

APONTAMENTOS

Pessoa
Nemésio
Drummond

■ RITA PATRÍCIO

lúmen

RITA PATRÍCIO

Apontamentos

Pessoa, Nemésio, Drummond



*Para o Ricardo, o João e o Francisco,
pelo apontamento deste livro*

APONTAMENTOS
Pessoa, Nemésio, Drummond

Autora: Rita Patrício

Capa: Edições Húmus

© EDIÇÕES HÚMUS, LDA. e Rita Patrício, 2016

Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão

Telef. 926 375 305

humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.ª edição: Agosto de 2016

Depósito legal: 414291/16

ISBN Impresso: 978-989-755-216-8

ISBN Electrónico : 978-989-755-217-5

ÍNDICE

- 9 Apontamento sobre *Apontamentos*
- APONTAMENTOS PESSOANOS
- 15 “Apontamento”, de Álvaro de Campos: leitura do poema
- 25 “Quand le bruit des canons éclate”: Fernando Pessoa e
“as artes menores”
- 35 “Nós os de «Orpheu»”: da distinção
- APONTAMENTOS NEMESIANOS
- 53 “Poema de uma viagem ao Porto e de uma partida
para a Bélgica”: leitura do poema
- 61 A musa esquiva
- 71 *Limite de Idade* ou a poesia como limite
- OUTRO APONTAMENTO
- 81 “A condição dos enigmas”: Carlos Drummond de Andrade
e o legado modernista

Apontamento sobre

Apontamentos

O título deste volume retoma o do primeiro ensaio agora publicado, que lê o poema de Álvaro de Campos, precisamente intitulado “Apontamento”. Nessa minha leitura, discuto o modo como esse título pode ser lido: breve texto (inofensivo, assim o anuncia Fernando Pessoa a João Gaspar Simões); observação ou comentário de uma imagem familiar, doméstica; registo a pretender-se coincidente com a cena relatada, seu esboço ou inscrição possível, para memória futura; notação precisa, na minúcia descritiva com que conta esse estilhaçamento de cacos em que o sujeito se dá a ver; acção de apontar, na cuidadosa direcção de movimentos, muito em particular os do olhar, que acompanhamos ao longo do texto; acção ainda de apontar, ao interrogar as possibilidades das imagens de que se faz o poema.

De algum modo, esse ensaio, assim como todos os outros agora reunidos, podem também ser descritos enquanto apontamentos: textos breves, registos a dizer a aproximação aos textos que os concitam, anotações que visam precisar e relatar as leituras que testemunham; mas também apontamentos enquanto gestos críticos, apontando versos e imagens, dirigindo outras leituras, mostrando pontos e passagens.

Ainda de outro modo pode ser lido o título deste volume. Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio e Carlos Drummond de Andrade, aqui lidos separadamente, assinam obras poéticas em que é possível detectar traços e problemas comuns. Pessoa morre em 1935, ano em que Nemésio

faz a sua verdadeira estreia poética, com *La voyelle promise*; podemos dizer que a sua poesia começa onde a de Pessoa acaba. Estas obras foram tradicionalmente lidas de forma distinta: se a tradição crítica de Pessoa muitas vezes o leu a partir de um antibiografismo radical (dando-o como inexistente e ficando a ficção a ocupar esse espaço autoral), a de Nemésio privilegiou, pelo contrário, a auto-representação como móbil poético e, conseqüentemente, hermenêutico. Com *corpora* poéticos e críticos assim distintos, a leitura paralela destes dois poetas tem sido mutuamente enriquecedora, pois tem permitido visitar os conceitos nucleares a partir dos quais e com os quais estas poéticas são pensadas: a questionação da figura do autor e o entendimento dessa indagação à luz do que seja a modernidade poética (ou seja, pensar no modo como se projectam os autores enquanto autores – e como lemos nós essa projecção –, quando a tradição em que se inscrevem é a da modernidade que problematiza precisamente o conceito de autoria).

A poesia nemesiana oferece-nos um universo poético vasto e multiforme, em contínua mudança e num continuado retomar de tópicos poéticos (tal como em Pessoa), mas em que (contrariamente ao caso Pessoa) a exacerbada diferença poética se dá a ver sempre sob o mesmo nome de autor. Está nisso próxima da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Tal como Nemésio, nascido em 1901, Drummond, nascido em 1902, escreve ao longo de parte considerável do século XX; como Nemésio relativamente à literatura portuguesa, a singularidade do percurso poético de Drummond na literatura brasileira permite pensá-lo como um caso conspícuo em que a categoria “autor” claramente se sobrepõe a qualquer categorização periodológica como princípio de entendimento crítico; como em Nemésio, a sua poesia convoca recorrentemente elementos biografáveis, e disso se tem ocupado a crítica; como na poesia de Nemésio, na poesia de Drummond encontramos uma profunda e irónica consciência metapoética; como acontece com a poesia de Nemésio, a de Drummond é configurada pela tensão entre o apelo da modernidade e o desejo de inscrição numa tradição; diz-nos Nemésio que “o poeta afirma precisamente o que suspende na indeterminação do enigmático”, propõe Drummond a sua poesia como um “claro enigma”.

Tomemos as palavras de Drummond que fecham o último dos ensaios agora publicado: “É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na, tal é a condição dos enigmas.” Tal como os poemas, que carecem e repelem a argúcia alheia. Para Pessoa, Nemésio e Drummond, ainda que diferentemente, a condição da poesia é como a dos enigmas. A consciência dessa condição levou os três autores a ensaiarem leituras de si mesmos: em Pessoa, essas leituras são constantes; e Nemésio e Drummond, para além de nos seus poemas se lerem continuamente, dão-se a ver, no meio dos seus caminhos de autores, como leitores da sua poesia (a *Antologia Poética* de Drummond é de 1962; o prefácio “Da Poesia” de Nemésio é de 1961). Os poemas atraem e afastam os seus leitores (mesmo quando estes são também os seus autores): e toda a leitura crítica não é senão um apontamento, um vislumbre e o reconhecimento de uma distância.

Por tudo isto cabe a este livro o título de *Apontamentos*. Nele se sugere, ou se aponta, uma possibilidade de leitura que confronte estes autores; e estes ensaios, nessa medida, são já apontamentos para outras páginas.

Este volume colige estudos já anteriormente publicados, cuja proveniência é dada nas páginas finais, e dois ensaios inéditos.

Devo uma palavra de agradecimento a Carla Diogo e a Carlos Mendes de Sousa, que ajudaram a terminar este livro.

Apontamentos
pessoanos

“Apontamento”, de Álvaro de Campos: leitura do poema

APONTAMENTO

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, fez-se em mais pedaços do que aqueles que havia no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como uma vaso que se partia.
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada.
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.

Não se zangam com ela.
São tolerantes com ela.
O que eu era um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.

Olham e sorriem.
Sorriem tolerantes à criada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.
 Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
 A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
 Um caco.
 E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali.

(Pessoa, 2002:358-9)

O meu primeiro apontamento sobre “Apontamento” incide sobre a circunstância da sua publicação: trata-se de um poema publicado por Fernando Pessoa no vigésimo número da *Presença*, referente a Abril-Maio de 1929. Numa carta à redacção da revista, datada de 17 de Maio de 1929, o autor refere-se a este texto explicando que: “A colaboração que envio, como é, segundo creio, tardia, é limitada a um breve poema do Álvaro de Campos, que pouco deve ofender o espaço tipográfico”. O modo como esta referência é feita parece noticiar o título do poema: apontamento, no sentido de esboço ou nota, implica essa brevidade e concisão. Pela voz do seu autor, o anúncio do poema faz-se sob o signo dessa aparente dimensão de menoridade que o título pode comportar.

“Apontamento” dá a ver a encenação de um desdobramento do sujeito, traço pessoano que a poesia de Campos desenvolve de modo particularmente dramático. Começaria a lê-la no primeiro verso: “A minha alma partiu-se como um vaso vazio.”. Vários poemas de Campos privilegiam o “coração”, seja no verso inicial, seja no corpo do texto, mas este começa de uma outra forma, “A minha alma”, e, se o coração tem um entendimento metafórico que restringe o sujeito à sua dimensão emocional, “a alma” tem outro alcance. Remeto para duas passagens de Caetano de Castro, para destacar algumas particularidades possíveis da ocorrência de “alma”. Primeiro, para um texto de *Poemas Inconjuntos*, dedicado a Ricardo Reis: “Também sei fazer conjecturas. / Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima. (...)/ No homem é a alma que vive com ele e é já ele.”(Pessoa, 2001:179), notando que no último verso há uma ten-

são entre o entendimento da alma como adjectiva ao homem e como ser desse indivíduo; depois, para o poema inaugural do *Guardador de Rebanhos*, onde se pode ler: “Eu nunca guardei rebanhos,/ Mas é como se guardasse./ Minha alma é como um pastor, (...)” (*idem*:21), em que é explícita a equivalência entre o “Eu” que inicia o poema e “Minha alma é...”. Em “Apontamento”, a ordem de ocorrência dos termos inverte-se: ao início “A minha alma” segue-se, no sétimo verso, a assunção da primeira pessoa (“Sou um espalhamento de cacós”). Por isso, se voltarmos ao verso inicial (“A minha alma partiu-se como um vaso vazio.”), o que temos é uma declaração de um “eu” que começa por se auto-apresentar como “a minha alma”, implicando essa apresentação uma distância entre o “eu” e “a minha alma” ao tornar essa “alma” como objecto do discurso do “eu”, e essa objectividade imposta a uma categoria subjectiva é logo intensificada com a comparação que se segue.

O poema expande essa comparação inicial, que se transforma numa pormenorizada narrativa de um episódio doméstico. O detalhe cinematográfico com que esta cena quase familiar nos é narrada concorre para uma visualização objectivante, em que se mostra a cisão do “eu”: este é “um espalhamento de cacós” e o que observa e diz esse “eu espalhamento de cacós” e as personagens que compõem esse quadro. O primeiro verso prepara um discurso em que o sujeito se define como um observador cuidadosamente atento de uma imagem de que também faz parte, num processo de fragmentação autoscópico muito pessoano.

Um dos perigos das comparações, avisa-nos Caetano, é o do esquecimento da coisa comparada:

Ah, não comparemos coisa nenhuma; olhemos.
Deixemos analogias, metáforas, símiles.
Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa.
Nenhuma coisa lembra outra se repararmos para ela.

(*idem*:146)

Assim, no final do poema, depois de o elemento comparante ter ocupado grande parte do corpo do texto, Campos retoma o termo comparado, com uma diferença bem significativa: à assertividade do verso inicial contrapõe-se a dúvida expressa nas interrogações finais.

A cada verso corresponde uma pausa sintáctica, quase sempre em final de frase, com a excepção dos versos: “Olham os cacos absurdamente conscientes,/ Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.” (em que, ainda assim, temos duas orações coordenadas independentes). Quase todas as frases são declarativas, com uma sintaxe muito simples. Se em muitos dos poemas de Campos encontramos um discurso profundamente emocional, cujo *pathos* subjuga a lógica impessoal da sintaxe, provocando uma certa caoticidade no discurso, neste texto, pelo contrário, o que lemos é uma notação detalhada da cena que se descreve, o que promove a representação deste sujeito observador como superlativamente lúcido.

Nesse sentido, o título “Apontamento” pode remeter para uma “notação precisa”, em que os pormenores descritos são cada vez mais minuciosos e em que a voz do sujeito vai dirigindo o nosso olhar, indicando progressivamente os detalhes a reter. Assim, aponta-nos o olhar dos deuses que há e depois aponta o que esse olhar divino aponta, um caco em particular dessa grande escadaria atapetada de estrelas, num desdobramento de apontamentos: “Um caco./ E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali.” Por isso, o título pode precisamente significar também esse movimento de apontar (dirigir o movimento para, mostrar qualquer coisa a alguém) que o poema contém. As repetições que encontramos ao longo do texto introduzem muitas vezes a pormenorização desse olhar *in progress*.

É evidente, desde o primeiro verso, que o poema nos fala de uma queda e de um estilhaçamento. Imagens da fragmentação são muito frequentes na poesia de Campos. Começo por sublinhar que, muitas vezes, aparecem como causa de decepção e de angústia, acentuando o vazio ou a ausência de que partem. Em versos de “Passagem das Horas” como

Cruzo os braços sobre a mesa, ponho a cabeça sobre os braços,
 É preciso querer chorar, mas não sei ir buscar as lágrimas...
 Por mais que me esforce por ter uma grande pena de mim, não choro,
 Tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca...
 Que há-de ser de mim? Que há-de ser de mim?”

(*idem*, 2002:207)

o sujeito de “a alma rachada” mostra-se imobilizado na sua desistência e esse estado de desfalecimento emocional é dito num pungente discurso de auto-lamentação. “Grandes mágoas de todas as coisas serem bocados...”, pode ler-se depois num poema datado de 30-4-26 (*idem*:309); e, em muitos outros, tal como aliás acontece frequentemente com passagens do *Livro do Desassossego*, o que podemos ler é essa dor de de tudo só termos “bocados”. Ora não é esse lamento que encontramos em “Apontamento”, onde a experiência da fragmentação adquire contornos muito distintos.

O primeiro verso dá imediatamente conta de uma unidade primeira que depois é quebrada. Nessa medida, retoma-se, em parte, a imagem final de “Lisbon revisited (1926)” (*idem*: 302): “Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico/ E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim”. Vamos reencontrar ecos desta imagem, numa passagem de um outro poema datável de 1929 – “Ao sentir isto tudo, ao pensar isto tudo, ao raivar isto tudo,/ Quebro o meu coração fatidicamente como um espelho,/ E toda a injustiça do mundo é um mundo dentro de mim.” (*idem*: 383) –, em que temos a fragmentação como decorrente de um excesso na relação empática e intelectual do sujeito com “isto tudo”. Noutros textos, esse momento do estilhaçamento é só antevisto como coisa desejada, mas não alcançada, como por exemplo, neste excerto de um poema datável de 1929:

Bem sei que tudo é natural
 Mas ainda tenho coração...
 Boa noite e merda!
 (Estala, meu coração!)
 (Merda para a humanidade inteira!)

(*idem*:385)

Ou neste outro, datado de 16/6/1934, em que uma “vasilha” diz o sujeito transbordado por uma “velha angústia”:

Esta velha angústia,
 Esta angústia que trago há séculos em mim,
 Transbordou da vasilha,
 Em lágrimas, em grandes imaginações,

Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.
Transbordou.
Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar-entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.

(...)

Estala, coração de vidro pintado!”

(*idem*: 493)

No poema “Apontamento”, pelo contrário, o estilhaçamento é coisa pretérita (“A minha alma partiu-se...”; “Fiz barulho na queda...”). Logo na primeira estrofe, ficamos a saber duas coisas relevantes para a imagem: por um lado, a queda foi alheia ao sujeito (“Caiu das mãos da criada descuidada”) e, por outro, e dá origem a uma experiência de excesso (“Caiu pela escada excessivamente abaixo”; “Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia louça no vaso”), o que depois é reiterado na estrofe seguinte (“Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu”). A ideia de expansão crescente é ainda acentuada com a imagem final “Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas”, em que o presente verbal sugere uma contínua expansão. A fragmentação é aqui amplamente produtiva e permite uma fulguração, o que contrasta, por exemplo com um outro cair das escadas de Campos, descrito num outro poema, datável de 1930:

Caí pela escada abaixo subitamente,
E até o som de cair era a gargalhada da queda.
Cada degrau era a testemunha importuna e dura
Do ridículo que fiz de mim.

(*idem*: 416)

Se, neste texto, o ridículo da situação de cair é dado sobretudo a partir do som, em “Apontamento”, o barulho da queda é dado precisamente retomando a literalidade da comparação, o que afasta qualquer outra qualificação, e absolve-se qualquer culpa na tolerância concedida à criada involuntária.

Num dos seus poemas, pergunta Caeiro: “Em que geometria é que a parte excede o todo?” (*idem*, 2001:118). Esta é precisamente uma geometria em que as partes excedem o todo e este poema pode ser lido como uma versão muito particular do verso de Caeiro: “A Natureza é partes sem um todo”. Aqui o “eu” é também partes sem um todo, em que as partes excedem o todo (o que será ainda mais espantoso se pensarmos que o todo inicial é um vaso vazio) e em que uma das partes excede as restantes.

No poema em análise, a imagem do “espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir” é desdobrada numa outra, que a reescreve, sublimando-a: “Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas”. A imobilidade do “espalhamento” é substituída pela crescente expansão implicada em “alastra”; os inúteis “cacos” são agora “estrelas”; e ao provisório e doméstico “capacho por sacudir” sucede o cósmico presente eterno, ainda que ilusório, da “grande escadaria atapetada de estrelas”. E é nesse tapete de estrelas que ressalta a fulguração de um caco em particular: “Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.”.

Numa resposta a um inquérito literário, publicada em 1926, diz-nos Campos: “Não podendo ser a própria força universal que envolve e penetra a rotação dos seres, quero ao menos ser uma consciencia audível dela, um brilho momentaneo no choque nocturno das coisas... O resto é delirio e podridão.” (*idem*, 2012:268). Neste poema, temos a figuração deste brilho momentâneo. Esta súbita fulguração, que repete o traço não intencional do estilhaçamento inicial (um caco brilha por causa de uma luz que não lhe é intrínseca nem intencionalmente sobre ele projectada por qualquer sujeito), vai conduzir à revisitação do verso inicial, anulando a assertividade deste e substituindo a declaração por uma sucessão de interrogações que se indeterminam.

O texto diz-nos recusar a interpretação da imagem que propõe, rejeição evidente na segunda estrofe (“Asneira? Impossível? Sei lá!”) e na última estrofe (“A minha obra? A minha alma principal? A minha

vida?/ Um caco.”), em que a recolocação literal da coisa a interpretar, “um caco”, repõe, ainda com mais acutilância, o mistério do que está ali e por isso é especialmente olhado pelos deuses, “pois não sabem porque ficou ali”. Há ainda um outro momento em que também se mostra uma resistência interpretativa, o verso “O que eu era um vaso vazio?”, fazendo-se incluir na pergunta a sua resposta, o que mais acentua a inutilidade da indagação. Retomando-se a comparação do primeiro verso, que agora desaparece enquanto comparação explícita, intensifica-se a imagem - “a minha alma partiu-se como um vaso vazio” passa a “eu era um vaso vazio” - e retroage-se sobre a figuração passada desse “eu”: na estrofe anterior, o que lemos é a representação presentificadora do sujeito enquanto “espalhamento de cacos” e, na seguinte, o que se dá a ver é que essa figuração é anterior ao estilhaçamento (“eu era um vaso vazio”).

Este poema inverte uma estratégia muito comum aos poemas de Campos. Tomando palavras de Eduardo Lourenço sobre a poética do engenheiro, “é a partir dos acontecimentos mais banais (constipação, aniversário, dobrada à moda do Porto) que a imaginação ilumina de maneira insólita, que decorre uma espécie de meditação metafísica vertiginosa mas sensível, e com ela a mais alta poesia” (Lourenço, 2000:152), processo que estaria maximamente representado em “Tabacaria”, de 1928, anterior assim a “Apontamento”. Neste último, o que temos é precisamente “uma espécie de meditação metafísica vertiginosa mas sensível” que encontra corpo numa descrição aparentemente banal, em que estes deuses sem qualquer metafísica ou transcendência, até pelo modo como são definidos pela sua criada involuntária, desenham uma breve narrativa pequeno-burguesa. Assim, não temos Campos à janela, diante de uma tabacaria dessa rua real por fora; está a ver uma coisa real por dentro, ou o que pode começar por ser descrito como “a minha alma”, a que se começa a dar corpo sensível com a imagem “a minha alma partiu-se” e em que a comparação “a minha alma partiu-se como um vaso vazio” possibilita, depois, a narrativa deste episódio doméstico, passado num patamar interior, com os deuses que há, debruçados neste parapeito de escada, a olharem inutilmente e ensimesmados os cacos que a criada fez desse vaso vazio, e que, tal como o Dono da Tabacaria, sorriem sem mais poder compreender. É neste “universo barato” (Pessoa,

2002:433), próprio também de Bernardo Soares, em que o doméstico, o ínfimo e o residual (o ser-se “um vaso vazio” ou “um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”, isto é, ser-se lixo) são muitas vezes o modo privilegiado de o sujeito se figurar para dizer a sua derrelicção no mundo, que Campos nos oferece uma das raras imagens da poesia pessoana de uma fragmentação criativa: é na contemplação dos cacos estilhaçados que o sujeito reconhece uma fulguração, um possível “brilho momentâneo no choque nocturno das coisas...”.

Referências

- LOURENÇO, Eduardo, (2000). *Pessoa Revisitado – Leitura estruturante do Drama em Gente*. Lisboa, Gradiva.
- PESSOA, Fernando, (2001). *Poesia – Aberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2002). *Poesia – Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Obras de Fernando Pessoa. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2012). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição, introdução e notas de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa, Babel.

“Quand le bruit des canons éclate”: Fernando Pessoa e “as artes menores”

1. JEAN SEUL

Data de 1908 um primeiro ensaio pessoano de uma *coterie* de autores inexistentes. Em *The Transformation Book, or Book of Tasks*, pequeno caderno artesanal cuja capa está assinada por F. Nogueira Pessôa, é registada a atribuição de distintas tarefas autorais a quatro figuras: Alexander Search, Charles James Search, Pantaleão e Jean Seul. Na quarta folha, lemos a apresentação mais detalhada deste último nome, “full name supposed to be: Jean Seul de Méluret”. Esta figura, “supposed to be born in 1885 on the 1st. of August, one year older than Charles Search and three older than Alexander”, distingue-se pela sua tarefa, a de escrever em francês “poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose” (Pessoa, 2006:40). E elencam-se os projetos atribuídos a este autor: *Des Cas d’Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs*, os dois últimos com a indicação genológica de sátiras. De todos estes projetos conhecemos vários fragmentos, mas a estes títulos não correspondem textos acabados, nem organizados pelo seu autor: com Jean Seul, temos, o que tantas vezes acontece com Pessoa, o anúncio de uma obra que nunca se concluiu.

A leitura dos textos neste caderno atribuídos a Jean Seul, apesar da sua natureza fragmentada e incompleta, torna-se produtiva para o entendimento do ideário estético do jovem Pessoa. Em todos eles, o autor revela a sua obsessão pelo tópico da decadência, estética e moral, situando-a num espaço muito preciso, a França, sinédoque da civilização ocidental. Entre eles, interessa-me para este breve ensaio uma questão

muito particular em *Des Cas d'Exhibitionnisme*¹: o modo como se dá a ver, nos casos descritos, a recepção de Pessoa da emergência de algumas formas artísticas modernas, muito particularmente a dança. Será a partir destas nótulas que se pode pensar o lugar que o autor começa por atribuir a esta arte.

O texto prefacial de *Des Cas d'Exhibitionnisme* diz o isolamento a partir do qual Jean Seul – cuja solidão se inscreve no próprio nome – nos diz ter recebido uma notícia surpreendente e dolorosa:

Ici, à Lisbonne, et absorbé dans des occupations qui nous éloignent, nous avons lu il y a quelques mois ce fait, qui jusqu' à ce jour-là nous avait resté ignoré: de ce qu'on exposait, dans des music-halls, à Paris, des femmes nues. Cela sentait si fort la décadence – la grande, la profonde décadence – que la surprise m'a été plus que douloureuse.

(Pessoa, 2006:47)

A surpresa parte do conhecimento de uma nova forma artística que implica a desocultação do corpo que dança, já não integralmente coberto, mas antes em parte desnudado. O excesso do abalo que esta revelação provoca pode ser aferido na referência hiperbólica e insistente às dançarinas enquanto “mulheres nuas”. A leitura da notícia da exposição dos seus corpos agride de tal modo este sujeito que nestes passa a ver só a sua nudez. A forte impressão causada por estes corpos que dançam, explicita-se parenteticamente, é de natureza visual, o que deve ser sublinhado, se se pensar que a visão aqui impressionada decorre de uma notícia lida, sustentando-se a vividez da forma exclusivamente na imaginação deste leitor, que paralisa uma imagem destas mulheres: o que é retido da notícia é a imagem da exposição estática da nudez dos corpos.

1 *Cas d'Exhibitionnisme* aparece como título de um livro, numa lista datável de Setembro de 1908[48C'-48^o], mesmo antes da sua atribuição a Jean Seul. Se este nome ainda aparece como autor de *La France en 1950* numa lista intitulada *Estudos Contemporaneos* posterior a 1911 [48H-7^o], as referências a *Des Cas d'Exhibitionnisme* posteriores ao *Transformation Book* elidem este nome de autor (cf. Pessoa, 2006: 41-45).

Depois, o que dolorosamente surpreende torna-se matéria de reflexão e, enquanto tal, o caso da dança nos *music-halls* parisienses revela-se a evidência da realidade que o determina, a decadência em que mergulha toda a civilização ocidental, de que a França seria o exemplo maior:

Mais il n'y avait pas là-dedans – je réfléchis – rien à s'étonner. Étant données les immenses forces de décadence – s'il y a quelque chose que l'on puisse appeler une force de décadence – déchaînées depuis longtemps dans la civilisation moderne et, spécialement, dans la France, qui la représente plus que /toute/ autre nation, il n'était pas difficile à prévoir que dans peu de temps apparaîtraient des formes plus accentuées – plus accentuées je veux dire, pour la vision – de dégénérescence sociale.

O que começou por causar surpresa é agora lido como consequência previsível e estas dançarinas passam a ser entendidas como casos de exibicionismo, ou seja, de uma patologia. Seria enquanto casos de uma perversão que se tornariam objetos de análise para este projeto².

Or, il est plus que notre conviction profonde que les cas de nudités publiques dans les music-hall/s/ de Paris, et, peut-être, d'ailleurs – car pour le cas c'est le fait qui importe et rien de plus – ne sont que des cas d'exhibitionnisme inédit, /masqué/. Cette conviction paraît étrange, mais ce n'est que quand on n'a pas étudié la maladie en question. Pour bien montrer que les faits dont nous parlons ne sont que des cas d'exh[ibitionnisme] il faut creuser cette matière, il faut l'approfondir, il faut analyser dans toute son extension cette perversion sexuelle.

C'est ce que nous allons faire.

O que chegou até nós relativamente a este projeto está longe de cumprir este desígnio de análise em extensão do exibicionismo como caso de perversão sexual e o que temos são fragmentos inacabados

² Veja-se, por exemplo, a nota sobre Maud Allan, especialmente conhecida pela sua interpretação de *Salomé* em 1908, no London Palace Theatre, em que podemos ler a seguinte interrogação: “criticize her style of dancing and find if it is atavic or degenerative” (Pessoa, 2006:54).

que uma obra que nunca chegou a sê-lo³; mas, nas nótulas que hoje podemos ler, o que surge relevante é o esboço de poética delineada na correcção do que poderia ser entendido como arte. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: “Cette sottise d’idée que l’exhibitionnisme c’est de l’art est basée sur le fait de ce que c’est un étalage, et, en plus, sur la simulation.” Se nas definições correntes aquilo que se exhibe poderia ser recebido como uma forma artística, porque se apresenta enquanto representação teatral, o que aqui se defende é a natureza perversa de todas as formas de exibição, que são entendidas como “naturalmente” teatrais: “En effet, de toutes les perversions sexuelles, l’émulation était naturellement indiquée comme la plus scénique. Le théâtral est sa nature même”. A recusa em reconhecer qualquer estatuto artístico a uma modalidade que aparece como doentia anda a par de uma defesa da arte de matriz hegeliana que a concebe enquanto idealização: “L’art est une idéalisation. Car le réel en soi n’est pas une idéalisation. Donc ces exhibitions ne sont pas de l’esthétique.”

Mas vejamos um outro caso de exibicionismo que Jean Seul diagnostica como não-arte: a fotografia, que imediatamente aduz para ilustrar o carácter não artístico das formas que não idealizam o real: “C’est ainsi qu’une photographie peut-être belle, mais ce n’est pas de la peinture”. O que se entende como confinado à reprodução dos elementos objetivos do real suscita uma violenta reacção de recusa, aqui apresentada ironicamente:

3 No próprio encontramos o anúncio da falência da obra: “Le but de ce livre reste indiqué dans les lignes ci-dessus. Il n’est qu’une balle dans le combat. Mais étudions d’abord, dans quelques lignes, la forme qui doit prendre cette bataille. Si nous étions un grand et fort esprit, instruit et pondéré, nous aborderions la question de la dégénérescence de la civilisation occidentale, et, surtout, de la France, dans toute son ampleur, /en/ étudiant toutes ses formes, toutes ses tendances, toutes ses , etc. Nous en étudierions l’étiologie, les symptômes, la thérapeutique; nous en ferions le pronostic dans la mesure du possible. Ce livre-là, si l’on pourrait l’écrire, serait une belle oeuvre, une oeuvre vraiment utile. Mais l’entreprendre, non seulement pour nous, mais pour /de beaucoup/ qui valent bien plus que nous, n’aboutirait qu’à une oeuvre manquée” (Pessoa, 2006: 47-8).

Si l'exh[ibitionnism]e est esthétique, cette description d'une chambre est admirable de réalisme artistique:

Dimensions 7^m x 4^m x 5^m

Plafond en blanc

Papier bleu¹ et blanc

Un lit

Un □

Un vase de nuit dans le □ susdit.

Voilà de l'art.

Nous aurons bientôt d'idiots qui mettront des photographies dans les romans au lieu des descriptions. Il y en aura peut-être qui ne sait composer que des photographies. L'avenir voudrait ne pas illustrer ce volume-là.

(*idem, ibidem:53-4*)

A fotografia aparece aqui a dizer a falência de todo o investimento artístico. Tal como a dança, em que as dançarinas mostram o corpo, a fotografia é um caso de exibição que toma o real concreto como matéria suficiente para a forma apresentada e é essa limitação que determina a sua insuficiência enquanto arte. Estas formas, segundo Jean Seul erradamente recebidas como artísticas, em que se manifesta de um modo tão sensível a ausência de idealização despertam no enunciador destes textos um profundo desejo de defesa do que deva ser a arte:

Quand le bruit des canons éclate, quand la fumée de la poudre s'élève – on ne peut ignorer que la bataille a commencé. S'abstenir d'y prendre part, refuser à défendre les siens, ce serait, ou une lâcheté pure ou une trahison. Or la guerre entre la décadence et la société a éclaté; que les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l'humanité de l'homme.

(*idem, ibidem:47*)

“Quand le bruit des canons éclate”: para o jovem Pessoa, na voz de Jean Seul, o momento é o do princípio de uma guerra. A luta que empreende é a que travará pela conceção da arte enquanto resultado e possibilidade de um modo da consciência do mundo e de si mesmo que liberte e eleve e, por isso, a arte consagra-se nas suas modalidades maiores, muito em particular a literatura e a música. O aparecimento destas novas artes, entendidas como não-artes, soou estrondosamente porque deram forma sensível, demasiadamente sensível, ao que o jovem esteta identificava, com desprezo, como a causa da mais irremediável falência artística, a ausência de idealização, ou seja, a exibição do corpo nu da realidade.

2. BERNARDO SOARES

Num dos textos publicados no n.º 3 da revista *Descobrimento*, em 1931, em que aparecem cinco importantes trechos do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, dando conta das razões pelas quais prefere a prosa relativamente ao verso, anuncia que estas tocam no “sentido íntimo de toda a valia da arte”. São alguns momentos desse texto que gostaria agora de ler, tendo presentes as notas de *juvenilia* assinadas por Jean Seul de que me ocupei na primeira parte.

Na legitimação da prosa como a arte maior – “Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se engloba a possibilidade de o dizer e de o pensar” –, Bernardo Soares apresenta-a como a arte de todas as artes e descreve os processos dessa inclusão:

na prosa damos tudo, por transposição: a côr e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o rhythm, que a música não pode dar senão directamente, nêle mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem de formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade que o escultor tem de deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a

poesia enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual.

(*idem*, 2010: 323)

O que ressalta deste elenco de méritos artísticos da prosa é a sua capacidade de depurar o que em todas as outras artes aparece de modo mais directo, o que constituiria a sua falha. Se a prosa dá “tudo”, só o pode fazer porque opera sobre esse tudo uma alteração profunda, ou seja, o que as outras artes dão de modo imediato é aqui apresentado como tendo sido interiorizado e, assim, idealizado: cor e forma, da pintura, ganham, na prosa, “uma dimensão íntima”; proveniente da música, o ritmo adquire um “corpo formal” e “segundo corpo que é a ideia”; a estrutura, que na arquitectura está presa à objectividade absoluta da matéria, enforma agora “ritmos”, “indecisões”, “decursos” e “fluidez”, isto é, dá a ver fluxos de consciência, idealiza-se; a realidade, que na escultura fica sempre presa às coisas do mundo, conhece uma transubstanciação e é o que dela se desprende e evanesce que interessa à prosa. A prosa é aqui descrita como a arte de todas as artes, precisamente porque as subsume, na medida em que realiza idealmente o que todas elas prometem de modo imperfeito. Nesse sentido, este texto é um dos possíveis desfechos para o conflito longamente ensaiado por Pessoa entre o valor das várias formas artísticas. Se as variações e as constâncias dessas formulações não importam agora, o que sublinho é que o autor ensaiou insistentemente uma confrontação das artes, seja em esquemas em que esboça a sua hierarquia, seja em textos em que apresenta essa seriação e sobre ela apresenta algumas razões: a confrontação é o modo privilegiado dessa apresentação, e o valor de cada uma das artes aparece quase sempre como relativo e gradativo, decidindo-se nesse confronto. Neste trecho, o conflito dá lugar a uma dominação inclusiva: na prosa os processos próprios das outras artes conhecem uma forma mais depurada que lhes assegura a participação nessa arte de todas as artes.

As razões das artes maiores, a literatura, e sobretudo a poesia, e a música, são aquelas que mais ocuparam Pessoa (cf. Patrício, 2012: 51-136). Nessas múltiplas tentativas de hierarquização, contudo, para além de serem constante os lugares cimeiros que ocupam essas duas

artes maiores, torna-se igualmente evidente a insistência nas outras artes como intermédias e é dessa categoria que o trecho de Soares começa por se ocupar. Mas este texto termina com a referência a um outro tipo de artes, “as artes menores, ou as que assim podemos chamar”, e é sobre essa categoria artística que gostaria de me deter.

Até as artes menores, ou as que assim podemos chamar, se reflectem múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a idea se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo.

A menoridade artística atribuída à dança, ao canto e ao teatro, repete o juízo que encontramos noutras passagens pessoanas. Em muitos momentos, estas artes performativas foram as mais desqualificadas por Pessoa numa hierarquia geral das artes, pela natureza concreta e perecível dos seus processos constitutivos e pela sua estrita finalidade de entretenimento⁴. Se, neste trecho, a condição maior da prosa pressupõe a transposição de propriedades de todas as outras artes, essa totalidade inclui tanto as que aqui apareceram como intermédias (a pintura, a música, a arquitectura, a escultura, a poesia), como as formas entendidas como irredielmente menores. Dessas artes chegam à prosa, diz-nos Soares, reflexos múrmuros, ou seja, também o teatro e a dança contribuem para a grandeza da prosa, participando no elenco do “tudo” que a prosa dá.

O que gostaria de sublinhar é precisamente o modo como são descritos esses murmúrios da dança que se refletem na prosa. A dança serve agora para figurar os ritmos verbais, “quando a idea se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita”. Jean Seul via, sem nunca ter visto, a nudez dos corpos femininos; Bernardo Soares vê o bailado e os efeitos dos corpos que dançam; se, com Jean Seul, o que era registado da dança era a imagem estática da nudez dos corpos que dan-

4 Cf., por exemplo, Pessoa, 1994: 29-30 e 36.

çavam, o que agora é reclamado para a prosa é o movimento sinuoso da ideia a despir-se; se, com o autor francês, o caso das dançarinas parisienses exigia uma análise de cariz científico, que as explicasse enquanto exemplo de exibicionismo, entendido como patologia sexual e sintoma social da decadência civilizacional do ocidente, com Bernardo Soares, o que fica é o fascínio perante a perfeição e a translucidez da sensualidade da dança. “Quando le bruit des canons éclate”, temos com Jean Seul o choque estrondoso que comporta repulsa, que exige explicação e que instaura uma guerra que pretende irradiar semelhantes manifestações de decadência; Soares, pelo contrário, rende-se à sedução da dança e a sua arte maior, aquela que dá tudo, é também uma “prosa que dança”, ainda que seja só com reflexos múrmuros.

Esta murmuração tem ainda uma particularidade significativa: diz-nos Soares que todas as artes entram na prosa “por transposição”. Em cada uma delas é-nos sublinhado esse transporte, sendo aclarado o que cada uma dessas artes ganha na sua existência em prosa, como vimos. Em relação às artes menores, com o teatro temos o mesmo processo de transmutação: “um grande actor, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo”. Mas, de entre todas as artes, só a poesia e a dança se refletem na prosa pelo que são, a primeira sem que seja adiantada qualquer nota sobre a sua natureza uma vez incluída na prosa, a última nos “ritmos verbais que são bailados” e nessa comparação direta “a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita”. Se todas as outras artes se idealizam ao serem transpostas para a prosa, com a dança o que se ganha é, pelo contrário, uma vívida concretização, na manifestação da ideia como corpo dançante. Para Jean Seul, a dança desconhecia a idealização, na exibição de um corpo pressentido como excessivo e de uma nudez que aparecia como doentia, traços que a desqualificavam enquanto arte; com Bernardo Soares, a ideia, no mais perfeito modo artístico, a prosa, transforma-se num irrevestível corpo desnudado que dança.

Referências

- Pessoa, Fernando, (1994). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. do P. Coelho. Lisboa, Edições Ática, (2ª edição).
- (2006) *Jean Seul de Mélite*. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol. VIII. Edição de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2010) *Livro do Desasocego*. Tomo I. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol. XII. Edição de J. Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PATRÍCIO, Rita, (2012). *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*. Coleção Poliedro. Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus.

“Nós os de «Orpheu»”: da distinção

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

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

“Nós os de «Orpheu»” é uma nota editorial assinada exclusivamente por Pessoa, ainda que, ao longo do texto, se inclua Almada como responsável pela edição da colaboração relativa a esta revista. Pessoa começa

por responder imediatamente ao que tinha sido adiantado por Almada: “Anunciou Almada, no segundo número de «SW», que neste terceiro se inseriria colaboração dos que foram de *Orpheu*. Cumpre-se.” (Pessoa, 2009:95). Recorde-se que, nas palavras de Almada, *Orpheu* e *Presença* irmanavam-se ao aparecerem descritas como representantes da “mais constante posição da arte em Portugal” e formando “o verdadeiro sentido” que *Sudoeste* prosseguia. Mas, no momento em que anuncia essa dupla homenagem, o editor contrapõe a “extinta revista «Orpheu»” à “actual revista «Presença»” e essa distinção afecta a descrição que as equipara: a posição de *Orpheu* é a de uma tradição já pretérita, a da *Presença* está actuante. É a essa distinção que Pessoa imediatamente responde, logo no modo particular como se cumpre o anúncio dessa colaboração: “Procurámos coordenar, Almada e eu, produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertencemos.”. Se Almada tinha decretado a extinção de *Orpheu*, Pessoa imediatamente corrige esse epítáfio definitivo: *Orpheu* é uma revista “extinta e inextinguível”. Pessoa voltará, aliás, a proclamar lapidarmente a inextinção de *Orpheu* no final da sua nota, que retoma, amplificando essa condição aparentemente contraditória: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.”

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

É, aliás, de ausências que Pessoa se ocupa maioritariamente. As primeiras exclusões a serem justificadas são as dos colaboradores brasileiros, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens, “por motivos de estreiteza de tempo e largueza de distância”, nada mais se adiantando sobre questões biográficas ou poéticas que pudessem contribuir para a sua não presença (nada se adianta ou sugere, por exemplo, sobre o facto de ambos já terem morrido). Explicada esta dupla omissão exclu-

sivamente por razões geográficas e de agenda, pode o autor registar o sucesso da reunião dos de *Orpheu*: “conseguimos que estivessem presentes todos os outros”. Mas o registo da presença de “todos” imediatamente é corrigido, assinalando-se “duas excepções, uma delas atenuada com o sacrifício do ineditismo.” Esta segunda é objecto do parágrafo seguinte, em que se refere o resgate de um poema esquecido de Ângelo de Lima, “aquele extraordinário soneto – um dos maiores da língua portuguesa – em que o poeta descreve a sua entrada na loucura, em que longos anos viveu e em que morreu”, com que este marca presença nesta homenagem: “O soneto, se não é inédito, está contudo esquecido. Publicando-o, não deixamos de, saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso.”.

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

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

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

Aqui lhe deixamos, num abraço, a expressão da nossa camaradagem de sempre; e o perpetrador destas linhas, velho amigo seu, acrescenta a ela o desejo de que Côrtes-Rodrigues não se embrenhe demasiado, como de há

tempos se vai embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice frustrada e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

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

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

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

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

O que podemos registar é que esta nota se ocupa sobretudo de questões editoriais: diz-nos que a colaboração dos de *Orpheu* é feita com inéditos; dá-nos razões para as ausências de Ronald de Carvalho, de Eduardo de Guimarães e de Côrtes-Rodrigues (naquele que é o maior parágrafo do texto), e para a inclusão de Ângelo de Lima. Mas, quer na opção pelos inéditos quer nas explicações da ausências e da inclusão,

o discurso é sobretudo informativo. O silêncio sobre os nomes de José Pacheco e Santa-Rita Pintor, que não constam no texto de Pessoa, nem colaboram neste número, leva a que haja uma adenda à nota, agora assinada «SW», que precisamente os evoca.

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

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

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

SW quis reunir nas suas páginas colaboração dos colaboradores da revista que se chamou *Orpheu* e da que se chama *Presença*. *Orpheu* existiu. *Presença* existe. À revista *Orpheu* corresponde o período heróico do «modernismo» português. Nas suas páginas ficaram impressas algumas das obras mais «revolucionárias» que se tem escrito em Portugal. Mas o *Orpheu*, como revista literária, teve apenas em vista agrupar um certo número de individualidades com pontos de contacto entre si, talvez pelo único motivo de cada uma ser uma individualidade e ter uma individualidade. Por mais aparentemente harmónico e conexo que pareça, o grupo do *Orpheu* como movimento harmónico e conexo, nunca existiu. Honra lhe seja feita, não era

outro o seu objectivo. Do *Orpheu* ficou-nos a obra do Mário de Sá-Carneiro e a de quantas *individualidades* nele colaboraram e depois dele subsistiram como *individualidades*.

(Simões, 1935: 22)

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

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

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

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

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

Gaspar Simões cita o título da nota pessoana tal como aparece no testemunho que existe no espólio, com uma vírgula a seguir ao pronome,

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

A justeza dos títulos, cuja diferença se acentua mais pelo seu evidente paralelismo, está na propriedade com que designam a relação entre o pronome e a revista respectiva: entre o “Nós” que usa Gaspar Simões e a *Presença*, nome que aparece como seu apostro, existe uma relação de equivalência; no caso de Pessoa, esse “Nós” não se identifica com *Orpheu*, mas designa aqueles que lhe estão ligados e o nome da revista funciona como marca de distinção ou de origem que permite circunscrever um grupo. Foi sempre, aliás, essa a prática de identificação relativamente a *Orpheu*, colocada muitas vezes em termos de pertença (“ser de *Orpheu*” ou “ser dos nossos”). Mas desde muito cedo foi evidente aos de *Orpheu* que *Orpheu* não designava uma unidade estética. Pessoa e Sá-Carneiro pretenderam esclarecer os vindouros:

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

[...]

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

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

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

(Pessoa, 2009: 69-70)

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

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

Quanto ao mais, nada mais. Cá estamos sempre.

Orpheu acabou. *Orpheu* continua.

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

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

Logo a 6 de Abril de 1915, no nº3 do *Jornal*, numa crónica literária assinada por “Fernando Pessôa”, o autor furta-se à crítica a *Orpheu* ou a uma explicação do seu conteúdo, mas sublinha a sua novidade.

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

(*idem, ibidem*: 40)

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

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

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

Ao grupo de poetas e prosadores que apareceram, há pouco, reunidos na revista *Orpheu* fôram feitas criticas n’estes 3 campos. Não olhemos agora

á natureza d'essas criticas. Vejamos apenas que ellas se classificam em qualquer d'aquelles escaninhos.

(*idem, ibidem: 41-42*)

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

Qualquer fenómeno literário – corrente, ou grupo, ou individualidade – é susceptível de ser considerado sob três aspectos, e sob três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Estes três pontos de vista são o psicológico, o literário e o sociológico.

(*idem, 1999^b:36*)

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

Mas voltemos ao artigo de 6 de Abril em que o combate obedece a outra tática, limitada a algumas observações que orientassem “os espíritos curiosos” a quem “meia palavra” bastaria. Começa o autor por colmatar “o que o leitor não sabe”, ou seja, que “o movimento romântico inglês foi iniciado definitivamente pela publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge”, livro que “teve por toda a Inglaterra um êxito de gargalhada”. E Pessoa destaca Byron, que sempre ridicularizou os poetas das *Ballads*, registando que “a sua terceira faze, que é o seu maior – senão o seu único – título de glória, foi escrita sob a influência d’esses dois”.

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

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

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

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

(*idem*, 2009:55)

Trata-se agora de uma outra forma de inscrever *Orpheu* na eternidade desejada: se com as *Lyrical Ballads* temos o exemplo em que se subsumem todos os grandes inovadores poéticos e ao qual os grandes originais devem ser conformes para atingirem a grandeza, garante de eternidade, eternidade a que estas palavras de Wordsworth já pertencem, com a Grécia antiga de onde Mora vê o mundo inteiro anula-se qualquer novidade literária e é precisamente a inscrição numa ordem que não contempla disrupções que apresenta *Orpheu* como futurável. É da perspectiva da eternidade que António Mora vê *Orpheu* e o aprova. E *Orpheu* é projectado por Pessoa como coisa que fica, que se sustenta para o futuro. A 4 de Março Pessoa escreve a Côrtes-Rodrigues, a propósito da revista e das suas expectativas relativamente a ela, sublinhando de modo inquestionável o seu desejo de que *Orpheu* se firme definitivamente para o futuro:

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

(*idem*, 1999^a:155)

Dez anos depois do aparecimento da revista, por volta de 1925, Fernando Pessoa insiste na inutilidade da crítica à revista e no anúncio de um certo silêncio como modo de a apresentar: “Do ruído que causou, das discussões que fez nascer e do êxito, de diversa ordem, que teve não ha mister que falemos”. A razão para essa irrelevância decorreria da actualidade dos efeitos causados, “porque ainda que hajam passados dez annos sobre as datas d’aquellas publicações todos o não-esqueceram ou

o sabem”. Apesar dessa memória viva, Pessoa insiste na sua vivificação, retomando a apresentação dos de *Orpheu* como subsumíveis na categoria dos grandes originais: “Como todos os inovadores, fomos objecto de largo escarneio e de extensa imitação.”. Neste texto, falar de *Orpheu* é ainda atender aos seus efeitos e sublinhar a sua novidade.

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

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

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

(*idem, ibidem*:172-3)

Aqui Pessoa já respondia a uma declaração de morte, corrigindo a leitura da evidência factual da impossibilidade do terceiro número. A perenidade da revista sensacionista começa por ser assim afirmada para imediatamente ser tornada expressão de um desejo e objecto de uma crença (“*Orpheu* não pode acabar. [...] Assim quero crer que seja [...]”). Quase duas décadas depois, a nota de 1935 nada diz sobre o anúncio do

terceiro número de *Orpheu* com que termina o caderno publicado em *Sudoeste*, mas insiste na necessidade de afirmar a presença e actualidade de *Orpheu* para além da extinção da revista, ou seja, de distinguir entre a circunstância história de uma determinada publicação, que rapidamente se extinguiu, e a ruptura que significa, inaugurando uma tradição, que seria *in fieri* e nessa medida inextinguível aos olhos de quem projectava este, como tantos outros gestos seus, numa posteridade sonhada.

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

A “Nota ao Acaso”, colaboração de Álvaro de Campos, pode ser entendida como uma outra nota para a recordação do seu mestre Caetano: depois de alguns parágrafos a dar conta dos diferentes tipos de poetas e de sinceridades poéticas, em que resume toda a poética da criação dramática e do fingimento poético, Campos cumpre a homenagem ao Mestre escrevendo-lhe o mais encomiástico dos epitáfios “O meu mestre Caetano foi o único poeta inteiramente sincero do mundo” (Pessoa, 2014:450). A categoria da sinceridade aqui usada não é certamente um acaso: se as “Notas para a recordação do meu mestre Caetano” foram publicadas na *Presença*, agora, num contexto editorial que confronta esta e *Orpheu*, compreende-se a apologia desta particular sinceridade poética e insistência em nomear e celebrar Caetano como mestre, muito especialmente quando João Gaspar-Simões, na sua nota, declara que “Do *Orpheu* ficou-nos a obra de Mário de Sá-Carneiro e a de quantas *individualidades* nele colaboraram e depois dele subsistiram como *individualidades*.”

(Simões, 1935:27). Esta “Nota ao Acaso” ensaia uma teorização poética que responde à estética presencista e, nessa medida, o que Fernando Pessoa não pode dizer em nome próprio em “Nós os de «Orpheu»” é aqui assinado pelo engenheiro.

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

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

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

Referências

- NEGREIROS, Almada, (1935). “Vistas do SW”, *Sudoeste*, nº2, Outubro.
- LOURENÇO, Eduardo, (1987). “«Presença» ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, in *Tempo e Poesia*. Lisboa, Relógio d’Água. Pp. 143-168.
- PESSOA, Fernando, (1999a). *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (1999b). *Crítica*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Volume X. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa, Tinta da China.
- SIMÕES, João Gaspar, (1935). “Nós a «Presença»”, *Sudoeste*, nº3, Novembro.

Apontamentos nemesianos

“Poema de uma viagem ao Porto e de uma partida para a Bélgica”: leitura do poema

POEMA DE UMA VIAGEM AO PORTO E DE UMA PARTIDA PARA A BÉLGICA

As filhas do filho e o Mundo largamente a elas.
Do Porto, a um céu de banho (o inverno desdourou folha e vinho),
Vai, molhada e rodada, a fita do caminho.
Com essa cor nos pneus, as três ao colo, abalam.
Um sonho ainda, homem avô! e a porta bate,
Bate o destino, o relógio dos Clérigos, o peito,
E mil gotas na chuva podem passar por lágrimas.
Quando voltas, amor que as fez e mas separas,
Filho e mulher do filho pai dos quatro e meu?
Que um filho de homem velho é pai do seu cansaço,
Mão na sua testa tornada ao silêncio e ruga nova:
O caminho que vai sulca o seu coração.
Tão simples, um seguir pela direita e ser testa de ventos!
Volante é o velho que vê voar o que lhe pesa e a noite,
Corpo que tem consigo para durar e dizer.
Como uma estrada é o nosso ser de agora, logo e ontem,
Pedra aberta ao que transe e luz e desaparece:
A cidade nocturna enfia no Douro algumas pérolas,
A ponte que separa vibra, e a água do rio a estrada esquece.
Ó nossa vida, quanto? um lanço ainda, e a via vai

Como a quadriga a quatro e a oitenta à hora (um sopro a cruza);
Desdobram-se nos vales as árvores; aldeias sem gente lembram o que em
[suas casas seríamos:

Sossego, lenha, um pouco de tudo e a paz por nada.
Mas não, que já no vento um carro desenhou
Meninas de capuz, sacos e servas (*Meu Amor* diz um bibe).
Nossa saudade é o antes por agora
Que tudo se suspende e a pausa pesa
Mais que o mundo no adeus.
Se um fogo pega nas palavras que nos ficam,
Ah! não é de lareira a chama do chamado!
Um leve ardor de esperar o regresso nas pombas
Talvez desse vagar e viga à casa vaga.
Mas que faremos nós da chuva contrário ao acalento?
Ao separado e cerce, que aspas achar senão os braços
Nus e caídos sem o peso das meninas?

Deus! tu nisto estás como o horário no incerto,
O que envolve no envolto (e os coelhos se espantam nos faróis).
Nosso ir-sempre é que rasga a lonjura da esperança:
Humidade no chão, um pouco de sangue nos transforma;
Só na casa, à chegada, o cuidado de frente se fez pó.

Se me ficar da vida o tê-la certa noutros,
Como a brasa que passa ao pinhal o clarão,
Fica-me muito: à morte compareço
Pálido do sangue adiante, aonde eles já vão.
É só esse o poema que mereço
Pelos muitos que fez a minha mão.

25-11-1960
(Nemésio, 1989: 417-8)

As pontes que separam vibram. O que, simultaneamente, aproxima e distancia aquele que se sabe passageiro daquilo que vai passando provoca uma íntima vibração, que é este poema, este canto de véspera em *Canto de Véspera*, quando o anúncio da noite, daquela, do ano e da vida, se torna uma presença a pedir voz. Ouve-se assim o lamento e a celebração do transir na vida e da vida, pela voz do que, enquanto e porque tudo passa, fica suspenso na despedida e nessa suspensão do tempo suporta, comovidamente, o peso do mundo. Mas esta é uma sustentação que, ao embate da porta que se fecha, se funda no abalamento com o abalo das meninas, no estremecimento das horas, na agitação do e no caminho, no balanço do mundo, no tremor do coração, na pulsação do sangue. Vibram as pontes que separam.

Das três meninas, pequenas Parcas, princípios da vida e da morte, que, tal como a voz que nos fala, também partem, estendem-se os fios do caminho: o que elas, escudando-se num colo e a esse colo servindo de escudo, seguem e que há-de ser rodado, onde o tempo seguirá em rotações, e o que se desenrola perante quem, arrastado por um corcel que corta o vento e que avança no escuro da noite e achando-se sem escudo aparente, na estrada tornada um rio que esquece e é esquecido pelo outro rio, vê a efemeridade de tudo nas imagens que não se fixam. E, nesse olhar, este transeunte reconhece-se, especularmente, como um palco para o que é transiente, para o que é assombro e morte. Se, por um lado, esses dois caminhos se dirigem para direcções opostas, na evidência da separação a que o tempo obriga, por outro, essa linearidade divergente acaba por ser revertida: é a linha que leva as meninas que sulca, fecundando-o, o coração, abrindo nova ruga (vv. 10-11), mas com esse mesmo traço aí se inscreve, cumprindo-se, desta forma, o regresso desejado. A filiação no tempo é dupla, comportando outra inversão dessa linha: aquele que nela segue, estando irremediavelmente ao desenrolar irreversível desse fio, filia-se no tempo que gerou, contraditando assim o mítico filicídio do Tempo. É o “ir-sempre” que “rasga a lonjura da esperança” e com esse rasgo, também sulco, ao mesmo tempo se desfaz uma distância, a do que é futuro, e se cava ainda mais uma outra, a daquilo que é esperado, o regresso das meninas.

Nesse “ir-sempre” que é a viagem e que é a vida, a casa é o símbolo por excelência da desejada permanência no mundo. É nas casas entrevistas que se idealiza uma *aurea mediocritas* apaziguante (vv. 23-24). Nas estradas cruzadas pelo vento (vv. 13, 21, 24), o homem que passa é ele mesmo “volante” (v. 14), vai naquilo que lhe vai, evanescente. O que lhe restam são palavras em que, se incendiadas, se reconhece um acendimento de cuja inflamação o próprio não é responsável: “Se um fogo pega nas palavras que nos ficam, *I Ah!* não é de lareira a chama do chamado!”. E o fogo atea o que se chama, o chamado, as palavras convocadas que permanecem naquele que de tudo o mais se vê despojado. E dessa chamada surge uma chama que não é de lareira e que é clarão, relâmpago, revelação súbita. Fogo todavia efêmero e incapaz de iluminar o mundo. Este lume verbal, se contagiasse o estado da espera tornando-o num “leve ardor de esperar”, tornaria possível suportar o que pesa (vv. 27-28) na leveza de “esperar o regresso nas pombas”. Mas esta sublimação não se cumpre, apagando-se sob o peso da chuva já em Verlaine contrária ao acalento e dos braços caídos e desp(ed)idos das meninas (vv.33-5). A incandescência vislumbrada seria uma possível maneira de dotar a casa vazia de “vagar”, de tempo, de um tempo que flui, e de “viga”, daquilo que precisamente pode suster esses movimentos de embate, para que a casa, assim murada, se torne morada. Mas essa casa, vaga, é também a do Ser que lá não mora, é a língua. É na vaga, onda vocálica, que se reconhece a casa cuja habitação situaria o homem no mundo. A língua sentida como essa vaga que espera um vagar que a anime anuncia que a vivificação da palavra se cumpre numa errância cujo curso é determinado pela própria corrente das águas. De novo, ânimo da voz é alheio a quem a pronuncia, mas tem sobre essa voz algum poder de exaltação, pois “um pouco de sangue nos transforma”. A origem e causa da transformação está no sangue, esse entrecruzar de rios que correm e pulsam no corpo, esse íntimo curso do tempo. Contudo, o que incendeia as palavras, a consciência do devir do tempo, também as esmorece. O fogo, enquanto inflamador de palavras (e) de mundo, é efêmero. “O inverno desdourou folha e vinho”. O “vinho”, fruto da “folha”, dádiva da terra, é-o também do trabalho do homem, de um gesto de cultura, de habitação da terra. Mas esse sangue da terra não é aqui corpo vivo: tal como a “folha” que

o antecede foi desdourado pelo inverno, em que Deméter, no adeus da sua filha, suspende da terra as suas coisas de alegria. Como o que a um tempo se inflama se apaga, na casa da chegada, nessa casa vaga, “o cuidado de frente se fez pó” e ficam as cinzas a lembrar o fogo que já se foi. Quando bater a porta da última morada (vv. 43-44), essa casa inevitável que é a morte, o exangue sabe que a única chama que pode ficar, “como a brasa que passa ao pinhal o clarão”, a verdadeira chama de vida, é a que anima “o sangue adiante”, é esse tempo a pulsar “onde eles já vão”. Essa contemplação da vida futura descansa o cansaço que percorre todo o poema e reconcilia com o mundo aquele que nele se sente derrelicto. Deus, “no mundo como o horário no incerto”, torna esse mundo inominável, um “isto” feito de incerteza e turvação. Deus, “horário no incerto”, é a tentativa de medir e compreender o que não se mede nem se compreende, porque em nenhuma rede se estanca o tempo. Na errância pelo mundo, o divino seria esse mapa que permitiria ler a ilegibilidade do curso do tempo, cujo fluxo é, precisamente, inapreensível. E é também “o que envolve no envolto”. Se é condição do homem estar num “envolto”, numa realidade que espera revelação, Deus tanto é o que, ao envolver, cinge e cerca, delimitando, todas as coisas, como é o que nelas intriga. É, assim, ao mesmo tempo, princípio de presença e presença de mistério. Ou, de outro modo, a vivência que o homem tem do mundo, e que o liga a ele, inscrevendo-o nele e no seu tempo, é também uma experiência de separação. O homem, em trânsito, procura um sentido para a sua viagem. Deus é sentido no mundo: porque está “nisto”, ainda que não se veja; porque é significado oculto desse ‘isso’; porque é rumo na rotação do tempo; porque a direcção desejada; porque orientação para o Ser. Mas é um sentido suspenso. Um sentido suspenso que vibra. Uma ponte que separa.

Nesta viagem, o relato da experiência do quotidiano é a circunstância que sustenta as reflexões sobre o estar no mundo e sobre a palavra que diz esse estar-se aqui. Entrelaçam-se, deste modo, algumas linhas fundamentais da poesia de Vitorino Nemésio. Por um lado, a atenção às coisas do mundo, em particular às do mundo daquele que nela fala. Na itinerância física do poeta manifesta-se a sua forte atenção ao quotidiano que o rodeia, o que já está em Cesário e que estará em alguma da poesia

que nos estará cronologicamente mais próxima. Essa concentração nas coisas da experiência quotidiana justifica que a voz, ao mesmo tempo que discorre sobre a transitoriedade de tudo, se concentre nos pormenores que passam, parenteticamente isolados (vv.2, 21, 25, 37), pela notação fixados na passagem e que funcionam como contraponto a um lirismo crescente. Neste poema de Nemésio, essa inclusão do real evidencia-se ainda num registo quase diarístico, na datação que acompanha o texto, “25-11-1960”, e no enredo narrativo, que incorpora referentes espaciais e biográficos que nele inscrevem a vivência de um eu, sendo o canto quase conto, numa voz que parece dizer o que se passa no preciso momento do seu trânsito. A fluência do poema não é de narrativa, mas decorre dessa simultaneidade, da sujeição desse discurso, por um lado, à cronologia dos vários elementos que aparecem na estrada a quem nela passa e, por outro, ao fluxo de pensamento do viajante, o que, por sua vez, é determinado por esses eventos. E esta natureza fluente, a criar um efeito de simultaneidade, é afinal construída a partir de um minucioso trabalho verbal que cria, entre as palavras e os versos, espaços que vibram na irradiação de sentidos que ecoam de cada um desses elementos. Entre os lugares deste poema, as pontes que separam vibram.

Mas nesta experiência singular estamos todos igualmente sujeitos ao “ir-sempre”, pois “como uma estrada é nosso ser de agora, logo e ontem”, e o eu torna-se um nós, até ficar novamente só perante a morte. O poema parte de e segue uma circunstância de tempo, a de um tempo preciso, mas nela se expande, pensando a circunstância de tempo que se é. Esta é uma viagem pelos lugares que Nemésio reconheceu, no prefácio “Da Poesia”, mapa para a poesia nemesiana, como territórios comuns à poesia e à metafísica: o Ser, o Nada, o Tempo, a Morte.

Essa reflexão comporta uma outra: a que se ocupa da própria natureza da poesia. Como tantas vezes acontece na poesia de Nemésio, a palavra poética volta-se sobre si mesma, no próprio momento de se dizer (v. 7), contempla-se, interroga-se, vê-se a ser poesia. E este olhar, neste texto, comporta, por um lado, a celebração desse fogo que emerge, mas, por outro, o lamento da sua imersão no tempo que tudo apaga.

A fronteira entre filosofia e poesia traça-se pelos distintos métodos de incursão no “império da Esfinge”: o que a primeira explica, a segunda

implica. E recordem-se as palavras sintomaticamente metafóricas de Nemésio, no referido prefácio, sobre a natureza desta implicação, o modo de ser do poético: “criar poeticamente é dar à consciencialização própria e alheia determinados *nexos* de ideatos, de imagens, metáfora e símbolos”. Desta forma, “a realidade é poeticamente posta, por assim dizer, *entre parênteses* de imagens e de metáforas entretecidas com a representação verbal concreta dos seres e das coisas, *flutuando* portanto entre o sentido comum e o simbólico, a evidência e a visão, o manifesto e o oculto”. Por tudo isto, “o poeta afirma precisamente o que *suspende* na indeterminação do enigmático”. A poesia é espaço de mediação, uma ponte lançada para o mundo, um modo de resolver ao homem a sua separação das coisas na crença da “positividade atribuída à descrição *parentética*” (todos os itálicos são meus). Ora a interrogação que se levanta neste poema é justamente a que decorre da incapacidade de encontrar uma ligação para o que está separado. “Ao separado e cerce, que aspas achar senão os braços/ Nus e caídos sem o peso das meninas?”. E esta incapacidade é vivida também na língua. As aspas desejadas não são senão os parênteses supracitados, a descrição parentética que funda a poesia, a verdadeira poesia de conhecimento, ponte que vibra e cuja travessia permite o encontro com o Ser na reverberação da linguagem. Mas, neste poema, essa poesia não é mais do que fogo só vislumbrado. Entre aquele que fala e essa plenitude na linguagem há um vazio. E, no poema, esse vazio vibra.

Referências

NEMÉSIO, Vitorino, (1989). *Poesia – Volume II*. Obras Completas. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

A musa esquiva

POEMA DE OUTRA VIAGEM AO PORTO

Noite movida, meu corpo é uma hora antes
Caixa de sangue pronta a amplo socorro.
Eu vou como as manhãs e as sarjas aos doentes:
Sou eu mesmo que morro.
Falto como o menino à vida, escola de ermos.
Quem me dará meus anos, se os perdi?
Só Deus tem paz onde homens gume e fogo,
Do mais não resolvi.
Aqui lá de astro quem
Sobre as águas adusto,
Que nem vendo direi se cumpro ou rego flor?
Tu darás às palavras o que é delas
Como altura com vidros dá janelas,
E amor é quando se tem.
Assim te reproduzes.
No redondo das rosas adianto
Como tempo é minha alma por jardim.
Agora não sei mais. Vou para o Porto
Timbre de honra é morar limpo no espanto.
Eu pessoalmente morto.

Quando me foi pedido que seleccionasse um poema para o Século de Ouro – *antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, escolhi, de Vitorino Nemésio, “Poema de uma viagem ao Porto e de uma partida para a Bélgica”. Dada a contingência do pedido – eleição e leitura de um poema –, tomei então o texto como autonomamente significativo e como exemplar da poética nemesiana. Mas esse poema, que falava das pontes que separam e que ligam as coisas, desafia uma leitura que o tome como unidade conclusa, pois em *Canto de Véspera* é seguido por um “Poema de outra viagem ao Porto” (o primeiro está datado de 25-11-1960, o segundo de 31-5-1964). Este poema, sendo de uma “outra” viagem, convoca o anterior como sua condição de leitura. Essa convocação estabelece uma ponte que separa e liga os dois poemas. É essa ponte que gostaria agora de ler, ponderando não só o que ela separa e une, esses poemas, mas sobretudo a necessidade da existência de uma “outra” viagem e o que nos pode dizer o hiato entre ambas sobre a poética de Nemésio.

Na minha leitura, o segundo poema reescreve o primeiro: assim, começo por ler o confronto destas duas viagens, pois há entre os dois textos semelhanças evidentes que mostram as suas diferenças com maior nitidez; em seguida, lendo outros poemas de Nemésio, retorno a esse gesto de reescrita, tomando-o como condição de poesia, de uma poesia movida por uma musa esquiva.

1.

No prefácio “Da poesia”, Nemésio elenca os tópicos relevantes da poesia que descende do Romantismo e em que pretende inscrever-se – o ser, o nada, o tempo, a morte, a existência –, acabando por fazer subsumir no tempo todos os outros. E, se tudo se dá no tempo, o repto poético é poder mostrá-lo na duração de um poema. É a partir daqui que gostaria de ler os dois poemas, cronologicamente muito próximos deste ensaio, pois neles a metáfora da viagem problematiza, de forma privilegiada, a submissão do sujeito ao tempo: ambos partem da mesma circunstância (uma viagem ao Porto) para dizer a mesma condição ontológica (“como uma estrada é nosso ser”).

“Poema de uma viagem ao Porto e de uma partida para a Bélgica” traz até nós uma despedida familiar e é desse abalo que parte. O seguir na estrada promove no sujeito a sensação de que é esta a atrair o corpo, numa vertigem em que tudo – a estrada, a vida – fica para trás. E assim, de espaço em que o sujeito é conduzido, passa a ser ela mesma a condutora (“a via vai/ Como a quadriga a quatro”). É nessa medida que passa a ser a imagem da vida, “Pedra aberta ao que transe e luze e desaparece”. Mais do que uma incursão num espaço, a estrada aparece aqui como uma questão de tempo: o que somos é essa pedra aberta ao que nos aparece para logo depois desaparecer. O que vamos sendo é a sucessão do que nos acontece. Como se diz no poema da segunda viagem, “amor é quando se tem”, verso em que a violentação da sintaxe dá conta da natureza accidental do que temos como essencial.

No primeiro poema, a imagem de uma quietude desejada está nas casas que se avistam da estrada: “aldeias sem gente lembram o que em suas casas seríamos:/ Sossego, lenha, um pouco de tudo e a paz por nada”. Depois, há a hipotética esperança do alento da casa que aguarda o sujeito: “Um leve ardor de esperar o regresso nas pombas/ Talvez desse vagar e viga à casa vaga”. Mas a casa da chegada é uma morada inóspita: “Só na casa, à chegada, o cuidado de frente se fez pó”. A morada desejada, a casa vislumbrada, revela-se vazia, ou antes, habitada só pelo pó, materialização doméstica do tempo que passa. Ainda assim, este primeiro poema termina com uma comovida visão do futuro:

Se me ficar da vida o tê-la certa noutros,
 Como a brasa que passa ao pinhal o clarão,
 Fica-me muito: à morte compareço
 Pálido do sangue adiante, aonde eles já vão.

A contemplação do “sangue adiante, onde eles já vão”, essa estrada futura, permite a apaziguação no momento do fim da viagem. Se “Como uma estrada é nosso ser de agora, logo e ontem”, como uma estrada é também o nosso ser de amanhã.

“Poema de outra viagem ao Porto” dá igualmente conta de uma experiência de despedida de tudo. Estabelecendo-se entre o sujeito e a sua

circunstância de tempo uma comunhão íntima, corpo e noite parecem indistinguir-se: a “noite movida” pode referir-se ao início da deslocação que põe em movimento a noite (a “fita do caminho”, do poema anterior) ou ser aposto de “meu corpo”. A mesma indistinção acontecia já no poema da primeira viagem: “Volante é o velho que vê voar o que lhe pesa e a noite,/ Corpo que tem consigo para durar e dizer”, em “a noite” pode ser objecto de “voar” e, nesse caso, “Corpo que tem consigo para durar e dizer” é seu aposto, ou podemos lê-la enquanto sujeito de uma oração a que subentende “é” e “Corpo que tem consigo para durar e dizer” como seu predicativo. Mas desde logo se instaura uma diferença significativa, pois no primeiro poema a noite é um corpo que o sujeito tem consigo e no segundo, o corpo, que inicialmente pode ser lido como indistinto da “noite movida”, é depois dado como sempre pretérito (“meu corpo é uma hora antes”). Nesta segunda viagem, o sujeito já não tem consigo o corpo, de que se distancia e, “pessoalmente morto”, pode assim olhar-se e dizer essa distância: a comovida ironia que perpassa todo o poema nasce deste quase não lugar, a morte, a partir do qual o poema se diz. Se, no primeiro poema, “Como uma estrada é o nosso ser de agora, logo e ontem”, no segundo poema o sujeito já não se irmana a um plural fraterno e vê-se só e só como um corpo que é “uma hora antes”, ou seja, sempre perdido.

A “outra viagem” referida no título anuncia também um outro modo de a dizer. O primeiro poema descreve o andamento da viagem e das suas circunstâncias exteriores, o segundo elide essa narratividade e acompanhamos um fluxo de consciência em que aforísticas imagens e insolúveis interrogações se sucedem, ficando o tempo de fora rasurado.

Para além disso, se a primeira viagem partia da partida das meninas, a separação agora é de si mesmo, quem fica para trás já não são esses outros, mas o próprio corpo de que a voz se desliga, “Caixa de sangue pronta a amplo socorro” (e assim vemos o corpo tecido por uma multiplicidade de estradas). É a presença – ou a ausência – destas meninas a motivar o final do primeiro poema, que nos apresenta um sujeito projectando-se “Pálido do sangue adiante, aonde eles já vão” e isso é um “Fica-me muito”. No segundo poema, contudo, o futuro antevisto é a promessa de uma morte sem remissão: “No redondo das rosas adiante/ Como tempo é minha alma por jardim”. E se a morte, na primeira via-

gem, é um conclusivo vislumbre apaziaguador, futuro de um fio que a viagem fez desenrolar, na segunda é a condição presente e reiterada do sujeito (e a estranheza do seu presente é ironicamente sublinhada pelos pleonasmos que enfatizam o “eu” que a diz).

Os dois fechos são elucidativos relativamente à diferença de timbre dos dois poemas: ao tom comovido com que termina o primeiro opõe-se a ironia, tecida pelo entrechoque de diversos registos poéticos, com que se acaba o segundo. Outro momento em que a repetição potencia a diferença é a menção a Deus. Ao lirismo emocionado da invocação do primeiro poema (“Deus! tu estás nisto como o horário no incerto,/ O que envolve no envolto”), em que o divino é uma presença, ainda que obscura, nas coisas do mundo, contrapõe-se a resignação do segundo (“Só Deus tem paz onde homens gume e fogo”), sendo agora a paz de Deus contrária às paixões dos homens e sendo essa distância dita de um modo bem mais distante.

A lição do tempo é aqui irresgatável e o sujeito relata um caminho de perda e de morte:

Eu vou como as manhãs e as sarjas aos doentes:
Sou eu mesmo que morro.
Falto como um menino à vida, escola de ermos.
Quem me dará meus anos, se os perdi?

Somam-se as coisas por resolver e as perguntas sem resposta. O fim é a conclusão desistente de um “agora” em trânsito: “Agora não sei mais. Vou para o Porto./ (...) Eu pessoalmente morto”. É, contudo, neste percurso de desapropriação de si e do mundo que surge uma das mais belas passagens metapoéticas nemesianas e que antecede o verso final do poema: “Timbre de honra é morar limpo no espanto”. Se ambos os poemas parecem responder à mesma pergunta, “Ao separado e cerce, que aspas achar?”, as respostas neles ensaiadas são bem distintas: no primeiro, as meninas, “as três ao colo”, são as aspas possíveis e perdidas; no segundo, o escudo encontrado é esse “timbre de honra” – recolocando a questão da morada vinda do poema anterior e tão central em Nemésio –, que consiste em “morar limpo no espanto”. É, pois, numa viagem em

que o sujeito se apresenta ainda mais separado de tudo que essa celebração da poesia irrompe. É também à luz desta divisa que podemos ler esta “outra viagem” e poderá ser precisamente esse desejo de “morar limpo no espanto” que motiva o retomar do primeiro poema. A aspiração à pureza conduz à reformulação do poético.

Por tudo isto, o segundo poema faz-se contra o primeiro: por um lado, parte dele, convoca-o, reescreve-o; por outro, difere dele, recusa-o, torna-se outra coisa. A existência de um outro poema, que no título ostenta a sua outracidade, dá conta da poesia como tentativa reiterada de um dizer a partir de um gesto poético anterior tomado como insuficiente. É a partir dessa insuficiência que surge o poema de uma outra viagem, um outro andamento poético. Pois como nos diz o poema: “Timbre de honra é morar limpo no espanto.”

2.

Quando publica *Canto de Véspera*, em 1966 (cinquenta anos depois da publicação de *Canto Matinal*), Nemésio responde por uma obra vasta e variada. Alguns anos antes, em 1961, no prefácio à reunião da sua poesia compreendida entre 1935 e 1940, o autor, ao pretender esboçar o seu “pensamento poético”, ou seja, a unidade da sua obra, não só reconduz a evidente diversidade dos livros aí reunidos a uma coerência temática que se teria manifestado de modo progressivo, como acaba por valorizar as suas obras mais próximas, em particular *O Pão e a Culpa* (1955) e o *Verbo e a Morte* (1959), cantos aí tomados como maiores. Podemos, aliás, considerar que estes últimos são os livros que o ensaio “Da poesia” na verdade prefacia. É nessas interpelações da Esfinge que Nemésio diz residir a essência da poesia, assim irmanada à metafísica. Nessas palavras prefaciais, para Nemésio essa poesia da existência significava um zénite.

O título *Canto de Véspera* reitera a visão da poesia presente como o culminar de um percurso, mas, remetendo para o ocaso, anuncia a noite e o fim, prometendo em simultâneo um outro dia. Poesia sobre a poesia já feita, o volume inicia-se com uma extraordinária arte poética, “Antão era pastor”, datada de 2-2-1960, díptico de sonetos que concentra imagicamente alguns dos traços fundamentais da metapoética nemesiana.

Esse poema inaugural fala-nos da poesia como coisa que se faz contra si mesma, como luta, perda e agonia. A musa invocada é “esquiva” e o poema descreve o que fica depois da sua esquivez. O poema começa por declarar a sua condição exânime: “Descansa, Musa esquiva, em sangue, rosa/ De meu lume verbal no pensamento”. Essa situação é também a do próprio sujeito, que fala, tal como nos poemas anteriores, a partir de uma espécie de morte: “Calca e recusa/ Meu peito antigo e digno e morto, ó Musa.”. Dessa exanimação surge uma outra poesia, a que o poema materializa e anuncia.

O anúncio dessa outra poesia faz-se pela negação de várias poesias. Em primeiro lugar, da que o sujeito recusa pelo seu “acento fácil”, despedindo-se, desistindo, da musa: “Vai lá dar cor ao vácuo, aroma ao vento,/ Senso ao seio da noite especiosa”; “Ou toma o acento fácil da parecença/ No estilo qualquer”. Depois, daquela de que se afasta (ou que de si se afasta) por confesso impoder próprio, num elenco que permite visitar a poesia de *O Pão e a Culpa* e *O Verbo e a Morte*, que encontramos maximamente valorizada no prefácio “Da poesia”:

Que não hei-de cantar, propor enigmas,
 Pois nem Édipo sou nem Tebas tenho,
 Nem mão com moeda, ou palma para estigmas,
 Nem o leite é de amor, cabras que ordenho.

À insuficiência do sujeito, soma-se a falha da musa:

Mas já Musa não és, vento passado
 Sombra do Verbo infiel e negra, lado
 Que esquivou a verdade que o feria.

A musa que tocou a verdade não lhe soube ser fiel e é dessa esquiva acusada. A contemplação desse “vento passado”, dado como extinto, instaura uma diferença entre um antes e um agora e esse agora é, tal como nos poemas das viagens ao Porto, feito de um não saber e de uma desolação perante a perda.

Perante a falência da musa, o que lhe pede ainda o sujeito? Um ficar “em prosa” que figura a situação do sujeito descrita nos poemas lidos de início, a de um sujeito em trânsito, a despedir-se continuamente de si mesmo:

E deixa-me sensato e quieto, em prosa,
Entregue ao dia e moído em movimento,
Como uma folha vai à vala, e eu lento
Vou ido e vão na roda de alma ansiosa.

Esta contemplação do movimento perpétuo que se é reaparece descrita nos versos finais do poema: “Meu coração sonhando é um poeta cego,/ Sê-lo acordado e vendo é que é poesia”. A relação entre abdicação e vigilância como condições poéticas nucleares na poesia de Nemésio mereceria todo um outro estudo, mas o que aqui queria sublinhar é, tal como acontece no “Poema de outra viagem ao Porto”, a apresentação da poesia como aquilo que sobrevive a um sujeito devastado e que, num cenário também de perdas, é celebrado na conclusão do poema. Se “Timbre de honra é morar limpo no espanto”, é exigida, pela própria natureza da poesia desejada, a denúncia da falência da musa e o seu consequente abandono para que surja um outro poema.

A poesia de Nemésio tem vindo a ser lida insistentemente sob o signo de uma variedade proteica. Gostaria, a partir destes poemas, de contribuir para o entendimento dessa permanente mutação como determinada por uma profunda agonia, uma luta incessante que o sujeito protagoniza na constante perseguição de uma musa que sempre se esquiva. É ainda para esse sentido que aponta o fecho da sua obra poética.

“Poemas Ilhéus” foram os últimos poemas publicados por Nemésio, na *Colóquio Letras* de Janeiro de 1978 (o autor viria a morrer em Fevereiro desse ano; os poemas estão datados de 20 e 24 de Novembro de 1977); não integrando qualquer livro, permanecem como verdadeiros ilhéus na obra do poeta. Nestes encontramos novamente a encenação do combate com uma musa sempre esquiva que tenho vindo a ler como ânimo poético nemesiano. Temos uma primeira parte muito “em prosa”, narrativa e biográfica:

Meus pais tinham a Vinha do Mão Roxa nas lavas
Onde um fumo de faia perfurava a cozinha
E três talhões de Santa Maria, em vasos comunicantes,
Recebiam ao longo do beiral as águas bravas
Por dois buracos de telha por onde também vento vinha.
A lareira era esconsa, em abobadilha de barro,
Duas citrinas de oiro, par a par, davam flor,
Recebíamos leite, à tarde, no seu barro,
E suspeito que tive ali um breve amor.

Depois, diz-se a luta do sujeito com a sua musa (ou consigo mesmo),
que lhe parece impor um modo de dizer esquivo à sua verdade:

Bem! Basta! Corta o fio à fala louca
Que já para epopeia preparavas:
Esquece as faias, o Mão Roxa! Cala a boca,
Morre às mão do silêncio sem rima nem fingimento
 [algun de qualquer comoção,
Como homem forte que joga longe o coração.

Mostra-se nestes poemas, quase histrionicamente, um duplo movimento de correcção, pois a partir deste segundo momento, em que o poema retoma os motivos iniciais, a musa esquiva-se, fugindo para o lugar-comum (o “acento fácil da parença/ No estilo qualquer”, de “Antão era pastor”) que o sujeito vai aqui combater, assistindo o leitor ao corrigir dessa revisão.

Farto de ser ilhéu com leivas na cabeça
Tenho fumos das Furnas a servir-me de bafo;
Cada calheta ameaça-me de baixios,
Sou grumete nas toldas dos navios
E, enfim, uma desgraça de sinónimos de marear.
Respiro vapor de água, quando o que me falta é o ar:
Gostam? Acham vulcânico e ciclónico?
Estar fechado em caneiras dá prestígio à Poesia?

Pois venham cá cheirar todo este gás carbónico
(A rima, aqui, é «maresia»).

Cheira a mofo nas lojas,
Os cabeços parecem coroados de fumo de incêndio,
Ouvem-se galochas (tamancos) nas calçadas de Vila Franca,
Cada rês é ferrada na sua anca,
Mas – se isto da rima me persegue –
Passo a escrever corrido:
Bolor, musgo, calhau rolado, sonolência.

Perante a perseguição da rima, o sujeito deseja um outro estado de prosa, a escrita chã do “escrever corrido”, em que a justaposição dos nomes dá a ver essa tentativa, seu “timbre de honra”, de limpar toda a expressão para encontrar uma forma que diga essa ilha e esse tempo iniciais.

Esta encenação irónica da escrita está presente na poesia do autor, sobretudo em textos que trazem à cena a auto-representação do poeta e parece-me ser uma linha de leitura fundamental a ter em conta na poética nemesiana. Não só funciona, entre outras coisas, como máscara do lirismo estreme que pulsa nestes poemas (“Como homem forte que joga longe o coração”), como nos diz muito sobre a vigilância a que o sujeito submete o seu gesto criador. Uma musa esquiva exige ser sempre vigiada e atentamente corrigida. Uma musa que falha ou que foge obriga o sujeito a escrever sobre essa falha ou essa fuga, na perseguição de uma outra poesia, como lemos ainda neste poema terminal.

Referências

- NEMÉSIO, Vitorino,(1978). “Poemas ilhéus”. *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n.º 41, Jan. 1978, p. 57-58
- (1989a) *Poesia – Volume I*. Obras Completas. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1989b) *Poesia – Volume II*. Obras Completas. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Limite de idade ou a poesia como limite

No universo poético de Vitorino Nemésio, *Limite de Idade* ocupa um lugar especial. Livro publicado em 1972, constitui um importante momento da poesia nemesiana, importância que a crítica tem atribuído especialmente à novidade da linguagem poética que o autor aqui nos oferece, proveniente sobretudo do mundo científico e movida, em particular, pelo fascínio da recente descoberta do ADN enquanto princípio vital; essa novidade seria ainda mais surpreendente quanto proferida a partir desse limite de idade, que dá título ao volume e que a biografia do autor confirmaria. O título *Limite de Idade* evidencia essa coincidência biográfica, exacerbadora da consciência da passagem do tempo; mas anuncia também a relevância do tempo, que não é exclusivamente pessoal, como criador de limites, entendidos não como restrições, mas como horizontes de possibilidades.

No presente estudo, contudo, pretendo antes ler esse *corpus* enquanto espaço privilegiado de auto-reflexão poética: se a poesia de Nemésio foi, desde sempre, caracterizada por uma forte dimensão metapoética, neste volume, que desde o título se apresenta como o culminar de um percurso, como “limite”, esse traço metapoético é absolutamente nuclear. É a auto-reflexividade poética que enforma muitos dos textos de *Limite de Idade* que importará analisar.

Começo por ler o poema “A.D.N.”:

A.D.N.

I

Afinal sou assim, infeliz e volúvel,
Porque minha alma guarda uma ordem diversa
De pulsões celulares ao longo do seu eixo:
Decifre-me quem saiba, - que, dispersa,
Com nome de A.D.N. aqui na cruz a deixo.

II

Nervo a pavor, fonte renal de rijo,
Cor dos meus olhos, estatura, gosto,
Quanto me importo, ó Deus, quanto me aflijo,
Tudo A.D.N. inscreve no meu rosto.

(Nemésio, 1989b:568)

Aqui, a pulsão autoscópica que sempre animou a poesia nemesiana adquire um novo vocabulário (e o poema começa em tom de constatação resignada, “Afinal sou assim”) e a contemplação do próprio rosto corresponde a uma nova procura de si mesmo. Darei só alguns exemplos de poemas de livros anteriores, em que temos a mesma autocontemplação como indagação sobre a identidade: leiam-se, por exemplo, os poemas “Imagem”, “A Furna” e “Espelho”, de *O Bicho Harmonioso* (1938). Nestes três textos, o que encontramos é um sujeito em busca da sua própria imagem, “Debruço-me comigo no meu poço” (“A Furna”), ou seja, na procura de si, pelo recurso a imagens muito corpóreas, como esta de “Imagem”: “Eu, cortado de mim como uma flor”. Ou como esta, de “Espelho”:

Quantas cadeiras como esta
Dão o fruto que eu sou!
O fruto seco
E, como os pêssegos, peludo,
Roído, cheio de peço,
Semente estéril de tudo.

(*idem*, 1989a:144)

Anuncia-se o tom e a imagética de muitos dos poemas de volumes posteriores (como os da década de cinquenta), em que a figuração do sujeito se faz frequentemente através de comparações cuja extrema e expressiva corporalidade está muitas vezes a significar uma angustiada e inquieta consciência metafísica e religiosa.

Se relermos agora o poema “A.D.N.”, vemos a mesma pulsão autoscópica, assim como é idêntica a eleição de elementos corpóreos, agora perspetivados sob esses novos *apports* científicos, para a representação do sujeito. Este poema retoma ainda uma outra linha importante da poesia nemesiana, a da dimensão religiosa, fundamental em livros como *O Pão e a Culpa* ou *O Verbo e a Morte*. A inscrição de A.D.N. na cruz vem aqui dizer a constante necessidade de religação ao mundo através da interpelação da transcendência que esta poesia nos comunica. Neste poema, o que encontramos é o reconhecimento de uma determinada identidade, ou pelo menos a possibilidade de contemplação de um rosto em que se inscreve uma ordem, ainda que este se ofereça como face de um mistério a concitar resolução: “Decifre-me quem saiba, - que, dispersa,/ Com nome de A.D.N. aqui na cruz a deixo”; nos poemas anteriores, o que tínhamos era sobretudo a representação da impossibilidade de um rosto em que o sujeito se reconhecesse inteiro.

Este gesto de inscrição aparece num outro importante poema de *Limite de Idade*, “Epígrafe”, o primeiro de um conjunto subtítulado igualmente *Epígrafe*, e em que o título não só refere a posição textual do texto (é a epígrafe da *Epígrafe*), mas também descreve o próprio poema.

EPÍGRAFE

Abro no choupo inciso o meu semblante
 (Sou gravador em pedra).
 Sossego é todo o Outono terno e imóvel:
 Tramas de folha, estâncias altas, cinzas.
 Já, de vagar, dos Fiéis avança o dia
 Com carroças no Céu, disposições de Outubro.
 (...)

Recolho já da tarde o rasto ultra-violeta,
Aproveito o poente enquanto há sangue lampo
E, ambos surdos à borda da lareira,
Atiço positrões improváveis no campo.
Abro no choupo o que fecho no osso:
Meu nome passageiro
Convocado do chão.

(*idem*, 1989b:561)

Ora este desejo de epígrafe, de inscrição, concluía “O Bicho Harmo-
nioso”, o primeiro poema do volume precisamente com o mesmo título
(e, quer pela sua posição inicial, quer pela retoma do título, este poema
funciona como uma epígrafe para o livro):

(...) Do canto necessário
Para me diluir em som e no ar que o guardasse
(Como o nervo do degolado alonga em tremor seu pismo)
Não chego a soltar senão uma vaga nota,
E a noite faz muito bem em vergar uma gruta sem ecos
No meu buraco vil de bicho harmonioso.

Deixarei, estampada pelo silêncio definitivo,
A ramagem fremente dos meus dedos num pouco de terra,
Estranho fóssil!

(*idem*, 1989a:130)

Recorde-se o que nos diz Nemésio sobre este “bicho harmonioso”
no ensaio “Prefácio: Da Poesia”, que antecedia a reunião da sua obra
em 1961: “De *O Bicho Harmonioso* direi, como o próprio símbolo diz:
É esse meu duplo lírico, animal fabuloso, que me elucida das minhas
aspirações profundas: amores, cuidados, sonhos, o mundo perdido da
infância (...)” (*idem*, 1989b:711). Tendo presente a centralidade metafórica
deste “bicho harmonioso” neste universo poético, pode ser sublinhada a
inscrição com que termina o poema, perpetuando-se o sujeito enquanto
estranho fóssil.

Se confrontarmos estas passagens destes dois poemas, podemos ver a repetição do gesto, que torna o sujeito coisa teluricamente inscrita, assim como a sua evidente variação: a imagem animal com que se encerra “O Bicho Harmonioso” é reescrita pelo rosto ou nome, termos inequivocamente humanos, da “Epígrafe” de *Limite de Idade*.

Leia-se agora o poema “Escherichia”, igualmente de *Limite de Idade* (*idem, ibidem*:569-70). Trata-se de um tríptico em que o sujeito poético nos fala da sua nova musa poética, substituta de Beatriz, de Dante e de Antero, assim como de Daisy de “Soneto já Antigo”, de Álvaro de Campos, estes dois últimos citados em epígrafe, em excertos de sonetos que antecedem a primeira parte deste tríptico, também ela um soneto. Nele, perante a morte, esse limite maior, e depois de convocar uma determinada tradição poética, o sujeito, no último verso, nomeia a sua musa: “Que minha Musa é Escherichia Coli”. Abandonando nas partes seguintes a forma tradicional de soneto, o sujeito reafirma-nos a adoção dessa nova musa “Escherichia ou Beatriz, que importa o nome/ Se ambos me soam igualmente belos?”, em termos que convocam a declaração de modernidade poética de um Álvaro de Campos, quando nos declara que “O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo/ O que há é pouca gente para dar por isso” (Pessoa,2002:587). Trata-se também de uma outra declaração de modernidade: “Quem nasceu para casto fingimento/ Afinal pode amar uma bactéria”. E o gesto descrito na última parte do tríptico – “Pego em Escherichia ao colo,/ Musa micrónica, etérea” – dá a ver, de modo muito sensível, a adoção dessa modernidade científica como acalento de uma nova expressão poética. Mas o que gostaria de sublinhar é que esta nova linguagem poética se apresenta a partir da revisitação da uma tradição poética.

Se lermos um dos poemas basilares desse volume, precisamente intitulado “Bases” (*idem, ibidem*:566), o que temos é uma poética que se expõe como revisitação ao mesmo tempo continuadora e transformadora da poesia anterior. O próprio texto desenvolve esse movimento de não negação do passado na poesia presente: os dois primeiros versos exibem um princípio poético “Não negarei poesia de antes/ Com poesia de depois”; os dois versos que se seguem exemplificam essa mesma base “Mas sim direi com moléculas/ Fosse eu o niño dos bois!”; e, depois, o

restante poema ilustra essa passagem de “dizer com moléculas” o desejo de se ser ainda “o niño dos bois”, concretizando e expandindo o exemplo dado, como se lê a partir do quinto verso, que se inicia precisamente com um “Sim”, que confirma os quatro versos anteriores e introduz a explicação subsequente que nos transporta do universo primeiro do “menino da aguilhada”, esse mundo inicial e ilhéu, circunstância individual, até à consciência do sujeito que se sabe na “Dupla Hélice nada”, uma consciência pessoal, mas cujo reconhecimento assenta na universalidade da sua condição. A constante pulsão metapoética nemesiana encontra aqui uma expressão lapidar.

Na dedicatória de *Limite de Idade* a Aurélio Quintanilha (*idem, ibidem*:555-6), Nemésio apresenta o “patrício e fraterno amigo” enquanto “precursor dos prodígios do Código genético (ADN) ao achar coisas tão novas que pareciam absurdas” e, depois de uma curiosa e nada habitual, em situação de dedicatória poética, lista de bibliografia científica que dá conta do *currículum* científico do amigo, termina este desenho dizendo do biografado que é “tão do «eterno retorno», que dobrado o cabo dos setenta, e desviado de seu país para a simples e utilitária pesquisa de fibras têxteis, reciclou os seus conhecimentos fundamentais a ponto de tornar-se um dos melhores expositores da genética de Bactérias e Vírus”. Para além de uma proximidade fraterna, o que podemos ler, nestas passagens que pretendem descrever Aurélio Quintanilha, é um retrato em que também podemos reconhecer o próprio poeta, também ele precursor de novas linguagens, ao “achar coisas tão novas que pareciam absurdas”, capacidade poética particularmente assinalável nestes “delírios microfísicos e biopoéticos”, como Nemésio caracteriza *Limite de Idade* na mesma dedicatória. O que me parece fundamental é que esse achamento de uma linguagem poética nova – neste caso, a fornecida pela genética e pela microfísica – se dê num movimento de «eterno retorno»: em primeiro lugar, biográfico, na rememoração, em 1972, de uma fraternidade datada dos longínquos anos 20, inicial limite de idade; depois, e mais significativo, como se viu, na revisitação que com esse novo achamento poético vai fazer do seu percurso poético. Se, por um lado, o autor nos apresenta a sua obra enquanto percurso sujeito a uma evolução e a uma constante variedade poética, e tem sido

por isso mesmo celebrado criticamente, por outro, o próprio Nemésio reconhece a unidade íntima do seu percurso (e é essa apresentação que encontramos, por exemplo, no conhecido “Prefácio: «Da poesia»”, que antecede, em 1961, a reunião da sua produção poética de 1935 a 1940, em que o próprio gesto de unificação dos vários livros dá conta da subjacente unidade que se lhes reconhece), variação em torno de alguns eixos fundamentais da sua produção poética.

É esse debruçar-se sobre a sua própria poesia que podemos ler ao longo de *Limite de Idade*. Esta é uma poesia que, quer na reescrita de lugares e imagens centrais do seu percurso poético, quer na revisitação das linhagens literárias que o formaram, constantemente retorna a si mesma. Ao apresentar estes poemas como “delírios microfísicos e bio-poéticos”, Nemésio dá-nos conta da estranheza que esperava que estes objetos provocassem nos seus leitores. Mas essa apresentação diz-nos igualmente muito sobre o modo como estes textos são olhados pelo seu autor, testemunhando a autoconsciência da criatividade exaltada a que estes poemas dão corpo: “delirar” guarda o sentido etimológico de afastamento de um caminho. Em Nemésio, contudo, esse afastamento do caminho anteriormente trilhado faz-se seguindo um princípio de não negação da poesia anterior, ou seja, sempre num movimento de “eterno retorno” poético, exemplo vivo de uma poesia que continuamente se vê e se pensa, vendo, pensando e delirando sobre os seus limites.

Referências

- NEMÉSIO, Vitorino, (1989a). *Poesia – Volume I*. Obras Completas. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- (1989b) *Poesia – Volume II*. Obras Completas. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando, (2002). Álvaro de Campos – Poesia. Obras de Fernando Pessoa. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa, Assírio e Alvim.

Outro
apontamento

“A condição dos enigmas”: Carlos Drummond de Andrade e o legado modernista

Ainda que não tenha participado na Semana de Arte Moderna, pertence a Carlos Drummond de Andrade a pedra de toque do escândalo modernista brasileiro: o famoso “poeminha da pedra”, como o próprio autor lhe chama. Recordemo-lo, como ponto de partida para a leitura que se segue:

NO MEIO DO CAMINHO

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei deste acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

(Andrade, 2010:22)

Escrito em finais de 1924 ou inícios de 25, o poema foi publicado na revista *Antropofagia* em 1928, tendo sido integrado no volume *Alguma poesia* dois anos depois. Contudo, só a partir de 1940 é que as críticas sobre “o poema da pedra” se multiplicaram. Passada mais de uma década, em 1954, Drummond declarou, sobre a fortuna crítica deste seu poema, numa série de programas radiofónicos:

Como podia eu imaginar que um texto insignificante, um jogo monótono, deliberadamente monótono, de palavras causasse tanta irritação (...). Sucesso absoluto de galhofa. Imagem gravada na mente de milhares de garotos, que daí por diante assimilariam o conceito de “modernismo-pedra-burrice-loucura.

(*idem*:9)

Alguns anos mais tarde, em 1967, Drummond publicou *Uma Pedra no meio do caminho - Biografia de um poema*, que comemoraria 40 anos sobre a primeira publicação do texto, reunindo aí a fortuna crítica, vasta, diversa e polémica, deste seu poema. Biografar um poema deste modo implica conceber que a vida deste está fora dele, nas leituras que se lhe sucedem. Nessa medida, o título anuncia que seja precisamente noutros textos que se escreva a vida do poema. Desses outros textos, Drummond não é autor, mas é como se recolocasse a sua autoria sobre o poema ao apresentar-se como seu biógrafo (é ele quem regista, recolhe, organiza, ou seja, institui como livro tudo o que foi a vida desse poema).

Nesse livro, há uma secção intitulada “O poema visto pelo autor”. Esta designação aproxima-se de outros títulos, tais como “Consideração do poema”, um dos textos que recupera “o poeminha da pedra”, e *Poesia Contemplada*, uma das secções da *Antologia Poética*, organizada pelo próprio Drummond em 1962, que dá a ver a leitura (na selecção e no reordenamento dos poemas) que, nesse momento, o poeta faz da sua própria obra poética. Nessa titulação, dá-se conta da distância crítica a que o autor se coloca relativamente ao seu poema, para dessa distância surgirem novos textos. Da visão, ou da teoria, do poema criam-se novos poemas.

Em “O poema visto pelo seu autor”, Drummond inclui, além dos seus comentários críticos ao poema, as revistações explícitas do poema “No meio do caminho” na sua própria poesia. São os textos que resultam dessa contemplação poética do “poeminha da pedra” que quero aqui trazer. São eles: “Consideração do poema”, de 1943, que iniciará *A rosa do povo*, publicado em 1945; “Enigma”, de 1947, que fechará *Novos poemas*, de 1948; “Legado”, de 1950, a incluir em *Claro Enigma*, desse mesmo ano; e “Dados biográficos”, de 1964. Destes, interessam-me particularmente dois: “Enigma” e “Legado” (títulos que convoquei para o título deste ensaio).

Começo por “Legado”, mas lendo-o a partir de “Consideração do poema”. Neste texto, que começa com a promessa “Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palavra outono” e termina “tal uma lâmina, o povo, meu poema te atravessa” e que é o anúncio de todo um projecto poético empenhado, lemos a hesitação “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rasto, não importa”. O que fica é a indiferença pelo que resta, sem que se possa decidir o que seja esse resto, se a pedra no meio do caminho, se a sinalização da sua ausência, “apenas um rasto”. “Legado”, pelo contrário, afirma o desejo que a pedra seja o que fica enquanto tudo o mais se esfuma, ela é o legado que o título anuncia:

LEGADO

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

(idem:243-4)

“A pedra que havia em meio do caminho” continua a ser o que não se esquece, tal como o era no poema “No meio do caminho”, em que mais do que um poema sobre a pedra, o que temos é a afirmação da sobrevivência da pedra na memória e na memória futura. Já no primeiro poema a pedra é objecto de memória (“tinha uma pedra” e não “tem um pedra”) e de memória prospectiva (“Nunca me esquecerei deste acontecimento”).

“Legado” integra o volume *Claro Enigma*, que tem sido entendido pela crítica como uma “virada classicizante” no percurso poético de Drummond. A transformação do verso “no meio do caminho tinha uma pedra” em “uma pedra que havia em meio do caminho” daria a ver essa viragem. Tem-se chamado a atenção para a reescrita em português clássico (“haver” por “ter” e “em meio do caminho” por “no meio do caminho”), mas o que me interessa aqui sublinhar não é tanto a rotura que isso significa na relação do modernismo com a tradição, aqui linguística (como se colocava já na discussão epistolar com Mário de Andrade, em 1925, relativamente à chegada “na” ou “à” estação⁵); aliás, o problema coloca-se relativamente à relação de Drummond com a tradição literária – seja ela a portuguesa, seja a tradição poética entendida legado formal –, questão que se coloca desde sempre no caso de Drummond e não só em 1951 com *Claro Enigma*. Quero antes chamar a atenção para o facto de a variação “uma pedra que havia em meio do caminho” dar uma nova sequência ao que encontrávamos no texto primeiro. Todo o poema “No meio do caminho” é uma repetição cuidadosamente variada sobre um fundo monótono constituído pelos elementos “meio caminho tinha pedra”. Três convocações poéticas do poema que encontramos antologiadadas pelo próprio autor primam por variar essa mesma monotonia, dando-lhe sempre uma nova ordem, ou seja, temos uma recomposição desses elementos: em “Consideração do poema”, podemos ler “Uma pedra no

5 Para a leitura das cartas em questão, ver Baptista e Silvestre, 2005: 270 a 273.

meio do caminho/ ou apenas um rasto, não importa”; em “Legado”, “uma pedra que havia em meio do caminho”; em “Dados biográficos”, “Mas que dizer do poeta/ numa prova escolar?/ Que ele é meio pateta/ e não sabe rimar?/... Que encontrou no caminho/ uma pedra e, estancando,/ muito riso escarninho/ o foi logo cercando?”.

Se o poema “Legado” parece dizer que o legado que o autor sabe deixar é a sua pedra modernista (o que ficaria de si seria esse gesto de choque, essa pedra atirada aos leitores), o modo como o diz, nessa visão (que é uma variação) do anterior poema da pedra, remete também para essa revisão como coisa a legar. O legado anunciado pelo título não diz respeito a uma pedra pretérita, mas antes a uma reformulação que dá a ver o poema pedra de toque do modernismo como uma tradição a ser relida e a ser recolocada noutra forma. A “guinada classicizante” de *Claro Enigma* deverá então ser lida enquanto releitura do moderno. Ou o moderno entendido aqui como tradição actuante e quando se falar da relação que o livro estabelece com a tradição terá de se presente que o moderno é já uma das tradições a ter em conta. O legado que o poema “Legado” anuncia não é o de um passado que agora possa ser contemplado, mas antes aquele que o próprio poema é, ou seja, a poesia como lição de reescrita do novo: se de “No meio do caminho” a “Legado” há uma continuidade óbvia, não menos evidente é a diferença que se institui no que se traz, nessa tradição.

A passagem do poema da pedra ao verso “Uma pedra que havia em meio do caminho” é, por isso, a vários níveis, um gesto lapidar: o poema anterior é agora condensado num só verso e esse verso dá sobretudo a ver a pedra, tornando os restantes elementos tão só seus atributos (do ponto de vista sintáctico ficam-lhe agora subordinados). E esse verso torna-se lápide, inscrição para uma memória futura, condenando esta nova fórmula à perenidade na medida em que fica como epitáfio. Para esse efeito concorre também o movimento de concentração e de depuração que converte 10 versos num só. Nesse gesto lapidar podemos ler a tentação dos modernos, tal como a exprimiu, por exemplo, Pessoa, ao formular o desejo de dar um corpo clássico a um fundo moderno: “Um intelecto grego e uma sensibilidade moderna” (Pessoa, 2010:223); “A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio” (*idem*, 1998:151).

Se, neste soneto “Legado”, a pedra que encontramos é já uma pedra lapidar, “a pedra que havia em meio do caminho”, podemos encontrar num outro texto de *Claro Enigma* um outro poema da pedra. Trata-se de “Oficina Irritada”, precisamente aquele que contém no interior dos seus versos o título do volume e que, por isso mesmo, obriga a uma particular atenção, num livro cuja arquitectura é particularmente cuidada. Também aqui o sujeito poético se projecta num desejado legado a haver:

OFICINA IRRITADA

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
Não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vénus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

(Andrade, 2001:238)

Toda a descrição que este soneto comporta, e que é a descrição do próprio soneto, aproxima-o da pedra: “duro”, “escuro”, “seco”, “difícil de ler”, “verbo antipático e impuro”, “há de pungir, há de fazer sofrer”. Nesta clássica apologia da exigência compositiva, o grau de dificuldade é dado inicialmente pela descrição dos futuros efeitos de leitura, isto

é, o sujeito deseja uma determinada biografia para o seu poema e esse desejo é aqui expresso com assinalável clareza nos dez primeiros versos. A partir do último verso do segundo terceto, o texto torna-se no seu desejo, ele mesmo uma pedra para o leitor. O poema, anúncio da pedra e a própria pedra, é ele mesmo um claro enigma, ou como se desejou na segunda quadra que “no seu maligno ar imaturo/ ao mesmo tempo saiba ser, não ser”.

Esta citação legitima a aproximação de “Oficina Irritada” à tradição do poema da pedra, porque estes versos condensam “Enigma”, o segundo poema que Drummond apresenta na secção “O poema visto pelo autor”. Nele temos também “uma pedra no meio do caminho”. Veja-se o início desse texto:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objecto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelhava às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e perplexos e pobres seixos desgarrados.

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas.

(*idem*, 2010:242-3)

No meio do caminho das pedras, surge esta forma obscura. A obscuridade é aqui absolutamente central. Sublinho que o texto começa por nos apresentar esta forma como obscura, para terminar precisamente com a frase “Mas a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” e noto ainda que este texto conclui *Novos poemas*, o volume que imediatamente antecede *Claro Enigma*, cujo título tem

necessariamente de ser lido a partir desta forma obscura que constitui este “Enigma”, obscuro enigma.

Se o poema “Legado” vai lapidar o poema da pedra, este “Enigma”, pelo contrário, dá conta de um movimento de expansão discursiva e semântica. Essa ampliação visa dar o poema inicial como enigma, ou seja, como carente de um sentido, mas inviabilizando-o simultaneamente.

Por diversas vezes o autor tentou a literalidade do sentido deste seu poema, dizendo-o mesmo “insignificante”. Em carta datada de 29 de Março de 1944, e depois de demonstrar a sua surpresa perante a leitura de um soneto de Laudinor Brasil que “interpreta e desenvolve o sentido” do seu poema da pedra, escreve Drummond:

Porque a referida obra – vou usar de toda a franqueza – não tem sentido algum, a não ser o que lhe dão as pessoas que a atacam e com ela se irritam. É uma simples, uma pobre pedra, como tantas que há por aí, nada mais. O poema (se assim se pode chamar) em que ela aparece não pretende expor nenhum facto de ordem moral, psicológica ou filosófica. Quer somente dizer o que está escrito nele, a saber, que havia uma pedra no meio do caminho, e que essa circunstância me ficou gravada na memória. Como vê, é muito pouco, é mesmo quase nada, mas é o que há.

(*idem*: 241)

Em “Enigma”, contudo, o movimento é o contrário: anuncia-se a promessa de um sentido. A condição dos enigmas é exigirem, e ao mesmo tempo recusarem, toda a interpretação: tal como o poema da pedra, que o autor diz “insignificante”, e aqui o dá como enigma e nessa medida “sobre-significante”. Assim, ainda que o texto termine com uma irresolução - “Mas a coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura” -, acabou por aclarar o poema da pedra dando-o como enigma. (Na capa da primeira edição de *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*, temos uma imagem da Esfinge de Gizé, o que acentua o carácter enigmático do “poeminha da pedra”; nas palavras de Eucanaã Ferraz, que edita a edição ampliada do volume, “em ambos os casos – na milenar escultura egípcia e nos versos do poeta mineiro -,

algo indecifrável encarna-se numa materialidade de natureza mineral.” (Ferraz, 2010:20).

A última das secções da *Antologia Poética*, em que o autor redesenha a arquitectura da sua obra em 1962, intitula-se “Tentativa de Exploração e de Interpretação do Estar-no-Mundo” e inicia-se com “No meio do caminho”. Nessa secção encontramos “A Máquina do Mundo”, poema a que poderia também caber o título *Claro Enigma* e que de algum modo reescreve o texto “Enigma” (a referência à “estrada de Minas pedregosa” abre e fecha o poema). Ambos os poemas colocam a questão da não apreensão do sentido do mundo, propósito impossível em “Enigma”, pois o esforço de compreender paralisa as próprias pedras, significação recusada em “A Máquina do Mundo”, pois aqui o sujeito, que tanto procurara, resolve não ver.

Mas recordo a passagem sobre a condição dos enigmas: “É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na, tal é a condição dos enigmas.”. Nessa medida, a condição dos enigmas é a condição dos poemas, o da pedra e todos os outros: carecem de argúcia alheia (mesmo quando essa argúcia alheia vem do próprio autor) e repelem-na. Esta dupla pulsão significa entender o sentido de qualquer poema como precário e instável, como tensão entre o que o poema concita e o que afasta de si. E é justamente essa condição que tornou biografável o poema da pedra em *Uma pedra no meio do caminho – Biografia de um poema*. E é também essa condição, a dos enigmas e a da arte, “no seu maligno ar imaturo, / ao mesmo tempo saiba ser, não ser” que sustenta a moderna defesa da poesia simultaneamente enquanto corpo autónomo e suficiente, como coisa a contemplar, e como objecto carente de crítica, como coisa a criticar. A história da contemplação crítica de Drummond do seu “poeminha da pedra” dá a ver exemplarmente essa condição.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond, (2001). *Antologia Poética*. Lisboa, Publicações Dom Quixote. [1ª edição: 1962]
- (2010). *Uma Pedra no meio do caminho. Biografia de um poema*. Edição ampliada de Eucanaã Ferraz. 2ª edição. S. Paulo. Instituto Moreira Salles. [1ª edição: 1967]
- BAPTISTA, Abel Barros e SILVESTRE, Osvaldo (org.), (2005). *Seria uma rima, não seria uma solução – a poesia modernista*. Curso Breve de Literatura Brasileira, Vol.IV. Lisboa, Livros Cotovia.
- FERRAZ, Eucanaã, (2010). “Nota para um livro divertidíssimo”, in ANDRADE, Carlos Drummond (2010), *Uma Pedra no meio do caminho. Biografia de um poema*. Edição ampliada de Eucanaã Ferraz. 2ª edição. S. Paulo. Instituto Moreira Salles. Pp.9-21.
- PESSOA, Fernando, (1998). *Livro do Desassossego - composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Obras de Fernando Pessoa. Edição de Richard Zenith. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2000). *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Obras de Fernando Pessoa Edição de Richard Zenith. Lisboa, Assírio e Alvim.

Proveniência dos ensaios

- PATRÍCIO, Rita, (2014). “«Quand le bruit des canons éclate»: Fernando Pessoa e as artes menores”. In *XVI Colóquio de Outono – Conflito e Trauma*. Organização de Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura. Centro de Estudos Humanísticos. Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus. Pp. 247-254.
- (2015). “«Nós os de Orpheu»: da distinção”. *Estranhar Pessoa – Secção Temática: Caderno do Orpheu*. nº2. Outubro de 2015.
- (2003). “Vitorino Nemésio, «Poema de uma viagem ao Porto e de uma partida para a Bélgica»”. In *Século de Ouro – Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Organização de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (Organização de). Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, pp. 519-20.
- (2011). “A musa esquiva”, *Relâmpago*, nº28 (Vitorino Nemésio), pp. 25-33.
- (2012). “A condição dos enigmas: o legado modernista de Carlos Drummond de Andrade”. In *Modernidades Comparadas: Estudos Literários/estudos Culturais revisitados*. Organização de Eunice Ribeiro. Braga, CEHUM, Húmus. Pp:173-181.

Para Pessoa, Nemésio e Drummond, ainda que diferentemente, a condição da poesia é como a dos enigmas. A consciência dessa condição levou os três autores a ensaiarem leituras de si mesmos: em Pessoa, essas leituras são constantes; e Nemésio e Drummond, para além de nos seus poemas se lerem continuamente, dão-se a ver, no meio dos seus caminhos de autores, como leitores da sua poesia. Os poemas atraem e afastam os seus leitores (mesmo quando estes são também os seus autores): e toda a leitura crítica não é senão um apontamento, um vislumbre e o reconhecimento de uma distância.