp. 125-133.

CASTELEIRO, João Malaca (2001) – *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, coordenação de João Malaca Casteleiro, 2 vols., Lisboa, Verbo.

CASTRO, Aníbal de (s.d.) – «VERHAEREN, Emile», in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, Lisboa, Editorial Verbo, Vol. XVIII, pp. 917-918.

CASTRO, Eugénio (1971) – *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, Vol. V, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

CASTRO, Eugénio (1900) – *OARISTOS*, 2.^a edição, Coimbra, F. França Amado – Editores.

CIDADE, Hernâni (1972) – *Portugal Histórico-Cultural*, Lisboa, Editora Arcádia.

COELHO, Eduardo do Prado (1981) – «Todorov e a problemática de Bakhtine», in *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 63, Setembro, pp. 63-65.

COELHO, Jacinto do Prado (1976a) – «Decadência como tema literário», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. I, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, p. 248.

COELHO, Jacinto do Prado (1976b) – «Decadentismo», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. I, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, p. 249.

COELHO, Jacinto do Prado (1976c) – «Impressionismo», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. I, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 460-461.

COELHO, Jacinto do Prado (1976d) – «Modernismo», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. II, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 654-658.

COELHO, Jacinto do Prado (1976e) – «Pascoaes, Teixeira de», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. II, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 795-798.

COELHO, Jacinto do Prado (1976f) – «Paulismo», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. II, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 804-805.

COELHO, Jacinto do Prado (1976g) – «Saudade», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. II, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 1002-1003.

COELHO, Jacinto do Prado (1976h) – «Saudosismo», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. II, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 1005-1008.

COELHO, Jacinto do Prado (1976i) – *Ao contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand.

COELHO, Jacinto do Prado (1977) – *A Letra e o Leitor*, 2.^a edição, Lisboa, Moraes Editores.

COELHO, Jacinto do Prado (1983) – *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Lisboa, Publicações Europa-América.

COELHO, Jacinto do Prado (1987) – *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 9.^a edição, Lisboa, Editorial Verbo.

COIMBRA, Leonardo (1910) – «Sobre Educação», in *A Águia*, série I, n.º 1, Dezembro, pp. 2-4.

COIMBRA, Leonardo (1911) – «Natal e novo ano», in *A Águia*, série I, n.º 3, Janeiro, pp. 1-2.

COIMBRA, Leonardo (1912) – «O Regresso ao Paraíso por Teixeira da Pascoaes», in *A Águia*, série II, n.º 6, Junho, pp. 197-199.

CORTESÃO, Jaime (1910) – «O Poeta», in *A Águia*, série I, n.º 1, pp. 4-6.

CORTESÃO, Jaime (1912a) – *Choupos na luz do Luar*, in *A Águia*, série II, n.º 2, pp. 36-37.

CORTESÃO, Jaime (1912b) – *Regendo a Sinfonia da Tarde*, in *A Águia*, série II, n.º 6, pp. 175-180.

CORTESÃO, Jaime (1912c) – «A Renascença Portuguesa e o ensino da História Pátria», in *A Águia*, série II, n.º 9, Setembro, pp. 73-80.

CORTES-RODRIGUES, Armando (1913) – *Sinfonia da Tarde*, in *A Águia*, vol. III, 2.^a série, p. 97.

COSTA, Dalila L. Pereira e GOMES, Pinharanda, (1976) – *Introdução à Saudade*, Porto, Lello & Irmão.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley (1984) – *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.

DA CAL, Ernesto Guerra (1976) – «Vencidos (Os) da Vida», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol.

III, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 1136-1137.

ECO, Umberto (1989) – *Sobre os Espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel.

ECO, Umberto (1990) – *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel.

ESTEVES, Juvenal (1991) – «Alfredo Guisado: Arte e Cidadania», in *Colóquio Letras*, n.º 121/122, Julho-Dezembro, pp. 210-217.

FERNANDES, José Marques (1987) – «O Discurso Hermenêutico da pós-Modernidade», in *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Braga, Universidade do Minho, n.º 2, pp. 225-242.

FRANCO, António Cândido (1988) – «Fernando Guimarães: «Poética do Saudosismo»», in *Colóquio Letras*, n.º 106, Novembro – Dezembro, pp. 84-87.

GARCIA, Alexandre M. (1984) – «Linhas de leitura», in *Poesia de Sá de Miranda*, Lisboa, Editorial Comunicação, pp. 332-352.

GIDE, André (1920) – *Paludes*, Paris, Éditions Gallimard.

GIL, José (1994) – *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença.

GOMES, Pinharanda (1987) – «A tensão Doutrinal na Génese da «Renascença Portuguesa»», in *Nova Renascença*, n.º 7, Póvoa de Varzim, 30 de Setembro, pp. 277-290.

GUIMARÃES, Fernando (1982) – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1984) – «O Simbolismo e a Poética do Vago», in *Afecto às Letras Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 193-203.

GUIMARÃES, Fernando (1986) – «Romantismos...», in *Colóquio Letras*, n.º 93, Setembro, pp. 114-118.

GUIMARÃES, Fernando (1987) – «Acerca da primeira série da Revista *A Águia*», in *Nova Renascença*, revista trimestral de cultura, n.º 7, Póvoa de Varzim, 30 de Setembro, pp. 199-204.

GUIMARÃES, Fernando (1988) – *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1990) – *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1992) – *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical.

GUIMARÃES, Fernando (1994) – «Poesia Mental, Poesia Sentimental», in *Colóquio Letras*, n.º 131, Janeiro-Março, pp. 65-72.

GUIMARÃES, Fernando (2004) – «Drama e Linguagem Poética», in *Largo mundo Alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. I, Braga, Edição Universidade do Minho, 2004, pp. 325-341.

GUIMARÃES, Fernando (2007) – *A Obra de Arte e o seu Mundo*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Edições Quasi.

GÜNTERT, Georges (1982) – *Fernando Pessoa O Eu Estranho*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

HORÁCIO (1984) – *Arte Poética*, introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Inquérito.

HURET, Jules (1891) – «Enquête sur l'évolution littéraire», suite (1), in *L'Echo de Paris*, de mars à juillet, 1891, em http://www.uni-duisburg-essen.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html.

HUYSMANS, Joris-Karl (1884) – *À Rebours*, encodé à partir de l'édition de 1924 (Au Sans Pareil, Paris) par Denis Constales (dcons@world.std.com), em <http://cage.rug.ac.be/~dc/Literature/AREbours/index.html>.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964) – *L'Ironie*, Paris, Flammarion Éditeur.

JENNINGS, Hubert D. (1984) – *Os dois exílios: Fernando Pessoa na África do Sul*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida / Centro de Estudos Pessoaanos

JUNQUEIRO, Abílio Guerra (1891) – *Finis Patriae*, 2.ª edição, Porto, Empresa Literária e Tipografia – Editora.

JUNQUEIRO, Abílio Guerra (s.d.) – *Pátria*, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 404.

KRISTEVA, Júlia (1977) – «A Palavra, o diálogo e o romance», in

Semiótica do Romance, Lisboa, Editora Arcádia, pp. 69-99.

LAGARDE, André, MICHARD, Laurent (1959) – *XIXe Siècle – Les grands Auteurs du Programme*, Paris, Bordas.

LAGARDE, André, MICHARD, Laurent (1985) – *XVIIIe Siècle – Les grands Auteurs du Programme, Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas.

LAMARTINE (1973) – *Méditations Poétiques, choix de poèmes*, Paris, Librairie Larousse.

LARANJEIRA, Manuel (1910) – «Os homens superiores na selecção social», in *A Águia*, série I, n.º 1, pp. 1-2.

LAUSBERG, Heinrich (1966) – *Elementos de Retórica Literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LEBESGUE, Philéas (1913) – «Lettres Portugaises», in *A Águia*, vol. III, 2.ª série, n.º 13, Janeiro, pp. 38-40.

LIND, Georg Rudolf (1970) – *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, Porto, Editorial Inova.

LIND, Georg Rudolf (1981) – *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

LOPES, Óscar (1972) – *Modo de ler – Crítica e interpretação literária / 2*, Porto, Editorial Inova.

LOPES, Óscar (1973) – *História Ilustrada das Grandes Literaturas, VIII, Literatura Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Editorial Estúdios Cor.

LOPES, Óscar (1987) – *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2 vols.

LOPES, Óscar (1990) – *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.

LOPES, Teresa Rita (1971) – «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo», in *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 4, pp. 18-26.

LOPES, Teresa Rita (1977) – *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian –

Centro Cultural Português.

LOPES, Teresa Rita (1984) – «A Raça Bela Adormecida para Pessoa e os Saudosistas», in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 623-632.

LOPES, Teresa Rita (1987) – «La Quête des Racines de Garrett à Pessoa», in *Littérature Orale traditionnelle Populaire*, Actes du Colloque, Paris, 20-22 Novembre 1986, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 23-35.

LOPES, Teresa Rita (1990 I) – *I Pessoa por Conhecer – Roteiro de uma Expedição*, Lisboa, Editorial Estampa.

LOPES, Teresa Rita (1990 II) – *II Pessoa por Conhecer – Textos para um novo Mapa*, Lisboa, Editorial Estampa.

LOURENÇO, Eduardo (1974) – *Tempo e Poesia*, Porto, Editora Inova.

LOURENÇO, Eduardo (1982) – *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português*, 2.^a edição, Lisboa, Publicações D. Quixote.

LOURENÇO, Eduardo (1983) – *Poesia e Metafísica – Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa Editora.

LOURENÇO, Eduardo (1985) – «La Fortune Critique de Fernando Pessoa», in *Arquivos do Centro Cultural de Paris*, vol. XXI, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 103-116.

LOURENÇO, Eduardo (2004) – *O Lugar do Anjo – Ensaios pessoanos*, Lisboa, Gradiva.

MACHADO, Augusto Reis (1989) – «Liga Patriótica do Norte», in *Dicionário de História de Portugal*, direcção de Joel Serrão, vol. III, Porto, Livraria Figueirinhas, pp. 520-521.

MARQUES, A. H. de Oliveira (1972) – *História de Portugal*, vol. I, Lisboa, Palas Editores.

MARQUES, A. H. de Oliveira (1973) – *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Palas Editores.

MARTINS, A. M. (s.d.) – «Impressão», in *Enciclopédia Luso-*

-*Brasileira da Cultura*, Lisboa, Verbo, vol. X, pp. 1075.

MARTINS, Oliveira (1885) – «Advertência» ao livro *Política e Economia Nacional* de Oliveira Martins, Porto, Magalhães & Moniz Editores. (http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/oliveira_vidanova.html [consultado em 30 de Julho de 2007]).

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1987) – «Fernando Pessoa – “O Supra-Camões”», in *Fernando Pessoa o Supra-Camões e outros ensaios pessoanos*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Instituto de Altos Estudos, pp. 7-49.

MOISÉS, Carlos Felipe (1981) – *O poema e as máscaras – micro estrutura e macro estrutura*, Coimbra, Livraria Almedina.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1954) – *Fernando Pessoa – O insincero verídico*, Lisboa, Editorial Inquérito.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1991) – *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta.

MOREAS, Jean (1886) – *Le Symbolisme*, in *Le Figaro*, 18 septembre 1886, Supplément littéraire, pp. 1-2, consultado em: <http://www.be.rlol.net/chrono/chr1886a.htm>

MOURÃO-FERREIRA, David (1966) – *Hospital das Letras – Ensaios*, Lisboa, Guimarães Editores.

MOURÃO-FERREIRA, David (1976) – «Bucolismo», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. I, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 128-130.

MOURÃO-FERREIRA, David *et al.* (1984) – *Afecto às Letras, homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

NOVA RENASCENÇA (1987) – revista trimestral de cultura, n.º 7, Póvoa de Varzim, 30 de Setembro.

OLIVEIRA, António Brás de (1987) – «Jaime Cortesão e a Renascença Portuguesa», in *Nova Renascença*, revista trimestral de cultura, n.º 7, Póvoa de Varzim, 30 de Setembro, pp. 205-224.

OLIVEIRA, Carlos de (1912a) – *O Calvário da Tarde*, in *A Águia*,

série II, n.º 9, p. 117.

OLIVEIRA, Carlos de (1912b) – *Bênção de Deus*, in *A Águia*, série II, n.º 11, p. 157.

PADRÃO, Maria da Glória (1981) – *A Metáfora em Fernando Pessoa*, Porto, Ed. Limiar.

PADRÃO, Maria da Glória (1987) – «O ano de 1913 – que horas são?», in *Fernando Pessoa o Supra-Camões e outros ensaios pessoanos* – Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Instituto de Altos Estudos, pp. 51-64.

PASCOAES, Teixeira de (1910) – «Os Lavradores Caseiros», in *A Águia, Revista Ilustrada de Literatura e Crítica* (1910-1911), Porto, Série I (números 1 a 10), n.º 1, Dezembro de 1910, pp. 8-9.

PASCOAES, Teixeira de (1911a) – Recensão crítica a «Canções do Vento e do Sol» de Afonso Lopes Vieira, in *A Águia, Revista Ilustrada de Literatura e Crítica* (1910-1911), Porto, Série I (números 1 a 10), n.º 3, Janeiro de 1911, p. 15.

PASCOAES, Teixeira de (1911b) – «Por tierras de Portugal y de España», in *A Águia, Revista Ilustrada de Literatura e Crítica* (1910-1911), Porto, Série I (números 1 a 10), n.º 8, 1 de Abril, pp. 14-16.

PASCOAES, Teixeira de (1912a) – «Renascença», in *A Águia*, Porto, série II, n.º 1, Janeiro, pp. 1-3.

PASCOAES, Teixeira de (1912b) – «Renascença (O espírito da nossa Raça)», in *A Águia*, Porto, série II, n.º 2, Fevereiro, pp. 33-34.

PASCOAES, Teixeira de (1912c) – Recensão crítica a *O Livro de Job* de Basílio Teles, in *A Águia*, Porto, série II, n.º 5, 2.ª série, Maio, p. 172.

PASCOAES, Teixeira de (1912d) – «Camões», in *A Águia*, Porto, vol. II, 2.ª série, n.º 6, Junho, p. 173.

PASCOAES, Teixeira de (1912e) – «O Saudosismo e a Renascença Portuguesa», in *A Águia*, Porto, 2.ª série, n.º 10, Outubro, p. 114.

PASCOAES, Teixeira de (1913a) – *A Morte e o Doido*, in *A Águia*, Porto, vol. III, 2.ª série, n.º 13, Janeiro, pp. 19-21.

PASCOAES, Teixeira de (1913b) – «Saudosismo e Simbolismo»,

in Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo*, [1988], Lisboa, Editorial Presença, pp. 98-100.

PEACOCK, Thomas Love (1985) – *As quatro idades da poesia*, in *Poética Romântica Inglesa*, Lisboa, Apáginastantas, pp. 101-121.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1975) – *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1979) – *Do fim do Século ao Tempo do Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1983) – «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)», in *Análise Social*, vol. XIX, pp. 846-873.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1993) – «A Dúplice Exemplaridade do “SÓ”», in *Colóquio Letras*, Janeiro-Junho, n.º 127/128, Lisboa, Fundação Gulbenkian, pp. 27-52.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1995) – *Do Fim-de-século ao Modernismo*, vol. VII de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coordenação de Carlos Reis, Lisboa, Editorial Verbo.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1987) – *Estudos da História da Cultura Clássica*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 143-155.

PEREIRA, Miguel Baptista (1983) – «Introdução à tradução Portuguesa de *Metáfora Viva* de Paul Ricœur», in RICŒUR, Paul, *A Metáfora Viva*, Porto, Editora Rés, pp. I-XLV.

PESSANHA, Camilo (1987) – *Clepsidra*, introdução de Isabel Pascoal, Póvoa de Varzim, Editora Ulisseia.

PORTUGAL, Boavida (1915) – *Inquérito Literário*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

PROENÇA, Raul (1910) – «A Arte é social?» in *A Águia Revista Ilustrada de Literatura e Crítica* (1910-1911), Porto, vol. I, 1.ª série, n.º 2, 15 de Dezembro, pp. 12-14.

PROENÇA, Raul (1911) – «A Arte é social?» in *A Águia Revista Ilustrada de Literatura e Crítica* (1910-1911), Porto, vol. I, 1.ª série,

n.º 3, 1 de Janeiro, pp. 7-10.

QUEIRÓS, Eça de (s.d.) – «Um génio que era um santo», *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, pp. 251-288.

QUENTAL, Antero (1976) – *Sonetos*, edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

QUENTAL, Antero (1991) – *Obras Completas – Filosofia*, Lisboa, Universidade dos Açores, Editorial Comunicação.

QUENTAL, Antero (1996) – *Novas Cartas Inéditas de Antero de Quental*, introdução, organização e notas de Lúcio Craveiro da Silva, Colecção «Investigação e Cultura Superior», n.º 1, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga.

RAMOS, Rui (1994) – *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI de *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores.

REBELO, Luís de Sousa (1988) – «Paganismo versus Cristismo em Fernando Pessoa», in *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 104-105, Julho – Outubro, pp. 26-33.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987) – *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.

RENAN, Ernest (1886) – *1802. Dialogue des morts: Représenté à la Comédie-Française, le 26 avril 1886, jour anniversaire de la naissance de Victor Hugo*. – Paris Calmann Lévy, 1886. – 12 p.; 23,5 cm. <http://www.bmlisieux.com/archives/renan01.htm>

REYNAUD, Maria João (1988) – «“Entre Fialho e Nemésio”: A Actualidade de um Percurso», in *Colóquio Letras*, n.º 102, Março-Abril, pp. 95-99.

RICCIARDI, Giovanni (1971) – *Sociologia da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América.

RICOEUR, Paul (1983) – *A Metáfora Viva*, introdução de Miguel Baptista Pereira, Porto, Editora Rés.

RICŒUR, Paul (1995) – *Teoria da Interpretação*, Introdução e comentários de Isabel Gomes, tradução de Artur Morão, Porto, Porto Editora.

RIMBAUD, Artur (1871) – *Lettres de 1871 – À Paul Demeny 15 mai 1871* BNF (Bibliothèque Nationale de France), em: http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/lettres_1871.htm#lettre_demeny_15_mai_1871.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1976a) – «Castro e Almeida, Eugénio de», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 166-167.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1976b) – «“Pátria” (1896)», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 801-802.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) – *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (s.d.) – *Céu em Fogo*, Introdução, organização e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, n.º 426.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (s.d.) – *Poesias Completas*, Colecção Clássicos, Porto, Anagrama.

SANTA-RITA, Augusto de (1912) – *Mágoa Religiosa*, in *A Águia*, vol. II, 2.^a série, n.º 8, p. 49.

SANTOS, Alfredo Ribeiro dos (1987) – «Génese e precursores da “Renascença Portuguesa”», in *Nova Renascença*, n.º 7, Póvoa de Varzim, pp. 196-198.

SANTOS, Delfim (1989) – «Bruno, José Pereira de Sampaio», in *Dicionário de Literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, vol. I, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas, pp. 127-128.

SARAIVA, Arnaldo (1984) – «Introdução à Leitura de Orpheu 3», in *ORPHEU 3*, Preparação do texto, introdução e cronologia de Arnaldo Saraiva, Lisboa, Edições Ática, pp. II-LII.

SEABRA, José Augusto (1985) – *O Heterotexto Pessoaano*, Lisboa, Dinalivro.

SEABRA, José Augusto (1996) – *O Coração do Texto. Le Coeur du texte – Novos ensaios pessoanos*, Lisboa, Edição Cosmos.

SEABRA, José Augusto Seabra (2001) – «O 31 de Janeiro e a cul-

tura cívica europeia», in *República*, n.º 7, Maio de 2001 (consulta a 1 de Julho de 2007, em http://www.republica.pt/jornal7_ficheiros/jaseabra7.htm).

SENA, Jorge (1977) – «Artificialismo», in *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, dirigido por João José Cochofel, Lisboa, Iniciativas Editoriais, pp. 480-483.

SÉRGIO, António (1913a) – «A Lareira», in *A Águia*, vol. III, 2.ª série, n.º 13, Janeiro, p. 13.

SÉRGIO, António (1913b) – «Transfiguração», in *A Águia*, vol. III, 2.ª série, n.º 15, Março, p. 83.

SÉRGIO, António (1913c) – «Apostilha aos Navegadores», in *A Águia*, vol. III, 2.ª série, n.º 16, Abril, p. 133.

SERRÃO, Joel (1989) – «BRUNO, José Pereira de Sampaio», in *Dicionário de História de Portugal*, direcção de Joel Serrão, vol. I, pp. 389-390.

SERRÃO, Joel (1989a) – «Janeiro de 1891, revolta de 31 de», in *Dicionário de História de Portugal*, direcção de Joel Serrão, vol. III, Porto, Livraria Figueirinhas pp. 351-354.

SERRÃO, Joel (1989b) – «Ultimatum, o (1890)», in *Dicionário de História de Portugal*, direcção de Joel Serrão, vol. VI, Porto, Livraria Figueirinhas, pp. 219-224.

SEVERINO, Alexandrino (1983) – *Fernando Pessoa na África do Sul*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

SHELLEY (1972) – *Defesa da Poesia*, prefácio, tradução e notas de J. Monteiro-Grillo, 2.ª edição, Lisboa, Guimarães & C.ª Editores.

SILVA, Manuela Parreira da (2003) – *Realidade e Ficção – para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1971) – *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1973) – «O texto literário e os seus códigos», in *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 12, Março, pp. 15-28.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988) – *Teoria da Literatura*,

8.^a edição, Coimbra, Livraria Almedina.

SIMÕES, João Gaspar (1938) – *Novos Temas*, Ensaios de Literatura e Estética, Lisboa, Editorial Inquérito.

SIMÕES, João Gaspar (1976) – *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa – dos Simbolistas aos Novíssimos*, Porto, Brasília Editora.

SIMÕES, João Gaspar (1991) – *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 6.^a edição, Lisboa, Publicações D. Quixote.

SIMÕES, Veiga (1912) – «Sinfonia de Outono», in *A Águia*, série I, n.º 2, p. 46.

SOUSA, Alcinda Pinheiro, DUARTE, João Ferreira (1985) – *Poética Romântica Inglesa*, Lisboa, Apáginastantas.

TELES, Basílio (1905) – *Do Ultimatum ao 31 de Janeiro: esboço de história política*, Porto, Basílio Teles, editor.

TODOROV, Tzvetan (1968) – *Qu'est-ce que c'est le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Éditions du Seuil.

TRAVESSA, Elisa Neves – «Figuras da cultura portuguesa – Jaime Zuzarte Cortesão», Instituto Camões (2003-2006), consulta em 21 de Julho de 2007, <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/jcortesao.html>.

VASCONCELOS, Flório de (s.d.) – «Impressionismo», in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, Lisboa, Verbo, vol. X, pp. 1075-1076.

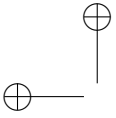
VIEIRA, Yara Frateschi (1988) – «A Carta de Clifford Geerds sobre Fernando n.º 104-105, Julho – Outubro, pp. 117-123.

VILA MAIOR, Dionísio (1994) – *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, Coimbra, Livraria Almedina.

VILA MAIOR, Dionísio (2003) – *O Sujeito Modernista, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta.

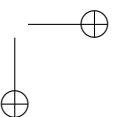
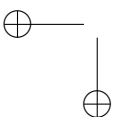
VILA MAIOR, Dionísio (2004) – *Estudos Pessoaanos*, Lisboa, Universidade Aberta [CD-ROM].

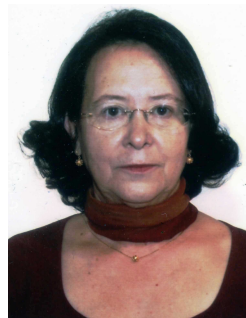
VILLA-MOURA (1912) – «Medalhas», in *A Águia* (2.^a série), n.º 10, Outubro, pp. 116-117.



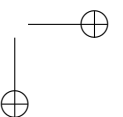
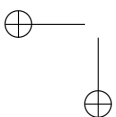
VIRGÍLIO (1912) – *P. Virgili Maronis Opera*, organização, prefácio e textos informativos de E. Benoist, Paris, Hachette.

VIRGÍLIO (1996) – *Bucólicas*, introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rodrigues Gonçalves, Lisboa, Editorial Verbo.





Maria José Lopes Azevedo Domingues, nascida em 1944, diplomada pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com o curso de professores adjuntos do 8.º grupo do ensino técnico profissional e com o Curso de Ciências Pedagógicas, licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses) e Mestre em Estudos Portugueses Interdisciplinares, pela Universidade Aberta.







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2011»**





TEMAS comvida

Diretores da Coleção

Annabela Rita
Dionísio Vila Maior

Conselho Científico

Beata Ciezynska
Fernando Cristóvão
Isabel Ponce de Leão
José Eduardo Franco
José Jorge Letria
José Rosa
Lilian Jacoto
Luís Salgado Matos
Luísa Paolinelli
Maria José Craveiro
Miguel Real
Petar Petrov

Comissão Executiva

Luís da Cunha Pinheiro

Conselho de *Referees*







“Dentro da universalidade pretendida por Pessoa (e dentro de uma temática recorrente na época), o poema *Pauis* parece querer abarcar «o mistério da esfinge» egípcia e o enigma da esfinge grega, pois, como explica Eduardo Lourenço, «a Esfinge é incarnação perfeita da ambiguidade radical da situação humana» e é «ao mesmo tempo a realização plástica mais concreta do acto original do homem: a poesia». [...] Por isso, o jovem poeta Fernando Pessoa vestia a pele da esfinge interrogante («a esfinge é o homem e a resposta ao seu enigma uma resposta humana» [idem: 36]), quando pretendia perguntar à alma nacional, espelhada na nova poesia portuguesa, o caminho poético a seguir para a construção da Nova Renascença. Talvez o poema *Pauis* tenha sido a primeira resposta encontrada e apresentada em forma de enigma que parece querer (e não querer) abrir-se e ser desvendado. Dessa intencionalidade paradoxal decorreriam as alusões subtextuais e as paráfrases, o envio, em primeira mão, a Mário de Sá-Carneiro, e, ainda, a temática de Erostratus, bem como outras tiradas pessoanas, ao longo da sua produção, parecendo ambicionar desvendar esse poema enigmático, que pretendia apresentar (entre outras vertentes) de uma forma intelectua-lizada, em contexto, um estado de espírito em angústia de escolha do caminho poético.”

(da Introdução)

TEMAS
comvida

