

CECÍLIA REGO PINHEIRO

**“OS POETAS PASSAM E OS ARTISTAS FICAM”:
FERNANDO PESSOA, INFLUÊNCIA E CONSTRUÇÃO**

Dissertação de Doutoramento em Teoria da Literatura
Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para a obtenção do grau de
Doutor em Teoria da Literatura

2003

**“OS POETAS PASSAM E OS ARTISTAS FICAM”:
FERNANDO PESSOA, INFLUÊNCIA E CONSTRUÇÃO**

Resumo

Esta tese estuda os conceitos pessoanos de influência e construção, defendendo, por um lado, que todos os heterónimos maiores constituem reacções contra Teixeira de Pascoaes e, por outro, que Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson e Edgar Allan Poe desempenham um papel mediador neste contexto.

Abstract

This thesis studies Pessoa's concepts of influence and construction, defending, on one hand, that all major heteronyms are reactions against Teixeira de Pascoaes and, on the other hand, that Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson and Edgar Allan Poe play a mediative role in this context.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor António M. Feijó, que sabiamente orientou esta tese, bem como aos outros docentes do Programa em Teoria da Literatura, em particular, ao Professor Miguel Tamen, cuja sugestão de leitura se encontra na origem deste trabalho.

Quero também agradecer às funcionárias da Biblioteca da Casa Fernando Pessoa pela disponibilidade demonstrada e por todo o auxílio que me prestaram.

Agradeço finalmente à Fundação para a Ciência e Tecnologia a concessão de uma Bolsa de Doutoramento (no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio do Fundo Social Europeu) entre Outubro de 1999 e Setembro de 2003, sem a qual a realização deste estudo não teria sido possível.

Índice

Introdução	1
I. “O poeta posterior é que é o primeiro”	5
II. Caeiro “doente”	30
III. “o encontrar em tudo um além”	59
IV. O “misticismo da objectividade”	82
V. “As metafísicas têm gradação”	109
VI. O “materialismo absoluto”	138
VII. O “mestre” e os discípulos	164
Notas	232
Bibliografia Citada	292

Introdução

Na citação que aqui se adopta como título, Fernando Pessoa resume o que entende por construção e influência. Com efeito, ao afirmar que “os poetas passam e os artistas ficam”, o autor, simultaneamente, reserva o alcance da celebridade aos que privilegiam a construção artística, em detrimento da “poesia”, e descreve a relação de influência que sobre ele exerce Teixeira de Pascoaes, pois o génio define-se por oposição à sua época. Na verdade, a afirmação em causa foi retirada de uma carta dirigida a este último, datada de 1928, cujo “teor crítico” é “tão contundente” que, sugere a editora, “é bem possível que Pessoa a não tivesse enviado ou a tivesse substituído por uma versão mais suave, como tantas vezes fazia” (Pessoa 1999b, 398):

Meu querido Teixeira de Pascoaes:

Muito lhe agradeço o exemplar do seu *Livro de Memórias*, que ontem recebi mas só hoje pude ler. Dizer-lhe que o li com inteiro agrado seria mentira. . . .

São admiráveis as frases nascidas espontaneamente da sua admirável intuição; porém o Pascoaes di-las duas, três, quatro, cinco e mais vezes; repete-se e sobrerrepete-se, e, sendo a essência da impressão estética produzida pela intuição e pasmo, não repara que, repetindo-se, o pasmo cessa, porque cessa a novidade.

Por isso os poetas passam e os artistas ficam. Ouso quase dizer que os artífices talvez fiquem mais que os poetas. Falo deste mundo, da glória que há nele, e da acção que nele se emprega. Não duvido de que a emoção do poeta possa viver mais do que a arte do artista em outras esferas, noutros mundos, em outros planos, como dizem os ocultistas menores. (1999b, 144/5)

Como a consideração de outros textos do autor evidencia, as categorias “intuição” e “pasma” permitem definir, de modo preciso, as diferenças entre artistas e poetas. Com efeito, na crítica que formula em 1916 ao livro de João Cabral do Nascimento, *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, Pessoa aconselha o autor a fazer “sua” “a única regra da arte”. Isto significa tê-la “tão presente, que não sab[e] que [a] tem presente”, compreendê-la “até à inconsciência”, senti-la “até não [a] sentir” (2000a, 131). A “única regra da arte” ou o princípio da construção determina que

uma obra deve constituir “um todo composto de partes”. Mais precisamente, este é o “todo” aristotélico, cujas partes são “princípio, meio e fim”.

Por seu turno, num passo de *Erostratus*, Pessoa considera: “Variety is the only excuse for abundance. No man should leave twenty different books unless he can write like twenty different men”. E exemplifica: “Victor Hugo’s works fill fifty large volumes, yet each volume, each page almost, contains all Victor Hugo”¹ (2000b, 179). Este não é, no entanto, um mero exemplo. Repare-se que a possibilidade de descrever a obra de Victor Hugo como a versão pejorativa de uma sinédoque caracteriza igualmente o “caso mental português”: “Esses nossos escritores e artistas são, porém, originais uma só vez, que é a inevitável. Depois disso, não evoluem, não crescem; fixado esse primeiro momento, vivem parasitas de si mesmos, plagiando-se indefinidamente. A tal ponto isto é assim, que não há, por exemplo, poeta nosso presente — dos célebres, pelo menos — que não fique completamente lido quando incompletamente lido, em que a parte não seja igual ao todo” (2000a, 439). Tal critério de apreciação crítica retoma, portanto, a tese central de *Erostratus*, segundo a qual um poeta célebre no “nosso presente” não é seguramente um génio. Neste livro, o grande exemplo de uma obra como a versão meritória de uma sinédoque é, claramente, Milton: “Milton wrote his sonnets as if each of them were the one candidate for his immortality. He put the whole of his soul into each part of it he expressed in a moment. Thus should genius be — a sentry of the greater gods whose very moments cannot sleep”² (2000b, 136). Pôr “toda a alma em cada parte” daquilo que se exprime significa deixar o todo (composto por princípio, meio e fim) representado em cada parte (por sua vez, também composta por princípio, meio e fim).

Também no texto redigido para o número inaugural de *Athena*, “a ordenação lógica do todo em suas partes” (2000a, 221) é o “elemento abstracto” que ressurge na

afirmação pessoal segundo a qual o produto artístico tem “vida, como concreto; organização, como abstracto. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda a estética: *um poema, disse, é um animal*” (2000a, 222). Num passo de *Impermanence*, os termos “concreto” e “abstracto” encontram-se traduzidos, respectivamente, por “sensibilidade moderna” e “intelecto grego”, na medida em que “[a] nossa disciplina . . . embora grega em qualidade, não pode ser grega em quantidade. A nossa sensibilidade é de uma complexidade com a qual a antiguidade não podia sequer sonhar” (2000b, 240). Na verdade, “se tivéssemos o intelecto grego e o sentimento grego, seríamos gregos antigos, não europeus modernos” (2000b, 240). “Europeus modernos” constitui, no entanto, um epíteto de sentido não imediato pois, no contexto de *Impermanence*, Walt Whitman, que “é americano dos pés à cabeça” (2000b, 235), é que “tem todos os tempos modernos dentro de si”, “é o médium dos Tempos Modernos”, o “intérprete” da “indisciplina moderna” (2000b, 237).

De facto, de acordo com a expressão que ressurge, quer num texto sobre o sensacionismo (1966, 169/70), quer no seguinte passo incompleto de *Erostratus*, os “europeus modernos” a que se refere Pessoa encontrar-se-ão, mais propriamente, “[e]m Roma, que era a América da Grécia, e portanto a sua interpretação errónea...” (2000b, 154). O que esta expressão significa é, portanto, a aliança de uma “sensibilidade moderna” com um “intelecto grego”. Se o nome subjacente a este último é, como acima referido, Aristóteles, os nomes que representam a primeira são, antes, Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson e Edgar Allan Poe, como se procurará demonstrar, respectivamente, nos capítulos IV, V e VI. Esta “América da Grécia” evidencia uma “interpretação errónea” nos termos da influência que Whitman, Emerson e Poe exercem sobre Caetano. De facto, as relações entre estes autores reiteram e exemplificam as considerações explanadas em *Erostratus*, segundo as quais o poeta posterior se define

sempre por oposição ao precursor, e das quais se ocupam os capítulos I e II. Por seu turno, e como entre os capítulos III e VII se tornará claro, é por oposição ao carácter intuitivo, mas não construído, abundante, mas não variado, que caracteriza a poesia de Pascoaes, que melhor se define a noção pessoana de um “todo” (princípio, meio e fim) “composto de partes” (Caeiro, Reis, Campos e Mora).

I

“O poeta posterior é que é o primeiro”

No prefácio de Thomas Crosse, a obra de Caeiro é singularizada nos seguintes termos:

The ordinary presentation of Alberto Caeiro to the English public should, in this literary connection, mean an establishing of his relation to immediately preceding literature in his country, and an establishing of such of his influences as are outside the normal, or even abnormal, knowledge of that public. But, being so, this is in the present case entirely the contrary. The curious fact about Alberto Caeiro is that he comes apparently out of nothing, more completely out of nothing than any other poet. ¹ (Pessoa 1994a, 221)

No parágrafo seguinte, Crosse anuncia que este “breve estudo sobre Caeiro” não se limitará “a procurar as suas influências”, chamando “amavelmente a atenção do leitor para os aspectos absolutos do presente livro como poesia de conexões nacionais e de outras conexões” (1994a, 221). Como se procurará demonstrar, não existe, de facto, contradição entre o passo que descreve o surgimento de Caeiro “aparentemente do nada” e o que considera o seu livro como “poesia de conexões nacionais e de outras conexões”, pois a articulação de ambos espelha a ideia precisa que Fernando Pessoa tem acerca do que denomina por influência poética.

Cesário Verde, Walt Whitman, Francis Jammes e Teixeira de Pascoaes são os quatro nomes aqui citados, constituindo o grupo restrito de “pouquíssimos poetas” com os quais “Caeiro pode ser comparado”. Embora o primeiro seja apresentado isoladamente e os três últimos em conjunto, tal agrupamento revelar-se-á equívoco quanto à influência que exercem.

À partida, Cesário Verde é objecto de uma análise particular porque Thomas Crosse lhe nega o estatuto de comparável a Caeiro, reservando a Whitman, Jammes e Pascoaes essa possibilidade. Para Crosse, “Cesário Verde exerceu sobre Caeiro o género de influência a que pode chamar-se meramente provocadora da inspiração, sem transmitir qualquer espécie de inspiração”. E acrescenta: “Um exemplo familiar ao

leitor é a influência muito verdadeira de Chateaubriand em Hugo, um homem totalmente diferente pessoal, literária e socialmente”. Neste sentido, não é possível comparar Caeiro com Cesário Verde, “a quem ele se refere como a um antepassado literário, ainda que uma espécie de antepassado pré-degenerado” (1994a, 221).

Ao contrário do que, à primeira vista, poderia deduzir-se das palavras de Thomas Crosse, isto significa que a comparação de Whitman, Jammes e Pascoaes com Caeiro é também uma impossibilidade e que estes constituem igualmente “antepassados pré-degenerados”. Repare-se que a relação de influência, detectada entre Cesário e Caeiro, “a que pode chamar-se meramente provocadora da inspiração”, consiste em fazer do segundo um contrário do primeiro. O exemplo apresentado é claro, apontando “a influência muito verdadeira de Chateaubriand em Hugo, um homem totalmente diferente pessoal, literária e socialmente”. É, precisamente, este o género de influência que Whitman, Jammes e Pascoaes exercem sobre Caeiro: “Parece-se mais com Whitman. Parece-se com Francis Jammes em alguns pontos secundários. Lembra-nos fortemente Pascoaes já que a sua atitude perante a Natureza, sendo essencialmente metafísica, naturalista, e aquilo a que poderá chamar-se absorta, é como a de Pascoaes, embora Caeiro seja tudo isso invertendo o que Pascoaes é do mesmo modo” (1994a, 221).

O modo como opera uma influência “meramente provocadora da inspiração” encontra-se explanado em *Erostratus*:

It is curious to see how many great poets are implicit in earlier lessers; more curious still to distinguish in what cases there has been a mere forerunning, in what a causal influence. But the essence of a great artist is to be explicit, and what was implicit was only implicit.

There is hardly any, if any, great artist in the world for whom a definite forerunner cannot be found. Each artist has a typical style; yet in almost every case, if not in every one, that typical style was already shadowed in a former artist of no importance. Whether there was a vague influence in the undercurrents of the age, which the first caught vaguely and

the second clearly; whether there was a chance inspiration, like an outward thing in the former, which the latter, by direct contact, wakened in his temperamental brain into a definite inner inspiration; whether the two cases were consubstantial — not one of the three hypotheses matters, except historically. The genius will be the final product; and he will be final, even if he comes afterwards. ²(2000b, 193)

Este excerto permite compreender como é que, surgindo Caeiro “aparentemente do nada”, e sendo, portanto, impossível compará-lo com outros poetas, a sua é uma “poesia de conexões nacionais e de outras conexões”. Afirmar que a verdadeira influência é “meramente provocadora da inspiração”, ou seja, que é exercida “sem transmitir qualquer espécie de inspiração”, significa que o que é “implícito” no precursor e o poeta posterior torna “explícito” não é característico do primeiro. É, antes, ou “uma vaga influência nas tendências ocultas da época, que o primeiro apreendeu vagamente” e que não constitui, portanto, um traço distintivo da sua poesia, ou “uma inspiração fortuita”, algo que lhe é “exterior” e, por conseguinte, não representativo do que poeticamente o singulariza, ou uma confluência de ambas. Neste sentido, o poeta posterior é sempre o inverso do precursor e este um “antepassado pré-degenerado”. Consequentemente, a defesa de uma relação de influência, baseada no estabelecimento de comparações, ou de relações de semelhança entre poetas, prova apenas que essa não constitui uma influência verdadeira.

Considerem-se primeiramente os casos de Cesário Verde e de Francis Jammes. Num texto datado conjecturalmente de 1912, Fernando Pessoa afirma que “[a] transformação social que tem ocorrido em Portugal nas últimas três gerações e que culminou na implantação da República tem sido, como é natural, acompanhada por uma transformação concomitante na literatura portuguesa” (1973, 331). O “princípio definido” desta transformação literária, “representada pela ruptura definida com as tradições literárias portuguesas” é “Antero de Quental e a Escola de Coimbra, ainda que

necessariamente precedida por insinuações e tentativas no sentido de tal mudança que remontam a 1770, ao esquecido José Anastácio da Cunha” que, por seu turno, “representa o primeiro clarão da alvorada no horizonte da literatura portuguesa, pois constitui a primeira tentativa de dissolver a forma endurecida da estupidéz tradicionalista pelo método usual dos múltiplos contactos culturais” (1973, 331).

Acrescenta Fernando Pessoa:

The Romantics continued this work in their half-hearted and lukewarm way; the insufficient power of their action can be measured by the circumstance that the strongest influence they brought into literature was the decadent classicist Castilho . . . if it had not been for the parallel existence of real renovating forces, mounting up from Garrett to Guilherme Braga, to Antero de Quental, Guerra Junqueiro (first phase) (manner) and Cesário Verde, who was the first to *see* in Portuguese poetry, the clearest vision of things and their real presence which can be found in modern literature. ³
(1973, 332)

Se, enquanto poeta posterior, Cesário Verde “foi o primeiro a *ver* na poesia portuguesa”, tendo como precursor, de acordo com Pessoa, Guilherme Braga, para o sensacionismo constitui, antes, “um precursor inconsciente”: “. . . o Movimento Sensacionista português é o mais importante da actualidade. É tão pequeno de aderentes quanto grande em beleza e vida. Tem só três poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso e jovem” (1994a, 238).

Se, no excerto abaixo citado de *Erostratus*, se proceder a uma operação de substituição de nomes — onde é mencionado “Cesário Verde” lendo Alberto Caeiro e onde é referido “Guilherme Braga” lendo Cesário Verde — encontra-se descrita, ainda que pecando por uma datação assim tornada imprecisa ⁴, a relação de influência entre Cesário e Caeiro:

There is a great Portuguese poet called Verde; he lived in the middle years of the nineteenth century. The whole attitude to life which makes him a great poet can actually be found in anticipation in two casual poems of Guilherme Braga, a poet ten years older than he. But what in Cesário is gathered together into a whole concept of the universe was a mere chance in Braga's production. And even if, as is quite probable, Braga's casual poems made Cesário find himself, even by a plagiarism without plagiarism, the earlier man is nevertheless smaller. It is the later man who is the earlier.⁵ (2000b, 132/3)

O modo como Cesário Verde constitui um “antepassado pré-degenerado” de Caeiro tornar-se-á mais claro nos capítulos II e V. Por agora, é de realçar que a relação de influência entre ambos encontra em Whitman o seu modelo provável. Por um lado, note-se que a descrição que Caeiro apresenta de tal influência, considerando-a mitigada pela presença da natureza, possui uma formulação prévia no poeta americano. Com efeito, a estrofe inicial do poema III de *O Guardador de Rebanhos*, na qual Caeiro afirma ler até lhe “arderem os olhos / O Livro de Cesário Verde”, mas “sabendo de soslaio que há campos em frente” (1994a, 45), encontra um antecedente no passo de “A Backward Glance o'er Travel'd Roads”, em que Whitman declara não ter sido “esmagado” pela leitura dos seus grandes mestres, precisamente, por tal leitura ter decorrido na presença da natureza: “(I have wonder'd since why I was not overwhelm'd by those mighty masters. Likely because I read them, as described, in the full presence of Nature, under the sun, with the far-spreading landscape and vistas, or the sea rolling in)”⁶ (Whitman 1982, 665). Por outro lado, importa sublinhar que os termos que descrevem a relação de influência entre Cesário e Caeiro no texto sobre o sensacionismo são também reiterados por Thomas Crosse num comentário acerca de Whitman e Caeiro, presente entre os documentos do espólio, e citado por Teresa Sobral Cunha: “The essential difference, and the one establishing Caeiro's superiority lies in this simple fact — that, whereas Whitman's work represents an attitude, Caeiro's

represents a philosophy. One is formless, fundamentally incomplete; the other is clear and complete”⁷ (1994a, 318).

Cesário é apresentado isoladamente e Whitman, Jammes e Pascoaes em conjunto, porque a poesia destes últimos revela um elevado grau de afinidade⁸. Consequentemente, o que nestes poetas é “implícito” e Caeiro tornará “explícito” é também idêntico. Na verdade, Francis Jammes ocupa aqui uma posição subsidiária, que Thomas Crosse não deixa de sublinhar, afirmando que Caeiro se parece com ele “em alguns pontos secundários”. Este estatuto subalterno do poeta francês deve-se à apreciação crítica de Pessoa, que parece considerá-lo, simultaneamente, comparável, mas inferior a Whitman. De facto, na obra de Edmond Pilon, *Francis Jammes et le Sentiment de la Nature*, pertencente à sua biblioteca pessoal, o excerto abaixo citado mereceu a Fernando Pessoa o comentário — “à la Walt Whitman”⁹:

Ce sont les travaux de l’homme qui sont grands:
celui qui met le lait dans les vases de bois,
celui qui cueille les épis piquants et droits,
celui qui garde les vaches près des aulnes frais,
celui qui fait saigner les bouleaux des fôrets,
celui qui tord, près des ruisseaux vifs, les osiers,
celui qui raccommode les vieux souliers
près d’un foyer obscur, d’un vieux chat galeux,
d’un merle qui dort et des enfants heureux;
celui qui tisse et fait un bruit retombant,
lorsqu’à minuit les grillons chantent aigrement;
celui qui fait le pain, celui qui fait le vin,
celui qui sème l’ail et les choux du jardin,
celui qui recueille les oeufs tièdes.¹⁰
(Pilon 1908, 33)

E é, precisamente, quando Edmond Pilon atribui a Francis Jammes a mesma “ternura pelas coisas”, com a qual Crosse caracteriza Whitman no seu prefácio (Pessoa 1994a, 222), que Pessoa demonstra subscrever o seu juízo crítico. Com efeito, ao seguinte passo foi acrescentada, na margem direita, a observação “finalement”, revelando Pessoa concordar finalmente com Pilon, que até então fora alvo das suas

invectivas, como o evidenciam, quer o grande número de pontos de exclamação, quer os diversos comentários negativos (“jusqu’ici rien, sauf des suttises [sic] en citation”; “Vous est-il possible de dire autre chose que des suttises [sic]?”¹¹, 1908, 10, 12), distribuídos ao longo do texto:

Cette pitié, cet amour pour les minéraux, pour les végétaux, pour les choses muettes, Jammes les étendra aux animaux, aux hommes; sa poésie sera toute trempée de cette rosée du coeur. Le pauvre pion “si sale et si doux” moqué des écoliers, l’humble notaire de campagne, le petit cordonnier naïf et bossu coupant son “pain noir”, le mendiant au pied blessé, le chien battu, l’oiseau mourant, voilà les motifs principaux de ses poèmes.¹² (1908, 47)

Num outro passo que Pessoa comentou favoravelmente, apondo “très vrai” à margem direita, pode ler-se: “En résumé, ce qui se dégage d’examens aussi clairvoyants, si supérieurs à ceux de la critique académique acquise, c’est l’originalité, éclatante de Jammes, c’est sa candeur, sa spontanéité, c’est son coeur qui ne ressemble à aucun autre coeur de poète actuel”¹³ (1908, 69). Como a identificação de um antecedente whitmaniano o evidencia, “très vrai” refere-se, não à exaltação da originalidade de Jammes, mas ao modo como a originalidade de Jammes é exaltada. Com efeito, também para Thomas Crosse, “Caeiro, de facto, espanta e exala novidade absoluta. Conseguir fazer isto numa época como a nossa constitui a prova definitiva e final do seu génio” (Pessoa 1994a, 222)¹⁴.

Mas o carácter irrevogável e terminante deste veredicto não possui apenas uma função elogiosa, pois apresentar “a prova definitiva e final” do génio de Caeiro significa também, simultaneamente, que Crosse é um bom crítico e que Caeiro nunca será um precursor¹⁵. De facto, neste passo, Thomas Crosse ilustra o que, em *Erostratus*, Fernando Pessoa designa por “a força e a virtude da crítica” (2000b, 134). Tais qualidades decorrem do reconhecimento de que “[o] génio não reside nos acidentes,

mas no carácter representativo dos mesmos”. Com efeito, “[a]lgum estranho truque do cérebro, que, quando contínuo e orgânico, é génio, pode ser ocasional e atípico e simular legitimamente o génio enquanto dura”. Contudo, o “génio é essencialmente a permanência do génio. É com base nisto que devemos fazer a principal distinção” (2000b, 133/4).

Um exemplo de aplicação deste critério é detectável na obra de Bliss Perry, *Walt Whitman: His Life and Work*, pertencente à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa. No seguinte passo, que se encontra destacado com dois traços curvos e um “NB” sublinhado por três vezes na margem direita, Perry cita um excerto de uma carta, em que Lafcadio Hearn, dirigindo-se a William Douglas O’Connor, atribui a Whitman, a par da não perdurabilidade da sua obra, o estatuto de precursor: “I cannot believe it will endure as a great work endures: I cannot think the bard is a creator, but only a Precursor — only the voice of one crying in the wilderness — *Make straight the path for the Great Singer who is to come after me!*”¹⁶ (Perry 1906, 243).

Ainda que se mostre impressionado com tal apreciação crítica, como o evidenciam as marcas de leitura acima referidas, e embora reconheça em Whitman sobretudo um precursor, como adiante se procurará demonstrar, Fernando Pessoa parece não encontrar ainda aqui uma antecipação do princípio segundo o qual as noções de génio e de precursor se excluem mutuamente. Este princípio possuirá uma formulação clara em *Erostratus*: “The central thing about really great geniuses is that they are not forerunners. The very instance that the word arouses defines the case: that John the Baptist was Christ’s forerunner means that he was unimportant in comparison with Christ”¹⁷ (Pessoa 2000b, 193).

À luz deste passo de *Erostratus*, duas afirmações patentes no prefácio de Thomas Crosse são, aparentemente, incompatíveis. Por um lado, a “novidade absoluta”

de Caetano “constitui a prova definitiva e final do seu génio”. Por outro, “embora Caetano tenha, pelo menos, dois ‘discípulos’, o facto é que tem exercido sobre eles uma influência igual à que qualquer poeta — Cesário Verde, talvez — exerceu sobre ele: nenhum em absoluto se lhe assemelha, embora, de facto, bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre Caetano, a influência de Caetano possa ser vista em toda a obra deles” (1994a, 223).

Repare-se que atribuir a Caetano o epíteto de “mestre” significa negar o exemplo que, para Pessoa, o termo “precursor” suscita: uma leitura das *Notas* de Campos ou dos artigos para o “lançamento de Caetano” (1990, 391-443) dificilmente autoriza a consideração de “que não era importante, em comparação com” os discípulos. Mas, se Caetano “tem exercido sobre eles uma influência igual à que qualquer poeta — Cesário Verde, talvez — exerceu sobre ele”, tal implica que em Reis, Campos, Mora e Pessoa “se congrega[m] em conceito[s] tota[is] do universo” elementos “implícitos” na poesia do “mestre”, que podem ser sumariamente caracterizados como “pagãos”.

A resolução do impasse parece residir na afirmação segundo a qual “bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre Caetano, a influência de Caetano po[de] ser vista em toda a obra deles”. De facto, “claramente” modifica, de forma anómala, a visibilidade da influência poética, tal como é descrita por Pessoa. Considere-se o que afirma Thomas Crosse no seu prefácio: “Talvez Caetano proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reacção” (1994a, 222). A sua influência é, por conseguinte, “meramente provocadora da inspiração, sem transmitir qualquer espécie de inspiração” (1994a, 221). “Claramente” não caracterizará, portanto, com propriedade tal influência.

O que em Pascoaes constitui “um mero acaso” e em Caetano “se congrega num conceito total do universo” é, possivelmente, a figura do Filósofo do final de *Regresso*

ao Paraíso (1912), cujos princípios teóricos declaravam — “Que Deus era mentira e o nosso espírito / Uma ilusão da carne... / E que nada existia para além / Dos sensíveis aspectos transitórios / Das coisas e dos seres” (Pascoaes 1986, 152) — consubstanciando, assim, aquelas que viriam a ser as teses do “objectivismo absoluto”. No mesmo sentido, a influência que Whitman exerce sobre Caeiro, e que encontra paralelo na leitura crítica de Bliss Perry ao poeta americano, torna “explícito” o que nele estava “implícito”, e aproxima-o do Filósofo de *Regresso ao Paraíso*. Similarmente, *Eureka* de Poe que, para Pessoa, descreve o sistema do “materialismo absoluto”, perdurará como influência enquanto negação de que nada nasce do nada, “explicitando” a poesia de Caeiro o não antropomorfismo que o conceito da criação *ex nihilo* encerra. Também a caracterização do senso comum como o estágio primeiro da poesia, a que Emerson procede em “Poetry and Imagination”, denuncia a influência do pensador americano pois, a partir desta noção, tornar-se-á “explícito” o jogo de relações hierárquicas entre “mestre” e discípulos.

Quando Thomas Crosse afirma que a influência de Caeiro pode “ser vista” “bem mais claramente” em Reis, Campos, Mora e Pessoa, isto significa que é a influência de Emerson e de Whitman sobre Reis e Pessoa e a influência de Emerson e de Poe sobre Campos e Mora que pode “ser vista” “bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre Caeiro”. Ou seja, via Caeiro, Reis, Campos, Mora e Pessoa reproduzem, já não aquilo que é “mero acaso” ou “implícito”, mas o que é caracteristicamente “explícito” em Whitman, Emerson e Poe. Estes três precursores de Caeiro não exercem, portanto, uma “verdadeira” influência sobre os seus quatro discípulos que partilham, antes, com o “mestre” o precursor comum Teixeira de Pascoaes¹⁸.

Por seu turno, é, precisamente, a afirmação segundo a qual, o que define os “génios verdadeiramente grandes é não serem precursores”, que permite compreender as apreciações pessoais de Whitman e de Pascoaes que, sendo primeiro considerados, se não génios, pelo menos, poetas maiores, são posteriormente reavaliados como precursores.

Considere-se primeiramente o caso de Pascoaes. No seu conjunto de artigos sobre a “nova poesia portuguesa”, publicados em *A Águia* em 1912, Fernando Pessoa sustenta que toda a corrente literária de “espécie suprema”, isto é, “característica das épocas de máxima grandeza nacional” é “subdivisível em três subperíodos — um, *precursor*, em fins do período literário antecedente; outro, aquele que constitui essencialmente a corrente; e, último, aquele em que se dissolve a *alma* desse período em elementos aurealmente característicos do período literário subsequente” (Pessoa 1993b, 29). Mantendo a analogia estabelecida com as literaturas inglesa e francesa em “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” e identificando Chaucer e Rousseau como figuras culminantes dos respectivos períodos precursores, o autor acrescenta:

O período — o verdadeiro período subdivide-se, por sua parte, em três estádios, classificáveis de sua juventude, virilidade e velhice. O primeiro estádio é, em Inglaterra, o que vai de Wyatt e Surrey até Spenser, e onde aparece já o *tom*, o *espírito* da época, incompletamente caracterizado com relação ao que se vai tornar no estádio subsequente, mas amplamente típico no grande poeta Spenser; em França, o de André Chénier e de Chateaubriand-poeta . . . onde, com igual nitidez, se percebe a nacionalizada ruptura com o período anterior. . . . O segundo estádio é aquele em que o espírito da época se intensifica, se alarga a toda a amplitude de que a sua alma é capaz, se torna mais *ele*, e, por isso, gera os máximos poetas. É, em Inglaterra, o estádio-Shakespeare. É, em França, o de Lamartine, Hugo, Musset. — Finalmente, no terceiro estádio, o espírito da época como que se torna mais rígido, mais reflectido, por mais cansado: a intensidade desce para meditatividade. É, em Inglaterra, o período de Milton e dos líricos jacobitas. Em França, é o estádio de Leconte de Lisle, de Sully Prudhomme. — Por último, há uma espécie de sobrevivência vaga do espírito da época, mas já sob a forma essencial e espiritual da época subsequente. O que a

época moribunda empresta a essa subsequência próxima é um resto de vida, manifestado por uma intensidade e relativa grandeza nos poetas em que alvorece a época seguinte, que, por ter sido a outra a máxima, da nação, forçosamente lhe há-de ser inferior. (1993b, 30/1)

Quando aplica à “nova poesia portuguesa” esta descrição de um período literário como uma sequência de estádios, Fernando Pessoa reconhece em Antero de Quental o precursor e identifica o início do primeiro estádio “com o *Só* de António Nobre, com aquela parte da obra de Eugénio de Castro que toma aspectos quinhentistas, e com *Os Simples* de Guerra Junqueiro” (1993b, 31/2). Este estádio inicial prolonga-se “até à *Oração à Luz* de Junqueiro, e à *Vida Etérea* de Teixeira de Pascoaes, onde começa já a aparecer o segundo estádio, onde se vê a corrente, ao continuar-se, tomar um aspecto outro absolutamente. O modo de exprimir intensifica-se, complica-se de espiritualidade, o conteúdo sentimental e intelectual alarga-se até aos confins da consciência e da intuição”. Para Pessoa, “[a] nova fase de António Correia de Oliveira, o aparecimento de novos poetas, escrevendo já no novo estilo, marcam nitidamente a existência do segundo estádio”, mas “[c]omo, por enquanto, a nossa corrente literária não tem mais idade do que esta, a analogia não pode aspirar a abranger mais” (1993b, 32).

Contudo, em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, são fornecidos argumentos que permitem alargar o escopo da analogia e, posteriormente, descrever a apreciação pessoal de Pascoaes como uma descida de génio a precursor. Afirma Fernando Pessoa que “a estética de uma corrente fica determinada (é natural) quando, ao entrar no seu segundo estádio, ela atinge a sua capacidade máxima de expressão. É o estádio-Shakespeare no período inglês, o estádio-Hugo em França, logo que fica formado o estilo de Shakespeare e o de Victor Hugo” (1993b, 50). Neste sentido, “[a]tingida e fixada essa máxima capacidade de expressão, sucede um alargamento de ideação que pouco depois chega ao auge, coincidentemente, pouco mais

ou menos com o meio do segundo estágio e estendendo-se até ao princípio do terceiro até que, variando, se prolonga por este dentro. É em coincidência com este auge ideativo da poesia que geralmente aparecem os filósofos do período” (1993b, 50/1).

Não será problemático afirmar que é, portanto, em *Vida Etérea*, que marca o início do segundo estágio, que a estética da “nova poesia portuguesa” alcança “a sua capacidade máxima de expressão”. Mas, quando Fernando Pessoa lhe atribui “um alargamento de ideação que pouco depois chega ao auge”, coincidindo com o meio do segundo estágio e prolongando-se até ao início do terceiro, continua a referir-se a *Vida Etérea*. Com efeito, a “Elegia do Amor” e, mais especificamente, os versos “A folha que tombava / Era alma que subia” constituem, para Pessoa, o “auge ideativo” da “nova poesia portuguesa”, ilustrando, quer a “ideação complexa” que caracteriza a sua estética (1993b, 53), quer “a espiritualização da Natureza” e “a materialização do Espírito” que singularizam a sua metafísica (1993b, 87). Por seu turno, na afirmação segundo a qual “[é] em coincidência com este auge ideativo da poesia que geralmente aparecem os filósofos do período”, pode ler-se uma auto-descrição de Pessoa, enquanto articulista de *A Águia*, preenchendo os requisitos do terceiro estágio, em que “o espírito da época como que se torna mais rígido, mais reflectido, por mais cansado”, em que “a intensidade desce para meditatividade”.

Recorde-se que, para Pessoa, a esta fase se segue “uma espécie de sobrevivência vaga do espírito da época”, claramente identificável. Com efeito, “por ter sido a outra a máxima, da nação”, esta “forçosamente lhe há-de ser inferior”. Neste sentido, os seus poetas “traem ainda, numa certa grandeza e intensidade, a glória de que são sucessores”. Neste passo é possível encontrar uma caracterização antecipada da mais antiga lista de poemas de Caetano de Pessoa concebeu. De acordo com Richard Zenith, esta é datável de Março de 1914 (2001, 220) e inclui, entre outras, as composições “A Salada”,

“Quando o luar bate na relva”, “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois”, “Quem me dera que eu fosse o pó da estrada” (2001, 203).

Permitindo concluir que o Caeiro “doente” das “quatro canções” de *O Guardador de Rebanhos* é cronologicamente anterior ao Caeiro “objectivo”, tal enumeração implica ainda que o surgimento inicial deste heterónimo corresponde à “espécie de sobrevivência vaga do espírito da época” que singulariza o fim do terceiro estádio. Ou seja, traindo, “numa certa grandeza e intensidade, a glória de que [é] sucesso[r]”, Caeiro “doente” é “forçosamente inferior” a Pascoaes.

Observa Richard Zenith que “[n]ão é por acaso que as canções escritas quando [Caeiro] estava ‘doente’ (*Guardador* XVI-XIX) figuram entre as primeiras (cronologicamente falando), quando a figura e a psicologia do guardador ainda não estavam perfeitamente definidas” (2001, 245/6). Mas aceitar a validade desta leitura envolve a questão de se saber porque é que “as canções escritas quando [Caeiro] estava ‘doente’” continuaram a figurar no seu *corpus* poético “quando a figura e a psicologia do guardador” se encontravam já “perfeitamente definidas”. Uma resposta possível consiste em justificar tal opção à luz do conceito pessoano de influência poética pois, quando Pessoa consagra uma parte considerável da obra de Caeiro à reprodução, não daquilo que é “mero acaso” ou “implícito”, mas do que é caracteristicamente “explícito” em Pascoaes, está a afirmar que essa não é a verdadeira relação de influência entre ambos.

Enunciando já o princípio que se encontrará subjacente ao prefácio de Thomas Crosse, em “Reincidindo...”, Pessoa identifica o que singulariza o carácter precursor do primeiro subperíodo de uma corrente literária: “. . . é mais o aparecer de figuras de certa grandeza do que o surgir de figuras preindicadoras do *espírito* da corrente. . . . De resto, se essa figura precursora precontivesse elementos espiritualmente distintivos do *período*

em si, o período teria já, *ipso facto*, começado com ela” (1993b, 29/30). Para Pessoa, “[a] grandeza de um período literário mede-se pela grandeza individual do seu máximo representante” pois, para avaliar o primeiro, basta considerar o que o segundo “é capaz de criar de espiritual *dentro de si próprio*; isto é, a altura a que ele é capaz de elevar os seus próprios elementos espirituais, isto é, as individualidades que em si contém” (1993b, 62). Tal determinação é relevante enquanto prognóstico, já que “[o] sinal da vindoura grandeza nacional . . . está apenas no *valor* da precursora figura literária” (1993b, 29). A proporção directa em que variam os dois termos permite, portanto, concluir que é a exaltação do mérito poético de Pascoaes que justifica o anúncio de um “supra-Camões” (1993b, 24), ou melhor, “de um Shakespeare” (1993b, 42).

Uma categoria adequada para descrever a posição de Pessoa neste ponto do seu argumento é a que Harold Bloom, em *The Anxiety of Influence*, designa por “divinação”:

The ephebe learns divination first when he apprehends the appalling energy of his *own* precursor as being at once the Wholly Other yet also a possessing force. . . . To divine the glory one already is becomes a mixed blessing when there is deep anxiety whether one has become truly oneself. Yet this sense of glory, should it prove to be an error about life, is necessary for a poet as poet, who must achieve imagination here by denying the full humanity of imagination.¹⁹ (Bloom 1997, 101/2)

A “negação de toda a humanidade da imaginação” corresponde, portanto, ao momento em que o poeta posterior “se abre àquilo que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao próprio pai mas a um âmbito de ser que está para além desse precursor” (1997, 15). Neste sentido, repare-se que a expressão “Supra-Camões” pode ser interpretada, precisamente, como sintoma desta leitura hiperbólica do precursor que, por seu turno, contamina a tentativa do poeta posterior de ser também ele próprio “possuído” por este “poder”²⁰.

O que a aplicabilidade desta categoria ao texto pessoano indicia é uma alteração do estatuto de Pascoaes. Recorde-se que, para Pessoa, o terceiro subperíodo em que se subdivide toda a corrente literária de “espécie suprema” é “aquele em que se dissolve a *alma* desse período em elementos aurealmente característicos do período literário subsequente”. Se, como acima afirmado, Caeiro “doente” marca o fim do terceiro estágio do período, uma outra lista de poemas seus, também datável de Março de 1914, mas posterior à primeira (Pessoa 2001, 220), parece corresponder, precisamente, a esta fase “em que se dissolve a *alma* desse período”, já que, de acordo com Richard Zenith, “o papel previsto para Caeiro abrangia não só o ‘objectivismo absoluto’ do pastor mas também o Futurismo das grandes odes de Campos e o Interseccionismo exemplificado pelos seis poemas de *Chuva Obliqua*” (2001, 255). O que o estabelecimento desta correspondência permite é anunciar uma nova corrente literária “de espécie suprema”, cujo padrão tripartido pode ser identificado exactamente até ao ponto a que chega Pessoa, na analogia proposta no final da segunda secção de “Reincidindo...”. Ou seja, a subdivisão repete-se, apresentando Pascoaes como precursor e Pessoa como representante máximo do período.

A passagem de Pascoaes de génio a precursor pode, portanto, ser lida nos termos de uma “demonização”. De acordo com a definição bloomiana, trata-se de um movimento de “reacção contra o Sublime do precursor” (Bloom 1997, 15). O “Sublime do precursor” pode ser identificado de modo preciso, consistindo naquele que foi anteriormente considerado o seu “auge ideativo”, isto é, “A folha que tombava / Era alma que subia”. E quando Pessoa alerta — “e repare o professor Adolfo Coelho que Pascoaes *não compara* a queda da folha à ascensão da alma” (Pessoa 1993b, 87) — parece já indiciar que as comparações de Caeiro constituirão o instrumento privilegiado deste “Contra-Sublime”.

Com efeito, como o poema 10 dos *Inconjuntos* evidenciará ²¹, o que o discurso comparativo de Caeiro realça é a tautologia em que se desdobra cada um dos termos da comparação. Ou seja, é enquanto tautologias que os dois termos são comparáveis, pois afirmar que “a queda da folha” é como “a ascensão da alma” significaria mais exactamente, em Caeiro, que “a queda da folha” é a queda da folha e que “a ascensão da alma” é a ascensão da alma. O objectivo de tal estratégia é claro: a enumeração de tautologias constitui o que de mais próximo há de uma “linguagem da natureza”, quando a natureza não é “linguagem nenhuma” (1994a, 81). A impossibilidade interpretativa aqui exposta decorre de uma também comum ausência de interioridade pois, se Caeiro afirma — “Não sei o que é conhecer-me. Não vejo para dentro. / Não acredito que eu exista por detrás de mim” (1994a, 130) — também “a Natureza não tem dentro; / Senão não era a Natureza” (1994a, 78). Como ambos os poemas XXXI e XXVIII de *O Guardador de Rebanhos* demonstram, o contraponto exacto das tautologias de Caeiro é constituído por prosopopeias ²².

As vantagens desta poesia consistem, para Pessoa, em evitar “o custo de uma interioridade crescente, de uma maior separação de tudo o que é extensivo”, “a perda de uma reciprocidade com mundo” (Bloom 1997, 105/6) ²³. Tais são as consequências do movimento poético da “demonização”, tal como se encontra descrito por Bloom, a partir de Van den Berg:

Van den Berg, in a startling essay on the significance of human movement, locates three domains that yield such significance: the *landscape*, the *inner self*, the *glance of another*. If we look for the significance of poetic movement, in the sense of a poem’s carriage and gestures even as we speak of a human’s, this transposes into: *estrangement*, *solipsism*, the *imagined glance of the precursor*. To appropriate the precursor’s landscape for himself, the ephebe must estrange it further from himself. To attain a self yet more inward than the precursor’s, the ephebe becomes necessarily more solipsistic. To evade the precursor’s imagined glance, the ephebe seeks to confine it in scope, which perversely enlarges the glance, so that it rarely can be evaded. . . . Moving through landscapes that are mute, or of things that

speak to him less often or urgently than they did to the precursor, the epebe knows also the cost of an increasing inwardness, a greater separation from everything extensive. The loss is of reciprocity with the world, as compared to the precursor's sense of being a man to whom all things spoke. ²⁴ (Bloom 1997, 105/6)

De acordo com os poemas supracitados de Caeiro, a afirmação de uma natureza sem “dentro”, uma auto-declarada ausência de interioridade e a redução de Pascoaes a “poeta místico” constituem os resultados ideais de “movimentos poéticos” realizados por Pessoa. Estes consistem, respectivamente, num “afastamento” da “paisagem do precursor”, condensada em “A folha que tombava / Era alma que subia” (Pessoa 1993b, 86/7), numa tentativa de superação do “eu interior” do precursor, do que ele “é capaz de criar de espiritual *dentro de si próprio*”, isto é, “as individualidades que em si contém” (1993b, 62), e numa fuga ao “olhar imaginado do precursor”, confinado no seu alcance a “encara[r] a Natureza de um modo directamente metafísico e místico”(1994a, 222). Caeiro representará, portanto, uma tentativa de “recalcamento total” do precursor: “Freud's vision of repression emphasizes that forgetting is anything but a liberating process. Every forgotten precursor becomes a giant of the imagination. Total repression would be health, but only a god is capable of it” ²⁵ (1997, 107).

Uma estratégia eficaz para levar a cabo este “recalcamento total” consiste em, ao contrário de se ambicionar ser também alguém “a quem todas as coisas falam” (Pessoa), ser-se aquele para quem todas as coisas são perpetuamente mudas (Caeiro). Ou seja, se, “movendo-se através de paisagens que são mudas”, o efebo apenas enumerar tautologias, “forma loquaz da mudez” (Feijó 1996, 53) ²⁶, não há “perda de reciprocidade com o mundo”. Esta posição encontra-se descrita no prefácio de Thomas Crosse, *locus classicus* da apresentação de Caeiro como um poeta igualmente forte e radicalmente oposto a Pascoaes. Repare-se que no passo supracitado deste prefácio é afirmado que o modo de Pascoaes “encara[r] a Natureza” é comum a Caeiro e que

Caeiro é “Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está”. Considerando que este “lugar” é sinónimo de “natureza”, é possível ler neste passo, precisamente, a “fórmula da demonização”: ““Where my poetic father’s *I* was, there *it* shall be’, or even better, ‘there my *I* is, more closely mixed with *it*””²⁷ (Bloom 1997, 110).

No âmbito das reavaliações pessoais de génio a precursor cabe ainda uma referência breve a Whitman, cuja alteração de estatuto se encontra patente nas considerações que Pessoa tece acerca do carácter representativo do génio. Este decorre de “um elemento obscuro” que, em *Erostratus*, o autor designa por “mediunidade” e é exemplificado por Napoleão: “Napoleon was the medium of a vast number of tendencies of his age and time; if he had not been such a medium he would not have got hold of that age. He was sent out by it to come in to it, and commanded because it told him to command it”²⁸ (Pessoa 2000b, 188). Mas em *Impermanence*, texto que antecede *Erostratus* em cerca de quinze anos, os exemplos do carácter representativo do génio são Shakespeare e Whitman²⁹. Neste texto, Pessoa considera que “[u]m artista tem de resumir toda uma época para lhe sobreviver. Todos os artistas secundários e perecíveis representam certas correntes, mas o artista que lhes sobrevive tem de representar a corrente que subjaz a todas elas” (2000b, 236). Neste sentido, “[a] característica comum a todos os artistas representativos é incluírem todo o tipo de tendências e correntes”. Se “[o] tipo mais elevado desta espécie de artistas é Shakespeare”, também “[u]m magnífico tipo de poeta que sobreviverá por representatividade é Walt Whitman”, pois “Whitman tem todos os tempos modernos dentro de si, do ocultismo à engenharia, da ternura humanitária à dureza da intelectualidade — tudo isto tem dentro de si”. Whitman é “o médium dos Tempos Modernos” (2000b, 236/7).

A noção de representatividade é, muito provavelmente, devedora de Emerson, cuja obra, *Representative Men*, se encontra incluída no volume *Works of Ralph Waldo*

Emerson, pertencente à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa. “Representative men” constitui mesmo uma expressão silenciosamente tomada de empréstimo por Pessoa que, pelo menos, numa ocasião se refere “[a]os nossos homens representativos” (1979, 93). Mais do que em “Napoleon; or, the Man of the World” onde, em vez de um veículo das tendências do seu tempo, Napoleão é considerado um “monopolizador e usurpador de outras mentes” (Emerson 1983, 728), em “Shakespeare; or, the Poet”, Emerson explica os conceitos de génio e de originalidade em termos que antecipam a “mediunidade” exemplar que Pessoa atribui a Napoleão em *Erostratus*:

A great man does not wake up on one fine morning, and say, “I am full of life, I will go to sea, and find an Antarctic continent: today I will square the circle: I will ransack botany, and find a new food for man: I have a new architecture in my mind: I foresee a new mechanic power”; no, but he finds himself in the river of the thoughts and events, forced onward by the ideas and necessities of his contemporaries. He stands where all the eyes of men look one way, and their hands all point in the direction in which he should go. . . . Great genial power, one would almost say, consists in not being original at all; in being altogether receptive; in letting the world do all, and suffering the spirit of the hour to pass unobstructed through the mind. ³⁰
(Emerson 1983, 710/11)

Ainda em concordância com outros passos do ensaio emersoniano (1983, 712-6), afirma Fernando Pessoa que, se a marca do génio é a originalidade (Pessoa 2000b, 185), as “ideias essenciais do génio são tão antigas como a sua base, que é a existência da humanidade” (2000b, 169), pois “[a] verdadeira novidade que permanece é a que tomou todos os fios da tradição e os teceu novamente num padrão que à tradição não seria possível tecer”. Todo o “homem de génio pega neste velho traje esfarrapado” (2000b, 168/9). Esta capacidade faz do génio a mais alta das “três categorias mentais” que “formam uma pirâmide” e a única não subdivisível, pois “a perspicácia divide-se em três tipos — a perspicácia propriamente dita, o raciocínio e a crítica; o talento em

dois tipos — capacidade construtiva e capacidade filosófica; o génio é de um único tipo — originalidade” (2000b, 185).

Se o génio se distingue pela originalidade, esta é determinada pela inspiração, “essa coisa peculiar”, “esse acidente estranho”, “um nome sem sentido e uma realidade” que, em *Erostratus*, Pessoa define como, “[n]ão um lume que se transforma numa chama, mas lenha ateadada com um lume exterior, que se torna seu” (2000b, 135/6). É a inspiração que permite, portanto, ao génio “tom[ar] todos os fios da tradição” (“um lume exterior”) e “tec[ê-los] novamente num padrão que à tradição não seria possível tecer”. Neste novo padrão (“que se torna seu”) reside a originalidade do génio.

A co-implicação estabelecida por Pessoa entre inspiração e génio revela-se inequívoca mediante o exemplo de Wordsworth: “Wordsworth é o exemplo do génio puro, génio não aliado ao talento ou à perspicácia”; por isso, “quando o seu génio o abandona”, Wordsworth “cai sob a mediocridade e abaixo da monotonia” (2000b, 147). Quando tal não acontece, é que “encontramos então essa coisa peculiar chamada inspiração. . . . É esse acidente estranho que rompe, como o dia da noite, da monotonia de Wordsworth” (2000b, 135). Para Pessoa, uma combinação de “categorias mentais” é, portanto, preferível ao “génio puro”. Neste contexto, Shakespeare e Milton constituem as figuras representativas:

Shakespeare is the example of great genius and great wit linked to insufficiency of talent. He is as supreme in the intuition that constitutes genius and in the quickness of strangeness that constitutes wit as he is deficient in the constructiveness and the coordination which constitute talent.

Milton is the example of the union of great genius and great talent. He has the intuition of genius and the formative power of talent. He had no wit; he was, in fact, a pedant. But he had the pedant's firm, though heavy, will.

Wordsworth, for instance, is the example of pure genius, genius unallied to talent or to wit. Whereas Shakespeare, however imperfect in the “whole” some of his work may be, is never tedious and never mean; whereas Milton, however dull he may be, is never low; Wordsworth, when his genius deserts him, falls beneath meanness and below dullness.³¹ (2000b, 146/7)

A combinação ideal de “categorias mentais” será, portanto, representada, mais do que pelo exemplo de Shakespeare, pelo de Milton. O modelo desta aliança entre inspiração e construção é, também em *Erostratus*, Aristóteles:

Chesterton would be really great if he had what we Latins call “composition” — the notion that a written thing has a beginning, a middle and an end: that, literature being fed on ideas, the composition of literature is fed on reasoning, which is an organism of ideas — that a work of literature must be, at birth, a reasoning, however void the argument may be, that has a body, a poem must have a skeleton. This little pamphlet is a modest proof of this: the reader will see that, however much wordiness [?] it may seem to contain, yet it never really digresses, nor swerves from the abstract reasoning which it embodies — that no paragraph is misplaced, nor are brooding or weakness allowed . . . ³²(2000b, 166)

Repare-se que o termo “composição”, tal como se encontra descrito neste passo, coincide claramente com o “todo” aristotélico, tal como se encontra definido na *Poética*: “‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim” (Aristóteles 1990, 113), caracterizando-se, “qual organismo vivente” (1990, 138), por ser uno e completo, ou seja, todos os seus elementos componentes “se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (1990, 115). A noção pessoana de “composição”, segundo a qual qualquer obra é composta por princípio, meio e fim, concorrendo as suas diferentes partes para o todo, é, noutros lugares, designada por “construção” ou “organicidade”, ou ainda parafraseada na fórmula “um todo composto de partes” ³³.

A este critério aristotélico de exaltação poética recorre insistentemente Pessoa em apreciações críticas, patentes, por exemplo, na sua correspondência. Com efeito, em carta a Mário Beirão, datada de 6 de Dezembro de 1912, afirma: “O que é preciso obter é aquela qualidade que os gregos tiveram maximamente — a noção da poesia como ‘um

todo composto de partes’, e não aquela em que v. tende a cair — pelo género da sua intensa inspiração — a da poesia como ‘partes compondo um todo’” (Pessoa 1999a, 57). Também dirigindo-se a Jaime Cortesão, em 22 de Janeiro de 1913, Pessoa corrige os termos em que exaltara o mérito da “nova poesia portuguesa” nos artigos de *A Águia*, considerando que “houve uma coisa que ali não disse, não de propósito, mas porque me escapou naquela primeira análise do assunto. É que há um terceiro elemento, e nesse ainda a nossa nova poesia é pecadora: é a *construção*, aquilo a que se pode chamar a *organicidade* de um poema, aquilo que nos dá, ao lê-lo, a impressão de que ele é um *todo vivo*, *um todo composto de partes*, e não simplesmente *partes compondo um todo*” (1999a, 73). E ainda em carta a um editor inglês, datada de 1916, considera que a arte deve produzir um todo: “o todo assim produzido deverá ter a maior semelhança possível com um ser organizado, porque essa é a condição da vitalidade”. Pessoa denomina este princípio “o da Construção”, “o grande princípio dos gregos — cujo grande filósofo considerava, na verdade, o poema como ‘um animal’” (1999a, 235).

Para Pessoa, o génio é “simultaneamente criador e filho da época seguinte”. Com efeito, “[o]s homens de génio ou se tornam célebres no seu próprio tempo — porque também possuem talento ou perspicácia — ou, não os possuindo e sendo, por conseguinte, desprezados pela sua época, tornam-se célebres na época seguinte” (2000b, 190). Shakespeare constitui um exemplo do primeiro caso: sendo “desconhecido como génio no seu tempo”, “foi admirado na sua época como um homem perspicaz” (2000b, 146). Shakespeare ilustra, portanto, a tese central de *Erostratus*, segundo a qual um génio não é reconhecido como génio pelos seus contemporâneos³⁴: “. . . the nobler the genius, the less noble the fate. A small genius gets fame, a great genius gets obloquy, a greater genius gets despair; a god gets crucifixion” (2000b, 151)³⁵.

Esta tese fundamenta-se na validade operatória conferida ao conceito de adaptação, pois “o génio envolve uma adaptação ao ambiente abstracto que é formado pela natureza geral da humanidade, que é comum a todas as nações e a todas as épocas; a recompensa própria do génio é, por conseguinte, a imortalidade”, enquanto “o talento envolve uma adaptação aos elementos essenciais que, numa aplicação ou manifestação particular, fazem de uma época ou de uma nação aquilo que ela é a dada altura; a recompensa própria do talento é, portanto, aquilo a que chamámos fama” (2000b, 134/5). A fama ou a celebridade em vida de um determinado autor constitui, portanto, um critério seguro para lhe negar o estatuto de génio e a recompensa da imortalidade. Com efeito, “[o]s grandes romancistas, os grandes artistas e as outras grandes coisas da nossa época apontam com orgulho para o seu êxito e para o seu público”. Neste sentido, “têm celebridade, tal como a época a pode dar; têm o êxito decorrente dessa celebridade; têm as honras e a posição consequentes de cada um ou de ambos. Não podem querer a imortalidade” (2000b, 182).

Para Pessoa, um exemplo pertinente é o caso de Robert Burns, pois “a sua aceitação pela sua própria época nos impede de lhe chamarmos génio” (2000b, 147). Robert Burns não é aqui uma escolha aleatória; é, antes, uma versão escocesa de Teixeira de Pascoaes. De facto, em dois excertos não datados pertencentes ao espólio e, salvo erro, apenas transcritos por Jacinto do Prado Coelho, Fernando Pessoa, por um lado, afirma que Pascoaes “[é] um poeta do género de Robert Burns. Tem pois os defeitos do género. Resumem-se em três esses defeitos: uma falta fundamental da noção nítida do conjunto e de harmonização dos detalhes com o todo; um excesso de idealização e de espiritualização que esfuma e esbate; e uma falta, não de senso estético (Pascoaes, como Burns, não cai no *ridículo*) mas de paciência estética” (Coelho 1996, 233). Por outro lado,

Pascoaes, A.C. d'O. e L.V. nenhum deles artista. . . . A geração não era de artistas. . . . A superioridade de Pascoaes consiste em que, dos três, é ele o único que *sugere*. Nenhum dos outros tem daqueles versos cujo efeito é logicamente inexplicável. . . . Nenhum dos outros era capaz de escrever um verso como “Sete lágrimas frias de silêncio”, verso onde tudo, desde a mera sugestão que lhe é sentido até à música esbatida e longínqua, obtém o efeito poético. — É por isso de Pascoaes que sai a moderna geração de poetas. Quer queiram, quer não, é com Pascoaes que é o seu parentesco espiritual. Daí a fama actual deste poeta, despercebido quase de todo, se não de todo, no período de 1898 a 1910 aproximadamente. Mas a hora soou para a sua fama. Creio que, assim como veio, passará. Como passaram Eugénio de Castro, António Nobre, Correia d'Oliveira e Lopes Vieira. Este “passar” não quer dizer “morrer”. Nenhum destes poetas *morrerá*. Quer dizer [não] perdurar *como influência*, [não] estar na *hora inspiracional*. (1996, 233/4)

Neste sentido, é a fama de Pascoaes em vida que permite a Pessoa negar-lhe, não apenas o génio e a imortalidade, como fizera a Robert Burns, mas também a possibilidade de “perdurar como influência”. O *corpus* poético de Caeiro “doente”, dedicado à reprodução, não do que se encontra meramente “implícito”, mas do que é caracteristicamente “explícito” em Pascoaes, constitui, portanto, um modo de afirmar que este, enquanto poeta saudosista³⁶, não “perdurar[á] como influência”.

II

Caeiro “doente”

No prefácio que escreve à obra do “mestre”, Reis enumera os defeitos que pontualmente a contradizem, tomando-os como resultado da intromissão de elementos

estranhos à índole “objectiva” de Caeiro. De entre os defeitos de que padece esta poesia, Reis refere-se à “trajectória por ela seguida”:

Refiro-me ao caminho seguido pela inspiração de Caeiro, a partir do fim de *O Guardador de Rebanhos* — isto é a contar dos dois pequenos poemas de *O Pastor Amoroso* até ao fim. O cérebro do poeta torna-se confuso, a sua filosofia se entaramela, os seus princípios sofrem a derrota que, na indisciplina da alma, representa em espírito o que seja a vitória ignóbil de uma revolução de escravos. O leitor que tenha seguido a curva ascendente de *O Guardador de Rebanhos* verá, passado esse conjunto de poemas, como a inspiração se deteriora e se confunde. (Pessoa 1994a, 33)

Para Reis, o *corpus* representativo de Caeiro “doente” restringe-se aos poemas de *O Pastor Amoroso* e dos *Inconjuntos* pois, como afirma num outro ponto do prefácio, as “quatro canções” de *O Guardador de Rebanhos*, em que Caeiro exprime “impressões inteiramente subjectivas”, possuem como antecedente um poema, em que é explicada a sua produção sob um estado de doença (1994a, 34). O fundamento deste critério de exclusão das composições XVI a XIX encontra-se também patente na segunda estrofe do texto que encerra este pequeno ciclo, quando Caeiro afirma: “O defeito dos homens não é serem doentes: / É chamarem saúde à sua doença” (1994a, 69)¹. No poema XV, a esta inversão do “objectivismo absoluto” é imputado um carácter simultaneamente radical e episódico:

As quatro canções que seguem
Separam-se de tudo o que eu penso,
Mentem a tudo o que eu sinto,
São do contrário do que eu sou...

...

Estando doente . . .
Devo ser todo doente — ideias e tudo.
Quando estou doente, não estou doente para outra coisa.

Por isso estas canções que me renegam
Não são capazes de me renegar
E são a paisagem da minha alma de noite,
A mesma ao contrário.
(1994a, 64)

Repare-se que, neste texto, o sinónimo de “contrário do que eu sou” é apresentado, à luz do “objectivismo absoluto” de Caeiro, sob a forma do pleonismo “todo doente”. Esta redundância permite evidenciar o carácter anómalo de que se reveste a intromissão de uma instância subjectiva no seu programa. Esta instância subjectiva possui um modelo: Teixeira de Pascoaes. Se, por um lado, a definição deste conjunto de canções como “a mesma [paisagem da minha alma] ao contrário” evoca a profusamente citada caracterização de Caeiro como “Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está” (1994a, 222), por outro lado, a designação genérica atribuída a estes poemas, “paisagem da minha alma de noite” constitui uma denominação perifrástica de Pascoaes.

Em diversas obras deste, nomeadamente, em *As Sombras* de 1907 (Pascoaes 1996, 28, 34, 52) ou *Verbo Escuro* de 1914 (1999, 96, 149), a noite adquire um valor simbólico de mistério. Mas é em *Senhora da Noite* (1909) que o reconhecimento pessoano desta conotação se afigura inequívoco pois, de entre os passos abaixo citados, a expressão “entontecendo de mistério” encontra-se sublinhada numa das edições da obra pertencentes à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa ²: “Ó Senhora da noite misteriosa, / Por quem ando, nas trevas, confundido”; “Aí vem a meia-noite. É fumo etéreo / Que a labareda olímpica do sol / Derrama, entontecendo de mistério / A Sibila, o Poeta, o Rouxinol” (1909, 10; 1999, 15, 17). Em “O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa” (1913) ³, Pascoaes clarifica a noção nos seguintes termos: “. . . o *Saudosismo poético* procura o *mistério* que difere da *nuance*:

esta, é o revelado tornado indeciso, e aquele é o não revelado ainda. . . . O *mistério* é a própria acção, o drama íntimo da nossa Poesia, porque nela a sombra das Cousas e a luz do nosso espírito estão em perpétua luta criadora” (1988, 80/1).

Sendo a poesia de Pascoaes o lugar da contenda entre “a sombra das Cousas e a luz do nosso espírito” e constituindo a poesia do Caeiro “objectivo” um lugar pacificado pela afirmação de que “[a]s cousas são o unico sentido occulto das cousas” (Pessoa 1994a, 89), a definição destas quatro canções como “a paisagem da minha alma de noite / A mesma ao contrário” traduzirá a experiência do mistério, ou do “relativo ao mistério”, isto é, do místico ⁴. Nestes poemas, Caeiro “doente” será, portanto, um místico à maneira de Pascoaes.

Considere-se o poema XVI, que reitera um traço estilístico e um tópico característicos da poesia deste último:

Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois
Que vem a chiar, manhaninha cedo, pela estrada,
E que para de onde veio volta depois
Quase à noitinha pela mesma estrada.

Eu não tinha que ter esperanças — tinha só que ter rodas...
A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco...
Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas
E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.

Ou então faziam de mim qualquer coisa diferente
E eu não sabia nada do que de mim faziam...
Mas eu não sou um carro, sou diferente
Mas em que sou realmente diferente nunca me diriam.

/Depois as ervas vinham a crescer e encobriam-me todo...
Passavam as árvores... e eu já nem era visto...
Comia-me a terra... e eu que era ferro e madeira voltava ao seu lado
Ia direito ao coração da terra como a alma pr’a Cristo/.
(1994a, 65)

Embora o uso de diminutivos não seja exclusivo deste poema de Caeiro, a repetição deste sufixo (duas vezes na primeira estrofe) e a escolha dos nomes derivados (“manhaninha”; “noitinha”) indiciam que a presença destas formas é devedora de Pascoaes. Na acima referida edição de *Senhora da Noite* (1909), constante da biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, o texto apresenta, repetidamente, um “x” como marca de leitura, quer na margem esquerda, quer sobre determinados vocábulos. Os passos que, deste modo, se encontram assinalados constituem, maioritariamente, ocorrências de formas diminutivas e de expressões de teor religioso.

Se as últimas poderão auxiliar, sobretudo, a compreensão do poema XVIII, as primeiras parecem propor um antecedente para a composição XVI. Com efeito, a abundância de marcas de leitura sobre os diminutivos patentes neste texto, entre os quais — “manhanzinha” (Pascoaes 1909, 9); “rasteirinha (-o)” (1909, 17, 22); “pertinho” (1909, 18); “Amorzinhos” (1909, 21, 35); “velhinha”, “entrevadinha” e “quentinha” (1909, 53); e ainda “Noitinha”, sublinhado (1909, 43) — sugere que Pessoa terá interpretado a sua profusão como um excesso. Neste sentido, poder-se-á ler na escolha e na duplicidade dos diminutivos presentes na estrofe inicial do poema XVI uma reprodução do carácter excessivo, de que se reveste o uso destas formas em Pascoaes.

Estas constituem o veículo privilegiado para a expressão de um tópico característico do autor: o da natureza como modelo de humildade. Novamente, um passo assinalado na edição pessoana de *Senhora da Noite* (1909), acima referida, permite, não apenas considerar esta como a temática dominante da composição XVI, mas também proceder a uma articulação com o poema XVIII. A complementaridade exibida pelos dois poemas na exposição do tópico é corroborada pela existência de duas marcas de leitura situadas, uma sobre a forma diminutiva, outra na margem esquerda do

terceiro verso do seguinte excerto: “Tempera-te na voz da Natureza; / . . . / sê rasteirinha e humilde como as plantas / . . . / Como as pégadas lucidas das Santas” (1909, 17).

O último verso é exemplo das expressões de teor religioso que também se encontram assinaladas com um “x” nesta edição de *Senhora da Noite*. Uma análise não exaustiva de casos semelhantes permite afirmar que a proporção inversa aqui estabelecida entre o abaixamento do corpo (“pégadas”) e a elevação do espírito (“Santas”) caracteriza igualmente outros versos marcados por Pessoa: “Corpo que é alma escrava e dolorosa, / Alma que é corpo livre e redimido” (1909, 7); “Ahi vem a Meia Noite. Ó arvoredos, / Ajoelhae!” (1909, 10); “A Meia Noite ahi vem, cheia de graça, / D’além da serra... / Sob os seus pés, tão leves!” (1909, 15); “Eu sou, Senhora minha, a creatura / Rendida dos teus olhos creadores; / Presa aos teus pés gentis de Noite escura” (1909, 21); “Sou aquelle que ama; o rasteirinho / De corpo, e de alma clara e alevantada . . . / Sou a poeira que ergue, em teu caminho” (1909, 22); “Em meu peito ajoelhára ferveroso / E deslumbrado...” (1909, 30).

A consideração do poema “Humildade” de *Vida Eetérea* (1906) é, neste contexto, proficua, pois permite atribuir um sentido inequivocamente cristão à proporção inversa detectada no poema anterior:

Homens, se não sois mais que miserável planta,
Que rasteja na sombra e, comovida, canta;
Do que o pó ressequido dos caminhos...
Se não sois mais que a flor e os montes pobrezinhos,
Sede humildes; baixai à vida, ingénua e pura,
Da fonte que murmura...

. . .
Em vossa dor cristã,
Desponte a clara estrela da manhã!
Que, na vossa ternura madrugante,
A cotovia cante!
E, em vosso coração enamorado,
Se desvende Jesus crucificado...

...
Sede o luar das almas piedosas,
O silêncio das noites misteriosas.
Sede a lenha do lar, o azeite da candeia,
O caldo e o pão da ceia,
O orvalho matinal que bebe um passarinho
E a pequenina flor, à beira dum caminho...

...
Sede um anjo, nas nuvens, entrevisto.
Sede, em pleno deserto, a túnica de Cristo...
A terra que suspira e cisma, condoída,
E, sob os nossos pés, parece que tem vida.

...
(1998, 196/7)

Repare-se que subscrever o preceito, segundo o qual seguir o modelo de humildade da natureza (“miserável planta”; “pó ressequido dos caminhos”; “montes pobrezinhos”) e das coisas simples (“a lenha do lar, o azeite da candeia, / O caldo e o pão da ceia”) é seguir a Cristo, constitui o desejo expresso por Caeiro no poema XVI: “Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois / . . . / Depois as ervas vinham a crescer e encobriam-me todo... / Passavam as árvores... e eu já nem era visto... / Comia-me a terra... e eu que era ferro e madeira voltava ao seu lado / Ia direito ao coração da terra como a alma pr’a Cristo” (Pessoa 1994a, 65). O mesmo desejo é reiterado no poema XVIII:

Quem me dera que eu fosse o pó da estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando...

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira...

Quem me dera que eu fosse os choupos à margem do rio
E tivesse só o céu por cima e a água por baixo...

Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro
E que ele me batesse e me estimasse...

Antes isso que ser o que atravessa a vida
Olhando para trás de si e tendo pena...

(1994a, 67)

Neste poema, tal como em Pascoaes (“Ajoelhae”; “Sob os seus pés”), o abaixamento do corpo é exclusivamente veiculado por sensações tácteis, incluindo o sexto verso, que apresenta, como primeira variante, “E que só tivesse o sol para me tocar...” (1994a, 67). À luz dos passos supracitados, que se encontram assinalados na edição pessoal de *Senhora da Noite* (1909), o sentido preciso deste abaixamento do corpo consiste numa elevação do espírito. A articulação entre este significado espiritual e a exclusividade do tacto permite afirmar que este poema de Caeiro “doente” possui o seu oposto no poema XXX de *O Guardador de Rebanhos*, no qual Caeiro afirma que é “mystico, mas só com o corpo” (1994a, 80). Ou seja, tautologicamente, para o Caeiro “objectivo”, o abaixamento do corpo não significa mais do que o abaixamento do corpo. Neste sentido, nos três poemas em que descreve um êxtase místico⁵, o Caeiro “objectivo” encontrar-se-á literalmente deitado: “E me deito ao comprido na herva”; “e a terra dura sobre que me deito”; “e o meu corpo, que está entre a erva” (1994a, 58, 143, 146).

Por contraste, no poema XVII de *O Guardador de Rebanhos* pode ler-se uma reiteração do misticismo de Pascoaes:

No meu prato que mistura de Natureza!
As minhas irmãs as plantas,
As companheiras das fontes, as santas
A quem ninguém reza...

E cortam-as e vêm à nossa mesa
E nos hotéis os hóspedes ruidosos,
Que chegam com correias tendo mantas
Dizem “salada”, descuidosos...

Sem pensar que exigem à Terra-Mãe
A sua frescura e os seus filhos primeiros,

As primeiras verdes palavras que ela tem,
As primeiras coisas vivas e irisantes
Que Noé viu
Quando as águas desceram e o cimo dos montes
Verde e alagado surgiu
E no ar por onde a pomba apareceu
O arco-íris se esbateu...
(1994a, 66)

Ao poema supracitado parece poder aplicar-se a acusação que Reis, no seu prefácio, apresenta contra alguns poemas do “mestre” e que consiste no “banho morno de emotividade cristã em que alguns dos poemas são envolvidos, a simbologia cristista de que alguns deles, mesmo, se servem”. Para Reis, “[p]aira por parte do livro um romantismo naturalista qual o que ensinaram à Europa os dulcorosos cânticos do abominável fundador da ordem franciscana” (1994a, 33) ⁶.

Contudo, orientando a leitura, de um modo aparentemente inequívoco, para o reconhecimento da linguagem franciscana como seu modelo textual, o poema XVII oculta a função mediadora que Pascoaes detém neste contexto. Com efeito, o franciscanismo aqui patente terá sido colhido, não na sua fonte primeira, mas nos textos de Pascoaes. O seu modelo parece ser a terceira composição de *As Sombras* (1907), “A Sombra do Passado”. Tal como no começo do poema de Caeiro são referidas “As minhas irmãs as plantas”, esta composição é pontuada pela afirmação de relações de ordem fraternal entre o sujeito e elementos da natureza: “À sombra destas árvores outonais, / Minhas irmãs em Deus . . .”; “Mamei com fome o leite que me fez / Poeta e irmão das águas e das pedras” (Pascoaes 1996, 22, 34). Por seu turno, a santificação da paisagem, presente na primeira estrofe do poema de Caeiro (“As companheiras das fontes, as santas / A quem ninguém reza . . .”) encontra o seu antecedente na comparação a que Pascoaes procede: “Ó árvores velhinhas, que sofreis / . . . / E estendeis, como as Santas, o avental / A transbordar de frutos e de flores, / Aos ermos pobrezinhos deste val’ / Onde habitam a fome e o desespero” (1996, 22/3). Em

Pascoaes, a santidade atribuída às árvores constitui o culminar da descrição de um martírio, que irmana a contingência natural e a fragilidade humana:

Velhinhas árvores,
Desgrenhadas, ao vento da loucura;
E extáticas de mágoa, em noite branca,
Ao hálito da luz que murmura.

...

Ó árvores da minha soledade!
Tenho pena de vós, porque sois feitas
Da minha escura e vã fragilidade,
Do mesmo barro túmido de lágrimas,
Da mesma dor, miséria e negra morte;
Da mesma poeira e cinza, que eu derramo
E que, um dia, uma estrela, ao apagar-se
Por acaso deixou...

Como eu vos amo,

Ó árvores velhinhas que sofreis
Essa ironia em flor da Primavera,
Ígneos sorrisos vivos e cruéis
Que vos mordem a pele enegrecida!
(1996, 22/3)

Em Caeiro, o processo de martírio (“No meu prato que mistura de Natureza”; “Dizem ‘salada’, descuidosos...”) e de santificação dos elementos naturais decorre de um contraste entre cidade e campo, mediante a evocação textual de Cesário Verde. No comentário que tece ao poema, Reis afirma: “Aqui, na poesia XVII, é que colhemos em acção as influências fundadoras de Caeiro: Cesário Verde e os neopanteístas portugueses. E o 7º verso é Cesário Verde puro. O tom geral podia quase ser de Pascoaes” (Pessoa 1994a, 66).

Repare-se que no poema III de *O Guardador de Rebanhos* Caeiro descreve Cesário através do paradoxo “um camponês / Que andava preso em liberdade⁷ pela cidade” (1994a, 45). Qualquer leitura não exaustiva de “O Sentimento dum Ocidental”, por exemplo, permite justificar a caracterização de Cesário, a que Caeiro procede.

Considerem-se os seguintes versos das secções II e IV, nos quais a cidade é representada como um espaço de encarceramento, possuindo como termo de comparação elementos da natureza: “Toca-se às grades, nas cadeias”; “Na parte que abateu no terremoto, / Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas”; “Colocam-se taipais, rangem as fechaduras”; “Mas se vivemos, os emparedados, / Sem árvores, no vale escuro das muralhas”; “E, enorme, nesta massa irregular / De prédios sepulcrais, com dimensão de montes” (Verde 2001, 126, 130-2).

Por seu turno, ao estabelecer a comparação “[Cesário] andava na cidade como quem anda no campo”, Caeiro afasta-se do seu “mestre”, reconhecendo nele uma cisão de índole constitutiva, que se traduz num trânsito nostálgico entre cidade e campo e numa poesia que descreve uma natureza literalmente morta ou metaforicamente literária (“como esmagar flores em livros”) e artificial (“E pôr plantas em jarras”). Contra esta noção da natureza como poesia, Caeiro sustentará o princípio de uma poesia como natureza, afirmando no poema XIV: “Penso e escrevo como as flores têm côr” e “E o que escrevo é natural como o levantar-se vento” (Pessoa 1994a, 63).

Mas tanto o paradoxo como a comparação indiciam sobretudo, nos termos de Caeiro, uma subordinação do “ver” ao “pensar”, que fundamenta uma atribuição de existência a objectos invisíveis, isto é, ausentes do campo de visão: “Mas o modo como olhava para as casas, / E o modo como reparava nas ruas, / E a maneira como dava pelas coisas, / É o de quem olha para árvores, / E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando / E anda a reparar nas flores que há pelos campos...” (1994a, 45). Pelo contrário, no poema VII da mesma colectânea, Caeiro afirma: “Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave” (1994a, 51). Nos *Poemas Inconjuntos*, declara: “De nada me serviria estar olhando para outro lado / E para aquilo que não vejo. / Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos” (1994a, 129). E ainda: “Sempre que penso uma

coisa, traio-a. / Só tendo-a diante de mim devo pensar nela. / Não pensando, mas vendo,
/ Não com o pensamento, mas com os olhos” (1994a, 134).

Neste sentido, Cesário Verde não deixa de ver o invisível. Considerem-se, novamente, alguns versos da quinta e da sexta estrofes de “Ave-Marias”: “Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos, / Ou erro pelos cais a que se atracam botes. // E evoco, então, as crónicas navais: / Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! / . . . / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!” (Verde 2001, 124). Por contraste, Caeiro afirmará no poema XX de *O Guardador de Rebanhos*: “O Tejo tem grandes navios / E navega nelle ainda, / Para aquelles que vêem em tudo o que lá não está, / A memória das naus // . . . // O rio da minha aldeia não faz pensar em nada. / Quem está ao pé d’elle está só ao pé dele” (Pessoa 1994a, 70). Compreende-se assim que, para o Caeiro “objectivo”, a poesia de Cesário não deixe de ser “doente”.

À luz do que acima foi exposto, a afirmação de Reis segundo a qual o sétimo verso do poema XVII (“Que chegam com correias tendo mantas”) evidencia a influência de Cesário, não se afigura problemática. Com efeito, a presença do substantivo “correias” indica que este “Cesário Verde puro” é o Cesário Verde descrito por Caeiro, no poema III, como um camponês “preso em liberdade”. A presença, em ambos os poemas, de elementos caracterizadores de uma condição de aprisionamento viabiliza a operação de inversão realizada no poema XVII: se, para o Caeiro “objectivo” do poema III, Cesário “era um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade” e “andava na cidade como quem anda no campo”, para o Caeiro “doente” do poema XVII, os “hóspedes ruidosos” constituirão o inverso de Cesário, isto é, serão cidadãos que andam presos em liberdade pelo campo, andando no campo como quem anda na cidade. Da reiteração da noção de aprisionamento decorre a reafirmação de um contacto

apenas indirecto (“com correias tendo mantas”) e utilitário ou artificial (“Dizem ‘salada’, descuidosos...”)) com a natureza.

Por contraste, a última estrofe do poema XVII, apresentando a noção de uma Terra-Mãe, parece evocar novamente a linguagem franciscana, evidenciando uma relação filial, da qual o sujeito se reclama relativamente à natureza. O conceito de Terra-Mãe encontra-se aliado à noção de origem e as imagens a que Caeiro recorre (“As primeiras coisas vivas e irisantes / Que Noé viu / Quando as águas desceram”) merecem a Reis, no seu prefácio, a acusação de que por elas passa “como matéria estética, dispensável todavia, um sopro de mitologia cristã, que destoa da índole da obra” (1994a, 33). Esta consideração da mitologia cristã como “matéria estética”, fundamentada na noção da Terra-Mãe como origem parece ser, de novo, colhida por Caeiro em “A Sombra do Passado” de Pascoaes:

Sou como vós, ó árvores!
.
.
.
Também vós procurais, com as raízes,
Nas entranhas dos campos, a água virgem...
E tanto se abre a terra aos vossos beijos,
Que ela vos mostra a sua antiga origem,
A antiga sombra mãe, que a concebera,
E se infiltra nos caules e nas ramagens...
E fluidica e triste deles cai,
Numa chuva espectral, sobre as paisagens.

Ai, tendes fome e sedes! Assim eu
Tenho sede de luz. . . .
. . . assim meus olhos

Se dilatam em lágrima aurea,
Em lágrima que invade a Criação,
Como o antigo Dilúvio universal!
(Pascoaes 1996, 23)

Outro sintoma de Caeiro “doente”, o poema XIX possui o seu contraponto exacto na composição XXXV do Caeiro “objectivo”. Ambos encontram-se datados de 4-3-1914, pois, como afirma em nota Teresa Sobral Cunha, o segundo é

“indubitavelmente contemporâneo do Poema XIX, do qual se encontra junto” (Pessoa 1994a, 306):

O luar quando bate na relva
Não sei que coisas me lembra...
Lembra-me a voz da velha criada
Contando-me contos de fadas
E de como Nossa Senhora vestida de mendiga
Andava à noite nas estradas
Socorrendo as crianças maltratadas...

Se eu já não posso crer que isso é verdade,
Para que bate o luar na relva?
(1994a, 68)

Que também neste poema a “infância lembrada abriu a porta a Christo” é o que pode deduzir-se da semelhança detectável entre o poema XIX de Caeiro “doente” e a conclusão de um texto não datado, no qual Pessoa explana o conceito de “homem superior”: “O cansaço de tanta sensação dispersa trazia-lhe uma depressão; e a depressão trazia-lhe os sentimentos depressivos — e entre elles, no limite do cansaço, o da piedade molle e chorosa pelos outros — canto de ama, cantando à noite, quando o pobre que não tinha ninguém encontra Nossa Senhora na estrada vestida de pastora, que o leva pela mão para o ceu. A infância lembrada abriu a porta a Christo que entra pela sua sensação de todas as lagrymas a chorar” (1990, 28).

Contudo, neste poema, a associação entre luar e lembrança evoca ainda a leitura que Pascoaes fornece do primeiro termo, no âmbito da sua concepção de saudade. Retomando o argumento desenvolvido em “A Fisionomia das Palavras”, artigo publicado em *A Águia* em Fevereiro de 1911 (Pascoaes 1988, 17), em *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* (1912), o autor afirma: “A palavra *luar* não é somente o *clair de lune* francês ou o *moonlight* inglês, isto é, a luz da lua. A própria forma sónica da palavra, feita duma sílaba muda e uma sílaba aberta, dá a fusão da luz e da sombra, da

alegria e da tristeza das cousas. No luar há saudade, como na saudade há luar . . . ”
(1988, 52).

Da associação dos dois termos no poema XIX decorre a evocação do mundo da infância, que conhece uma formulação prévia no longo poema de Pascoaes, intitulado “Quinta da Paz” e incluído em *Sempre* (1898):

Tempo da minha infância,
Paraíso perdido!

. . .

Que brinquedos!
Canções, danças de roda...
E a minh’alma, cercada de segredos,
Já se entregava toda
A um íntimo e confuso sobressalto...
Inquieta, contemplava as cousas de mais alto,
A uma luz de milagre e de mistério...
(Pascoaes 1997, 164/5)

Neste poema, o mundo da infância partilha do imaginário popular, apresentando imagens sugestivamente próximas das que se encontram patentes no poema de Caeiro: “Ouço contos de bruxedos / De *alminhas* a sofrer na solidão / . . . / E vejo o antigo criado, o *padre António* / Que falava das *bruxas*, do *demónio* / . . . / E vejo as velhas criadas... Vejo a Inês / Contar-me a sua história. / Dizia e repetia: *era uma vez*...” (1997, 151/2). Contudo, a fonte para a associação entre luar e contos de fadas, a que Caeiro procede, será talvez o poema “Névoa” de *Vida Etérea* (1906): “Alvas brumas do norte, / Ó brumas encantadas, / Criai lendas de sonho, / Aparições de fadas; / . . . / Brancas névoas que sois / Tão intenso luar . . .” (1998, 185/6). Por seu turno, a descrição de Nossa Senhora conhece um antecedente no poema, significativamente intitulado “Mendiga”, e pertencente ao volume *Para a Luz* (1904):

Os seus andrajos de mendiga resplandecem,
Um clarão d'alma sai do seu perfil esguio...

...

Ela vai através das ruas como o vento
Vai através do espaço, em lágrimas desfeito.

...

Ó dolorosa Mãe, trazes teu filho ao peito,
Como as nuvens do mar os ventos iracundos...
O teu filho é Jesus. É ele o novo eleito,
E ao sol dos teus olhos as lágrimas são mundos!...
(1998, 37/8)

A última estrofe do poema de Caeiro desconstrói a associação entre luar e saudade (“Se eu já não posso crer que isso é verdade, / Para que bate o luar na relva?”), anunciando a temática do poema que encerra este pequeno ciclo: “Gozemos, se pudermos, a nossa doença, / Mas nunca a achemos saúde, / Como os homens fazem” (Pessoa 1994a, 69).

Este é, precisamente, o erro que permite a Reis descrever a “trajectória” seguida pela obra de Caeiro, a partir de *O Guardador de Rebanhos*, como uma “curva descendente”. Num dos lugares do seu texto introdutório, em que caracteriza o *corpus* poético de *O Pastor Amoroso* como o momento em que os princípios “objectivos” do “mestre” se tornam confusos, Reis afirma:

Não ignoro que esses dois poemas ⁸ são duas pérolas da poesia amorosa universal; que são um novo sentido do amor e uma música nova das emoções amorosas. Caeiro podia ser infiel aos seus princípios; nunca podia ser inoriginal. . . .

O temperamento metafísico de Caeiro menos apto estava a receber as emoções amorosas, que, sobre serem já de si perturbadoras, mais o eram para um temperamento em que eram estranhas. Daí a momentânea abdicação dos seus princípios e da sua objectividade nativa nos dois poemas de *O Pastor Amoroso*. Como não há-de um amoroso olhar para dentro de si? (1994a, 35)

A afirmação de Reis, segundo a qual estes poemas consubstanciam, quer a possibilidade de Caeiro “ser infiel aos seus princípios”, quer a impossibilidade de “ser inoriginal” parece ser devedora da leitura que Pessoa efectuou das páginas iniciais da obra de Gabriel Boissy e Dominique Folacci, constante da sua biblioteca pessoal. Em *L’Amour dans la Poésie Française: Essai Suivi d’un Recueil sur les plus Beaux Poèmes d’Amour Accompagnés d’un Commentaire Anedoctique et Critique*, a primeira parte do livro é dedicada ao estudo da temática amorosa na cultura grega antiga.

De entre as considerações tecidas pelos autores, as respeitantes ao tratamento literário do amor foram objecto da atenção particular do poeta, como o evidenciam, quer a série de sublinhados, quer os comentários legíveis na margem direita (“Note.” e “n.”, provavelmente uma abreviatura do primeiro), com que Pessoa assinalou estes passos do texto. Num deles pode ler-se: “Dans les tragiques et même dans les lyriques grecs comme Pindare, il est loin d’être le sujet dominant comme il le devint dans notre poésie. . . . Il n’y a qu’un seul *amoureux* dans le théâtre grec: Hémon”⁹ (Boissy e Folacci s.d., 7).

Se, na *Antígona* de Sófocles, Hémon personifica o uso da razão em defesa do amor, então é possível encontrar nele o modelo que subjaz à infidelidade de Caeiro aos seus princípios “objectivos” e que este resume na afirmação do poema III de *O Pastor Amoroso*: “Amar é pensar”. No âmbito da temática amorosa, Hémon constitui, para Pessoa, um modelo recorrente, encontrando-se já no soneto de juventude, intitulado “Antígona”. Informa Teresa Rita Lopes que, “num caderno em que escreve, por volta de 1903, os seus versos e projectos, aparecem atribuídas a Eduardo Lança (nome depois riscado) as duas primeiras quadras de uma série intitulada ‘Sonetos d’Amôr’”, enquanto “[o] soneto, completo, com o título ‘Antígona’ aparece passado a limpo, com data de Junho de 1902” (Lopes 1990, 95). Se o título “Antígona” situa inequivocamente esta

relação amorosa no âmbito da tragédia de Sófocles, então esse mesmo título legitima a afirmação de que a perspectiva adoptada por Lança-Pessoa neste poema é a de Hémon.

Ou seja, é Hémon quem se interroga:

Como te amo? Não sei de quantos modos varios
Eu te adoro, mulher de olhos azues e castos;
Amo-te co’o fervor dos meus sentidos gastos;
Amo-te co’o fervor dos meus peitos diarios.

É puro o meu amor, como os puros sacrarios;
É nobre o meu amor, como os mais nobres fastos;
É grande como os mar’s altisonos e vastos;
É suave como o odor de lyrios solitarios.

Amor que rompe enfim os laços crus do Ser;
Um tão singelo amor, que augmenta na ventura;
Um amor tão leal que augmenta no soffrer;

Amor de tal feição que se na vida escura
É tão grande e nas mais vis ancias do viver,
Muito maior será na paz da sepultura!
(Pessoa 1990, 166-8)

Tal como o pensamento fornece ao Hémon de Sófocles os argumentos para a defesa do amor, também o discurso do Hémon pessoano opera, sintomaticamente, por analogia, sendo claro o estabelecimento de relações de semelhança, mediante o recurso a estruturas comparativas simples (na segunda quadra) e variáveis em grau (no último verso do poema). O primeiro verso de “Antígona” — “Como te amo? Não sei de quantos modos varios” — é, segundo George Monteiro, “a tradução directa do verso inicial do famoso soneto número quarenta e três, o penúltimo poema de *Sonnets from the Portuguese* de Elizabeth Browning”: “How do I love thee? Let me count the ways”¹⁰ (Monteiro 2000, 71). Observa George Monteiro que, quer na sua “substância”, quer em “algumas expressões acidentais”, o poema de Lança-Pessoa constitui uma derivação do soneto de Barrett Browning (2000, 71). Esta “substância” e estas “expressões

acidentais” comuns incluem, não apenas uma “contagem” semelhante dos diferentes “modos” de amar, mas também um final idêntico que postula a continuação do amor após a morte: “I shall but love thee better after death”¹¹ (2000, 71/2).

Interessantemente, o comentário de George Monteiro permite compreender que, na genealogia de Caeiro “doente”, entre o soneto “Antígona” de Lança-Pessoa e o *corpus* poético de *O Pastor Amoroso*, ocorre uma alteração parcial de modelos, mantendo-se Hémon em ambos, mas substituindo-se Barrett Browning por Teixeira de Pascoaes no segundo. Esta substituição é justificável à luz do conceito pessoano de influência poética: a temática que encerra o soneto 43 constitui o tópico central da “Elegia do Amor” (1906) que, por seu turno, é ostensivamente reiterada em *O Pastor Amoroso*, demonstrando, assim, Fernando Pessoa que a elegia de Pascoaes não exerce uma verdadeira influência poética sobre o Caeiro “objectivo”.

Neste sentido, e regressando ao prefácio de Reis, dada a impossibilidade de Caeiro “ser inoriginal”, Hémon, que já constitui uma excepção dentro do teatro grego, não será objecto de uma imitação pura e simples. Com efeito, a originalidade que Reis atribui à poesia amorosa de Caeiro possui, antes, como termo de comparação, a poesia amorosa da Grécia antiga. Esta encontra-se, num passo da obra de Boissy e Folacci, sublinhado por Pessoa, descrita do seguinte modo:

. . . il [l’amour] n’existait pas comme sentiment. Ce n’était pas encore, au moins dans l’expression littéraire, un mouvement de l’âme; c’était ou un désir ou un droit conjugal; c’était une fonction, un besoin physique ou bien une divinité fatale. On concevait l’amour filial, le paternel, le patriotique, l’amitié amoureuse, mais le sentiment amoureux, ce contre-point de l’âme sur la sexualité . . . n’était pas connu des tragiques ou des lyriques grecs. Leur descriptions n’était que réalistes et leur psychologie amoureuse était plutôt une physiologie.¹² (s.d., 7/8)

Na ausência de uma concepção grega do amor como “sentimento” ou como “movimento da alma” parece residir o principal sintoma da “doença” que afecta *O Pastor Amoroso* e que, segundo Reis, o “mestre” não reconhece como tal. Com efeito, nestes poemas, essa ausência é contrariada, não apenas pelo “temperamento metafísico de Caeiro”, mas também pela insubstancialidade da figura amada, cujo carácter incorpóreo se torna progressivamente invisível. O seu antecedente é claramente Pascoaes. Não apenas na “Elegia do Amor” (1906), mas também, por exemplo, em dois passos de uma das edições de *Verbo Escuro* (1914), pertencentes à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, que se apresentam destacados com traços curvos na margem direita, é possível encontrar um “contraponto da alma” à “fisiologia” grega do amor: “IV. A mulher puramente animal é como as outras fêmeas; mas a Virgem, a Donzela, vestida da nossa sede de alma, é irmã dos Deuses!”; “XIV. Os seres e as cousas são esboços apenas. O definido não existe na Natureza porque ela é essencialmente mulher” (Pascoaes 1914, 69, 71).

A “doença” de que padece Caeiro em *O Pastor Amoroso* deriva, portanto, da confluência de dois modelos: Hémon e “Elegia do Amor” de *Vida Etérea* (1906). Que o segundo é mais nefasto do que o primeiro é o que pode deduzir-se das afirmações de Reis que, quase no final do prefácio, atribui ao episódio amoroso de Caeiro uma “viciação mental”, por via da qual os seus poemas posteriores constituem substituições esporádicas do segundo modelo (“acrecções espirituais crististas”) pelo do “objectivismo absoluto” (“aquela serenidade suprema, aquela visão de deus”):

A viciação mental produzida por esse episódio amoroso, que, sobre ter sido estéril, foi perturbador, e cujos detalhes desconheço e desejo não conhecer, prosseguiu no espírito do poeta. Ficou o rasto viciado. Nunca mais, salvo em evanescentes episódios poéticos voltou aquela serenidade suprema, aquela visão de deus, a que, libertando-se pouco a pouco das

acréções espirituais crististas, o poeta se havia liberado no decurso do caminho a que chamou *O Guardador de Rebanhos*. (Pessoa 1994a, 36)

Em, pelo menos, duas ocasiões, Fernando Pessoa elogiou superlativamente o poema de Pascoaes, enquanto “poema de amor metafísico”. Por um lado, em carta datada de 1916 e dirigida a um editor inglês, Pessoa incluiu a “Ode à Luz” de Junqueiro e a “Elegia do Amor” entre “os maiores [poemas] de todos os tempos”, afirmando acerca do segundo: “The other poem, which certainly transcends Browning’s ‘Last Ride Together’ as a love-poem, and which belongs to the same metaphysical level of love-emotion, though more religiously pantheistic, is the ‘Elegy’ of Teixeira de Pascoaes, who wrote it in 1905”¹³ (1999a, 233). Por outro lado, no “Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas”, datado provavelmente também de 1916, Campos refere-se igualmente a: “Pascoaes, who wrote an ‘Elegy’ which stands above Browning’s ‘*Last Ride Together*’ as a metaphysical love poem, and after that a number of poems which stand below anything anybody likes to propose, and are an elegy on the inspiration of Pascoaes”¹⁴ (1966, 145). Em *O Pastor Amoroso*, Caetano “doente” será, portanto, um metafísico à maneira de Pascoaes¹⁵.

O conjunto de textos que configura *O Pastor Amoroso* é claramente divisível em dois grupos, sendo o primeiro constituído pelos poemas I e II, datados de 1914, e o segundo formado pelos restantes, datados de 1929 e 1930¹⁶. A esta diferença cronológica corresponde uma alteração no tratamento da temática amorosa, que permite corroborar aquela compartimentação e detectar um movimento gradativo nos três primeiros poemas. No poema I, a presença visível da amada determina uma descrição positiva dos efeitos da relação amorosa sobre o sujeito, que, incidindo sobre o plano do “ver”, evidenciam ainda uma conciliação entre o estado amoroso e o “objectivismo absoluto”: “Vejo melhor os rios quando vou contigo / . . . / Sentado a teu lado reparando

nas nuvens reparo nelas melhor — / . . . / Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim, /
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma / . . . / Não me arrependo do que fui outrora
porque ainda o sou” (Pessoa 1994a, 103). Mas este último verso, sendo já indiciador de
uma consciência do fluir temporal, prenuncia o abandono a que Caeiro votará o seu
programa neste conjunto de textos. Com efeito, no poema II, a presença invisível da
amada denuncia uma suspensão das teses do “objectivismo absoluto”, que se traduz
numa subordinação do “ver” ao “pensar”. De facto, o segundo verso —“Penso em ti e
dentro de mim estou completo” — constitui uma inversão do primado da existência
como *pura exterioridade*¹⁷, que será posteriormente recuperado no poema 16 dos
Inconjuntos: “Basta existir para se ser completo” (1994a, 122). Por seu turno, a
reiteração anafórica da expressão “Penso em ti” suscita a anulação dos propósitos de
“não ver senão o visível” (1994a, 76) e de excluir o tempo (1994a, 148), ambos negados
no sétimo verso: “Eu já te vejo amanhã a colher flores comigo pelos campos”.

Neste sentido, o poema III representa o ponto culminante deste movimento
gradativo, por via do qual o amor se revela como uma ameaça às teses do “objectivismo
absoluto”:

Passei toda a noite, sem saber dormir, vendo sem espaço a figura dela
E vendo-a sempre de maneiras diferentes do que a encontro a ela.
Faço pensamentos com a recordação do que ela é quando me fala,
E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança.
Amar é pensar.
E eu quase que me esqueço de sentir só de pensar nela.
Não sei bem o que quero, mesmo dela, e eu não penso senão nela.
Tenho uma grande distracção animada.
Quando desejo encontrá-la
Quase que prefiro não a encontrar,
Para não ter que a deixar depois.
E prefiro pensar nela, porque dela como é tenho qualquer medo.
Não sei bem o que quero, nem quero saber o que quero. Quero só pensar
nela.
Não peço nada a ninguém, nem a ela, senão pensar.
(1994a, 105)

Os versos iniciais prolongam a subordinação do “ver” ao “pensar”, detectada no poema II, denunciando a presença de um sujeito capaz de determinar variantes subsumíveis a uma categoria una, ou seja, capaz de formular um conceito (“E em cada pensamento ela varia de acordo com a sua semelhança”). Deste modo, a equação dos termos “Amar é pensar”, que sintetiza não apenas este poema mas também os restantes IV-VI do segundo grupo, constitui o contraponto de três versos do poema II de *O Guardador de Rebanhos* — “Porque pensar é não compreender... / . . . // Amar é a eterna inocência, / E a única inocência é não pensar...” (1994a, 44) — que, por seu turno, tinham invertido o sentido de dois versos do final de *Regresso ao Paraíso* (1912): “A perfeita inocência, resultante / Da compreensão de tudo — que é o Amor!” (Pascoaes 1986, 167) ¹⁸.

A poesia de Caeiro revela, assim, uma apropriação invulgar das convenções da literatura pastoril, por via da qual são construídos poemas que, sob a forma de lamento amoroso, constituem elegias ao “objectivismo absoluto”. Para Paul Alpers: “Pastoral elegy plays out the motives of the whole mode by directly engaging the question of how a world continues after a loss or separation” ¹⁹ (Alpers 1997, 92). Transpondo as palavras do crítico para o contexto da poesia de Caeiro, é possível afirmar que as elegias que, a partir do poema III compõem *O Pastor Amoroso*, implicam directamente a questão de se saber como é que o mundo do “guardador de rebanhos” continua, após a perda ou separação das teses do “objectivismo absoluto”.

Como acima referido, a distância que separa o poema I do poema III é a que medeia a passagem da descrição de um objecto de desejo visível à afirmação da sua existência também na invisibilidade (“Faço pensamentos com a recordação do que ela é”). A esta passagem corresponde, assim, a alteração do estatuto da amada presente em

ausente. Tal alteração permite ler os poemas III-VI como textos contaminados pelo saudosismo e afirmar que “o pastor amoroso” não é senão um pastor saudoso. Considere-se o que afirma Teixeira de Pascoaes em “Turbamulta” de *Verbo Escuro* (1914)²⁰:

I. No princípio, era o Desejo; depois a *cousa desejada* ou, melhor, a sua *lembrança*.

...

V. Nunca ameis uma cousa ou criatura, em si própria; amai-a na sua recordação enternecida, pois nessa recordação é que ela está presente e viva, e digna do nosso amor.

...

VII. A presença dum ser não destrói a saudade, que ele nos deixara, ao afastar-se... Ele não regressa a nós, inteiramente... A sua verdadeira Presença é longínqua e saudosa.

...

X. Não ames a cousa, na própria cousa; ama-a na sua *presença de saudade*.

Eis o perfeito estado amoroso.

(Pascoaes 1999, 83/4)

Se a contrução de um dualismo contraditório, nestes poemas representado pela presença/ausência da amada, é detectável em Caeiro “doente”, o mesmo não acontece nos restantes poemas do Caeiro “objectivo”. Com efeito, a atribuição de existência a um objecto invisível, implicando directamente a noção de ausência e, neste contexto, consequentemente, a de saudade, é negada por Caeiro no poema 54 dos *Inconjuntos*: “Navio que partes para longe, / Porque é que, ao contrário dos outros, / Não fico, depois de desapareceres, com saudades de ti? / Porque quando te não vejo, deixaste de existir” (Pessoa 1994a, 143).

Neste sentido, o *corpus* poético de *O Pastor Amoroso* representa a suspensão da “espécie complicada”²¹ do bucolismo de Caeiro e a sua substituição pelo “bucolismo elegíaco” ou “saudoso”, enaltecido por Teixeira de Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas* (1919): “Em todos os nossos poetas espontâneos . . . o sentimento do Amor e o da

Natura vivem tão casados, que originaram uma nova forma inconfundível de Lirismo, a que chamarei *Bucolismo saudoso*, nos seus três aspectos transcendentais: amoroso, patriótico e religioso: Bernardim, Camões e Frei Agostinho da Cruz” (Pascoaes 1987b, 48).

Repare-se que a subordinação do “ver” ao “pensar” no contexto amoroso permite entender que o aforismo “Amar é pensar” constitui uma versão do lugar-comum, segundo o qual o amor é cego: Caeiro só pensa na amada, por isso só a vê a ela. Os poemas IV, V e VI apresentam exemplos significativos. Por um lado, os dois primeiros (Pessoa 1994a, 106/7) constituem ilustrações do “bucolismo saudoso”, tal como é definido por Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas* (1919) e explorado pelo próprio autor na “Elegia do Amor” de *Vida Eetérea* (1906). A tese de que o amor anula a solidão, pois nada mais ver do que a figura amada transforma a sua ausência em companhia, é explanada nos poemas IV (“O amor é uma companhia. / Já não sei andar só pelos caminhos, / Porque já não posso andar só. / . . . / Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo. / . . . / Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio”) e V (“Não sei o que hei-de fazer das minhas sensações. / Não sei o que hei-de fazer sozinho. / . . . / Quem ama é diferente de quem é / É a mesma pessoa sem ninguém”). Exemplos do bucolismo saudoso, que vê no visível (Natureza) o invisível (Amor), os poemas IV e V de *O Pastor Amoroso* possuem como antecedente a segunda parte da “Elegia do Amor” (1906) de Pascoaes:

. . .
Tudo de ti me fala,
Ó meu longínquo amor:

. . .
E vejo, em toda a luz
Teus olhos a fulgir.
Como adivinho, em tudo,

A alma que perdi!
Não encontro uma flor,
Sem o teu nome ouvir.
Não posso olhar o céu,
Sem me lembrar de ti!

. . .
Todo eu medito e cismo...
Um vago e etéreo laço
Prende-me ao teu imenso
E livre coração,
Que abrange o mundo inteiro
E ocupa todo o espaço,
E que vai povoar
A minha solidão.
Por isso, eu vivo sempre,
Em doce companhia

. . .
(Pascoaes 1998, 152-6)

Por outro lado, o poema VI possui como epígrafe: “E tudo é belo porque tu és bela (And all looks lovely in thy loveliness)” (Pessoa 1994a, 108). De acordo com Teresa Sobral Cunha, este é um “[v]erso traduzido e respectivo original (ou inversamente?) que também se encontra nas costas duma lista de primeiros versos de poemas para a série dos *Inconjuntos* e, a esmo, é possível encontrar ainda por mais duas vezes no espólio” (1994a, 308). O considerável número de vezes que tal verso surge repetido atesta o entendimento pessoano do mesmo como uma espécie de fórmula para o tratamento da temática amorosa em *Caeiro*. Com efeito, trata-se de uma citação do último verso do poema de Alfred Austin (1835-1913), significativamente intitulado, “Love’s Blindness”²²:

Now do I know that Love is blind, for I
Can see no beauty on this beauteous earth,
No life, no light, no hopefulness, no mirth,
Pleasure nor purpose, when thou art not nigh.
Thy absence exiles sunshine from the sky,
Seres Spring’s maturity, checks Summer’s birth,
Leaves linnet’s pipe as sad as plover’s cry,
And makes me in abundance find but dearth.
But when thy feet flutter the dark, and thou
With orient eyes dawnest on my distress,

Suddenly sings a bird on every bough,
The heavens expand, the earth grows less and less,
The ground is buoyant as the ether now,
And all looks lovely in thy loveliness.²³

A relevância atribuída por Pessoa ao verso final de “Love’s Blindness” justifica-se, portanto, pelo seu carácter formulaico, que permite, não apenas resumir o argumento central do poema de Austin, como uma versão da “falácia patética”²⁴, mas também evocar um passo particular da primeira parte da “Elegia do Amor”, no qual Pascoaes apresenta o mesmo tópico. Para o autor, este constitui mesmo um critério de apreciação estética, não surpreendendo que, por exemplo, em *Os Poetas Lusíadas* (1919), seja elogiada em Camões, precisamente, “a paisagem como sendo a própria sombra da mulher amada, alegrando-se ou entristecendo-se, conforme está presente ou ausente o corpo feminino que a projecta” (Pascoaes 1987b, 98). Com efeito, a descrição do carácter idealizado, incorpóreo e virtuoso da amada motiva, na “Elegia do Amor” (1906), quer a afirmação de que “Tudo, em volta de nós, / Tinha um aspecto de alma. / Tudo era sentimento, / Amor e piedade”, quer a constatação de que este amor contagia a natureza: “A folha que tombava / Era alma que subia... / E, sob os nossos pés, / A terra era saudade, / A pedra comoção / E o pó melancolia” (Pascoaes 1998, 148).

No mesmo sentido, será também a insubstancialidade da figura amada, cujo carácter incorpóreo se torna progressivamente invisível, que determina que o Caeiro “doente” do poema VI, agora cego para a sua anterior visão “objectiva” da natureza, passe a ter “interesse no que cheira”: “Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro. / Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova” (Pessoa 1994a, 108).

Por seu turno, o poema VII espelha o desengano amoroso, recuperando o estado de solidão abolido pelo amor (“E eu continuo como era dantes, sozinho no campo”) e

apresentando uma tentativa de reabilitação das teses do “objectivismo absoluto”, evidenciada, no décimo quinto verso, por formas verbais antónimas do “pensar” e da saudade: “Quem tem o modo de ver os campos pelas ervas / Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir. / Amei e não fui amado, o que só vi no fim / . . . / Como o campo é vasto e o amor interior...! / Olho, e esqueço, como seca onde foi água e nas árvores desfolha” (Pessoa 1994a, 109). Neste sentido, a libertação do amor, temática de que se ocupam os restantes versos do poema VIII, é sinónima de uma libertação do “pensar” e a ambas corresponde uma revalidação do propósito de ver apenas o visível: “Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo: / Os grandes vales cheios dos mesmos vários verdes de sempre, / As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer sentimento, / A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que estão presentes” (1994a, 110).

Mas, de acordo com o prefácio de Reis, no *corpus* poético que constitui os *Inconjuntos*, será ainda detectável a “viciação mental”, decorrente do episódio amoroso de Caeiro. Regra geral, esta é evidenciada pela construção do poema como um movimento de auto-correcção. Considere-se apenas um exemplo. No poema 5, Caeiro afirma:

Pétala dobrada para trás da rosa que outros dizem de veludo.
Apanho-te do chão e, de perto, contemplo-te de longe.

Não há rosas no meu quintal: que vento te trouxe?
Mas chego de longe de repente. /Estive doente um momento/
Nenhum vento te trouxe *agora*.
Agora estás aqui.
O que foste não és tu, se não toda a rosa estava aqui.
(1994a, 115)

A “doença” que afecta Caeiro neste poema consiste em ver no visível (pétala) o invisível (rosa). O movimento de auto-correcção, que é inequívoco a partir do quarto verso, culmina na afirmação final, segundo a qual a pétala é parte sem um todo: “O que foste não és tu, se não toda a rosa estava aqui”. A condição necessária e suficiente para que Caeiro recupere esta visão “objectiva” reside na possibilidade de distinguir e separar os dois modos de percepção justapostos no segundo verso. As locuções adverbiais “de perto” e “de longe” traduzem a perturbação que se instala no olhar, quando este constitui um movimento constante de focagem que protela uma imagem nítida do objecto. Ao descrever um movimento de constante aproximação e afastamento do objecto percebido, o poema descreve, precisamente, o olhar de Pascoaes. Para melhor ilustrar esta afirmação, considere-se o seguinte verso, marcado com um “x” na margem esquerda, na anteriormente referida edição pessoal de *Senhora da Noite* (1909): “Rosa de sombra que, em botão, é estrela” (Pascoaes 1909, 9) ²⁵. Esta pode ser tomada como a versão poética de um passo de “Renascença (O Espírito da Nossa Raça)”, artigo publicado em *A Águia* em Fevereiro de 1912, no qual Pascoaes deplora “a ilusão em que vivem os que imaginam tocar a realidade das cousas! Confundem, na sua cegueira pretenciosa, o que está perto com o que é real, e desprezam estupidamente o que é longe e eterno, o que determina e prepara as cousas próximas e efémeras” (1988, 40) ²⁶. O modo como o Caeiro “objectivo” anula este dualismo tornar-se-á mais claro mediante uma descrição breve do “pensamento poético” de Pascoaes.

III

“o encontrar em tudo um além”

No seu prefácio à terceira edição de *Sempre* (1898; 1915), e partindo de citações das duas élogas de *Belo* (1896) e do poema *À Minha Alma* (1898), Pascoaes afirma o carácter representativo da sua poesia inicial quanto aos tópicos centrais da sua obra: “Já nestes versos anteriores à publicação do *Sempre* (1898), se encontra desenhado o vulto da minha inspiração, isto é, a sensibilidade ao enigma das Cousas, a atitude inquieta, interrogadora da alma, o instinto da saudade” (Pascoaes 1997, 97/8). A expressão “instinto da saudade” designa o fundamento criativo da poesia, pois por “instinto” deverá entender-se uma apreensão ou uma explicação supra-racional dos fenómenos e por “saudade” uma sùmula e uma matriz do “pensamento poético” (1993b, 75) do autor. De facto, a definição de saudade apresentada por Pascoaes, tanto nos seus escritos teóricos como poéticos, consubstancia o dualismo contraditório ¹ que, em *Santo Agostinho* (1945), o autor denomina “o *como* dos primeiros e últimos aspectos da Realidade”, “a *própria índole* dos seres espirituais” (1995, 63, 139). Considere-se a definição proposta em “Ainda o Saudosismo e a Renascença”, artigo publicado em Dezembro de 1912 n’ *A Águia*, no qual se encontram sintetizados os argumentos desenvolvidos na conferência *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, proferida em Maio do mesmo ano:

Depois deste ligeiro trabalho que apresentei a público, sob o título *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* — trabalho que ando a desenvolver, concluí que a Saudade, como síntese do espiritualismo cristão e do naturalismo pagão, por isso que ela contém em si o Desejo e a Dor, a Esperança e a Lembrança —, esperança incidindo sobre o passado, lembrança incidindo sobre o futuro —, é o próprio espírito lusitano na sua expressão mais íntima, profunda e original. (1988, 64)

Delineando dois ramos na genealogia do conceito, representados por Duarte Nunes de Leão e Almeida Garrett, Pascoaes auto-filia a sua definição naquela que o

primeiro fornece: “Saudade é lembrança de alguma coisa com desejo dela”. Para o autor, “[n]esta definição já se encontram reunidos o *desejo* e a *lembrança*, isto é, o espírito e o corpo, Cristianismo e Paganismo, ao passo que a definição de Garrett (gosto amargo ou delicioso pungir) dá apenas a fusão dos contrastes” (1988, 50).

Tal critério distintivo permite caracterizar este dualismo contraditório como o estabelecimento de relações, não de convergência, mas de “convertibilidade” entre dois termos. O movimento tropológico inerente ao “pensamento poético” de Pascoaes é, portanto, o da sinédoque. A saudade é “internamente sinedóquica”, pois “[p]ela *Saudade* revive o que morreu e antevive o que está para nascer. . . . Por ela o que foi volta a ser, e o que há-de ser já existe...” (1988, 91). O modelo teórico subjacente a esta leitura encontra-se em “Four Master Tropes”, no qual Kenneth Burke atribui ao papel desempenhado pela sinédoque “na descoberta e na descrição da verdade” uma função de “representação”, pois, em “pares sinedóquicamente relacionados”, cada termo “pode ser considerado como sinal ou sintoma do outro” (Burke 1969, 508/9). Afirma Pascoaes em *Santo Agostinho* (1945): “. . . a verdade reside na combinação de todos os valores, ou no Paganismo e no Cristianismo. Uma ideia origina a sua contrária, como se ela contivesse em potência um sentido oposto ao da sua actividade. E contém realmente. . . . A ideia de imperfeito encerra a de perfeito; e esta, é a alma daquela. . . . O *sim* revela-nos o *não*, o altruísmo o egoísmo, como o tudo nos precipita no nada” (1995, 139)². Para o autor, a verdade veiculada por este dualismo contraditório é axiomática: Pascoaes, como S. Paulo, “[a]firma e não demonstra. Nem a verdade se demonstra: afirma-se” (1984, 127), “que a sua prova real está na sua evidência” (1994, 135).

Para Pascoaes, o visível é sempre parte: a parte representa outra parte, ou seja, é símbolo da sua parte contrária. Em *Santo Agostinho* (1945), o autor define poeticamente³ o símbolo, considerando-o “como a escultura do indefinido e do remoto, a aparência

visível do invisível” (1995, 232). Neste sentido, afirma em *O Homem Universal* (1937): “A razão é irracional, Deus humano, e sobrenatural a Natureza. A Física denuncia a Metafísica, tem um valor simbólico. O corpo simboliza a alma; e a complexidade fenomenal revela uma simplicidade transcendente. . . . A matéria existe como símbolo e condição do espírito” (1993b, 9). Tal entendimento do símbolo fundamenta uma dupla sinédoque, pois, neste dualismo contraditório, o olhar é capaz de apreender a índole de apenas uma “parcela da realidade”, a partir da qual poderá inferir que o todo é “misteriosamente [o] mesm[o] e o seu contrário” (1990, ix):

Se a luz é o mostruário, colorido de energias invisíveis, o nosso espírito é a revelação do Cosmos e um luar que lhe desvenda ou cria o seu aspecto geral ou panorâmico. Tudo o que ele visionar, imediata ou mediatamente, por inspiração ou raciocínio, no campo da ciência e da poesia, contém, pelo menos, uma parcela da realidade, que é imaterial-material, negativa-afirmativa. Não é o átomo um negativo-positivo, insubstancial e substancial? É já alma e corpo.

Daí o alcance da ciência e da poesia, ainda que relativo ou imperfeito, pois a Criação não está parada e recortada num todo terminante, embora seja um *todo* equivalente a cada uma das partes em que o possamos dividir. (1993b, 54)

Um dualismo contraditório estrutura as teses do “idealismo saudoso”, que “considera a vida do Espírito como sendo a libertação da Matéria” (1993a, 119/20) e que se fundamenta numa distinção, cara a Pascoaes, entre “existir” e “viver”: “A matéria existe, o Espírito vive, porque viver é ser consciente; ou antes, o Espírito existe na Matéria e a Matéria vive no Espírito” (1993a, 120). Para o autor: “Espírito e Matéria são as duas faces do Enigma; a natureza inicial, diabólica, e a natureza divina e final. Transmutar o demoníaco em divino, eis o nosso ideal...” (1993a, 120).

Esta transmutação consiste em harmonizar o que o autor considera como as “duas formas da Realidade”: a esperança e a lembrança (1993a, 121). Em diversos lugares da sua obra, nomeadamente, no capítulo IV de *Arte de Ser Português* (1915),

Pascoaes considera que os seres “imperfeitos representam *transições* para os mais perfeitos”, concluindo que: “*A lei suprema da Vida, é, portanto, a lei do sacrificio das formas inferiores às superiores*” (1993a, 27). Na nota 1 do capítulo anterior encontra-se explanada a teorização subjacente à formulação desta “lei suprema”:

A verdade é que nós vemos uma pedra, mais adiante, uma árvore e depois um homem... Percebe-se, em todas estas formas da Natureza, uma ordem ascendente (querida ou casual) que vai da pedra ao homem. A pedra parece tender para a árvore, e a árvore para o homem.

O mineral preparou o advento do vegetal e o vegetal preparou o do homem, por um processo indirecto, isto é, por meio de seres animais inferiores.

A pedra, a árvore, o homem, são três modos de ser da Natureza (reino mineral, vegetal e animal) “anunciando um esforço”, obedecendo a circunstâncias casuais ou subordinando-as à sua vontade, do simples e imperfeito para o mais complexo e perfeito. (1993a, 23/4)

Para Pascoaes, este processo de ascensão atinge o seu ponto culminante numa “forma espiritual” que não participa no processo evolutivo da matéria: “Mas esse ‘esforço’ findará no homem? Não. Para além dele, a Natureza já adquiriu uma forma de ser superior a ele — a ‘forma espiritual’. Assim como a árvore preparou o advento do homem, assim o homem preparou o advento do espírito” (1993a, 24). Em *Santo Agostinho* (1945), o autor atribui este “advento do espírito” a um “princípio de excedência”, a presença divina no Homem, que o liberta do processo evolutivo interdependente, característico da matéria: “Este Princípio de excedência, a virtude de subir acima do seu nível ou de se ultrapassar potencialmente é uma qualidade da quantidade, ou do Criador na criatura. *A presença divina*, onde mais se revela, é no ser vivo. . . . Indo além de si próprio, é que o réptil ganhou asas, e o velho orango se humanizou, fugindo da *Seleccção das Espécies* [sic] para a Bíblia” (1995, 91).

Esta libertação das leis da matéria fundamenta a actividade reflexa do espírito: “O Espírito é, portanto, o ‘estado saudoso’ da Matéria” (1993a, 74). Neste sentido,

“ver” é sinónimo de “recordar” (1993b, 80; 1997, 125), pois, “ [o] que é que existe senão recordações, vestígios mortos de um ser misterioso que passou?...” (1993a, 119). Com efeito, Pascoaes denomina os estádios evolutivos das formas mineral-vegetal, vegetal-animal, animal-espiritual como “os três vôos sucessivos da Esperança”. No seu estádio culminante de espiritualização, a esperança torna-se consciente, auto-reflexiva, isto é, transforma-se em lembrança:

As formas tangíveis representam cristalizações paradas, como que arrefecidas, de uma energia de que não podemos surpreender o momento presente, cuja actividade se exerce num tempo futuro e cuja exteriorização objectiva se faz num tempo já passado. Sim: o mundo é o que foi e o que há-de ser, a expressão de uma saudade...

No Princípio era a Esperança. O seu vôo, através de um espaço ideal, vai-se corporizando em lembrança, ao longo do espaço concreto. O Universo é uma espécie de auto-escultura, em que a esperança fugitiva que o anima, se fixou em formas de lembrança.

O voo da Esperança, cristalizando, esculpindo a realidade sensível, recebe de cada cristalização um novo impulso criador. Assim, a sua cristalização mineral imprimiu-lhe o impulso vegetal; a cristalização vegetal imprimiu-lhe o impulso animal, e a cristalização animal, o impulso espiritual. São os três voos sucessivos da Esperança, dessa “verdade que nas coisas anda”, são os seus três monumentos funerários...

Mas o voo da Esperança atinge uma altura em que se ilumina e reflecte sobre si próprio. A sua direcção torna-se interior a ela mesma, liberta-se do espaço, e temos a Consciência ou Lembrança espiritual.

Enquanto a Esperança é criadora, enquanto é “meio”, “transição”, segue num sentido ascendente; mas quando se espiritualiza é a sua mesma finalidade, então projecta-se para trás, abrangendo superiormente o caminho percorrido, toda a Natureza anterior. (1993a, 119/20)

A relação de “convertibilidade”, estabelecida entre os dois termos da equação esperança — lembrança, descreve igualmente uma teoria da criação poética. Para Pascoaes, “se a Esperança divinizou o homem, a Lembrança humanizou Deus” (1993a, 124). Em “O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa”, conferência proferida a 9 de Abril de 1913, o autor reafirma que “[o] Universo está dividido em quatro Reinos. Os três primeiros (mineral, vegetal, animal e humano) são a Matéria ou Lúcifer. Aqueles três prepararam o advento do homem: este é o meio vivo

em que surgiu o quarto Reino. No ser humano se elabora o ser espiritual” (1988, 87). Ou seja, como é explanado em *Os Poetas Lusíadas* (1919), “[p]or intermédio do homem, a Criação comunga o Criador. A Criação, (lembrança materializada, Deus morto e decaído) sob a actividade saudosa da alma, reanima-se e diviniza-se, volta a ser Deus” (1987b, 170). Reanimar e divinizar a Criação constituem actividades que Pascoaes atribui, respectivamente, à inspiração e à imaginação.

Por via da “esperança que é inspiração” (1989, 315), “o Universo conquista a sua fase anímica” (1988, 87). O “Animismo Saudosista” decorre do princípio de que “[a] Saudade, casando o nosso ser com as Cousas, é certo que as anima, acendendo nelas uma alma” (1988, 77). Reside aqui a originalidade do “Animismo Lusitano” pois, enquanto “o Animismo egípcio e as suas descendentes formas filosóficas, viam nas Cousas uma vida que lhes era própria: uma vida exclusivamente sua”, no primeiro “as Cousas estão animadas da nossa própria vida. É por simpatia cósmica que a nossa alma transborda de nós, inundando de amor as Cousas mortas que ficam a viver” (1988, 77). Esta “simpatia cósmica” possui como consequência uma dispersão da personalidade poética ⁴, exemplarmente ilustrada por “A Sombra do Homem” de *As Sombras* (1907):

Já de tanto sentir a Natureza,
De tanto a amar, com ela me confundo!
E agora, quem sou eu? Nesta incerteza,
Chamo por mim. Quem me responde? O mundo.

Chamo por mim; e a estrela me responde.
Chamo, de novo; e diz o mar: quem chama?
E diz-me a flor: onde é que estás? Aonde?
Vede a sorte terrível de quem ama!

Quem é somente amor desaparece;
Deixa, para ser tudo, de existir.

...
(1996, 146/7) ⁵

“As cousas são lembranças materializadas” ou “a imagem decaída” da Divindade, mas a “alma é lembrança consciente de si própria” (1987b, 164) ou “lembrança espiritual” (1993a, 120). É mediante “a actividade saudosa da alma” (1987b, 170) ou “[s]ob a influência da Saudade” que “as formas inferiores da Natureza, formas de existência e não de vida, atingem o seu *corpo de lembrança*, o seu *modo imaginário de ser*, o estado angélico e perfeito — a *Imagem*” (1993a, 123). Neste estado, “a imagem espiritual e eterna das cousas” redime a sua condição de “lembranças materializadas”, de “image[ns] decaída[s]” da Divindade, constituindo o Reino Espiritual ou da Imaginação. Se a inspiração consiste no transbordar da alma individual, “inundando de amor as Cousas mortas que ficam a viver” (1988, 77), é à imaginação que Pascoaes se refere quando afirma que a saudade “tem a faculdade de transmutar a matéria em espírito, sem lhe alterar a semelhança, o desenho vivo, aflorado do íntimo e condensado nos relevos de superfície”. Esta “imagem saudosa recebe do corpo a sua forma integral, mas purificada e liberta, vivendo, naquele espaço vedado ao ligeiro curso das horas, a alegria eterna de ser”. Neste sentido, “[a] nossa imagem é a nossa pessoa transcendente, o nosso espectro, agindo em outras almas; quer dizer, completando-se, definindo-se, para alcançar o Reino Espiritual” (1987b, 75). Para o autor, “imaginar é já divinizar” (1950, 20).

Com efeito, é enquanto “imagem espiritual ou eterna” ou “saudosa” que Pascoaes explica o “aparecimento de Deus”. Em “O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa” (1913) afirma: “. . . o homem tem o dom de contemplar a vida espiritual que nele principia e para além dele existe. O homem contempla o seu ser corpóreo e doloroso, e vê ou *imagina*, ao mesmo tempo, um outro ser perfeito, liberto das contingências materiais. Eis a origem de Deus”. E acrescenta: “Não se ligue

à palavra *imaginar* o seu sentido vulgar; ela representa a própria acção do homem a criar vidas espirituais. E estas vidas espirituais (escusado é repeti-lo) têm mais realidade, por mais perfeitas e pela influência profunda que em nós exercem, que as vidas anteriores a ela ou de natureza transitória” (1988, 87). Neste sentido, “[o] homem, falhando ao seu destino, imagina realizá-lo. Esta imaginação é o seu poder transfigurador das cousas” (1995, 136).

Esta explicação da origem divina constitui um dos pontos de discórdia na polémica sobre “O Sentido da Vida”, um conjunto de artigos de 1907 em que Pascoaes expõe e defende aquilo a que Jaime Cortesão chamou “uma metafísica completa” (1988, 281) e Jorge Coutinho uma “ontologia radicalmente materialista”, fruto de uma “excessiva colagem inicial ao materialismo evolucionista” (Coutinho 1995, 236). Pascoaes justifica o carácter “radical” do seu “materialismo”, afirmando que “[t]odos os fenómenos psíquicos são as últimas metamorfoses da matéria, o último aspecto que ela tomou” e que “[p]ortanto, ao último Reino em que até aqui se dividia a Natureza, sucede um novo Reino, nascendo a última fase da Matéria — *o Reino Psíquico*” (1993b, 118). Para Pascoaes, “os seres que constituem este reino, formam também uma *escala-psíquica*, onde Deus ocupa o lugar correspondente ao do homem na escala zoológica”. Esta é uma outra versão da lei, segundo a qual “o fim dum ser resulta da sua tendência para outro ser que lhe é distinto e superior” e justifica, portanto, a sequência — “D. Quixote, Valjean, etc.; enfim, Deus” — pois o “Reino Psíquico, como todos os outros, teve um princípio; os seres vivos que o formam começaram, como os vegetais e animais, em formas rudimentares que, através do tempo, se foram tornando cada vez mais definidas e complexas” (1993b, 118-20). Como explica o autor:

Vejamos. O éter, princípio activo, nas suas condensações em massa ponderável, depositou nesta grandes reservas de energia latente que, em certos períodos da evolução cósmica, se expande, dando à matéria a *faculdade de se exceder* e traduzir em formas originais de vida, sempre superiores às antecedentes. . . . Vê-se que o Universo tem grandes reservas de forças latentes que, de vez em quando (nos *períodos genésicos* correspondentes ao aparecimento das quatro grandes formas cósmicas) se expande e acorda, fazendo passar a matéria nublada [*sic*] a estrela, da estrela a planeta; de pedra a ferro e água, etc., a árvore e flor; de árvore a peixe, a réptil, a ave, a mamífero, a homem; e deste, enfim, ao ser espiritual que, em virtude da sua idêntica estrutura à do éter inicial, fecha o círculo das grandes metamorfoses do Universo. . . .

Resumamos a minha teoria. *Ab initio* era o espírito, segundo São Paulo, ou o éter, segundo Haeckel. O éter condensou-se em massa ponderável, dando origem à matéria atômica; esta, excedendo-se . . . , gerou a fase vegetal, e esta, por sua vez, a fase animal; e esta ainda, graças à mesma lei, deu origem à fase psíquica, alcançando assim a matéria a estrutura e qualidades iniciais, e fechando-se o grande círculo evolutivo do Cosmos. (1993b, 120, 125/6)⁶

É, portanto, no “princípio de excedência” que reside “a origem do Reino Psíquico e, por conseguinte, do sentimento religioso e artístico”. Pascoaes afirma que “o ser espiritual tem todas as características dum ser vivo e real” mas, “pela distância a que está dos animais, graças à transcendência e estrutura da matéria que as forma”, deve “constituir um reino à parte”. Neste dualismo consiste a “principal característica” dos seres espirituais: “sendo eles corpóreos e materiais, todavia não são corpos orgânicos ou inorgânicos; a sua estrutura não é nem celular nem atômica; podemos compará-la à do éter, seguindo a concepção de Haeckel. São, portanto, de estrutura dinâmica; e assim, a fase espiritual do Cosmos é o traço de união entre a massa ponderável e o éter primordial, fechando-se o círculo que a natureza descreveu, animada pela extraordinária força de excedência” (1993b, 120/1). Por seu turno, a noção segundo a qual “*ab initio* era o espírito” ou “o éter”⁷ faz desta teoria da criação poética uma impugnação da criação *ex nihilo* (Coutinho 1995, 218, 230)⁸. Atribuindo a origem dos seres espirituais a uma “célula espiritual primitiva”⁹, Pascoaes adia as respostas a todas as possíveis

questões decorrentes desta afirmação, considerando-as objecto de uma futura “Biologia Psíquica”:

Principiaram em formas rudimentares que se foram transformando e aperfeiçoando; e tiveram, como o reino animal, uma origem comum.

Toda a fauna espiritual descende, permita-se-me a expressão, duma célula espiritual primitiva. Nos animais inferiores, o espírito deve existir nessa primeira fase rudimentar.

Mas como apareceu a primeira forma espiritual da matéria e da energia?

Como foi desabrochando em seres cada vez mais perfeitos?

Como formar a respectiva *escala psíquica*? Como classificá-los, etc., etc.?

Isto constituirá o assunto duma “Biologia Psíquica”. (1993b, 130)

Para o autor, Deus “[é] o ser espiritual mais perfeito”, pois quando “eu por exemplo, ao contemplar a fragilidade dolorosa do meu corpo, as misérias, injustiças, raivas, ódios, guerras e maldades de que é feita a vida animal — crio espiritualmente um ser liberto de todos esses males — eu gero a Deus” (1993b, 132). Em *Arte de Ser Português* (1915), Pascoaes reafirma que “[o] homem, em virtude do seu *poder saudosista*, de lembrança e esperança, eleva-se da própria miséria e contingência à contemplação do Reino Espiritual. Vemos Deus pelos olhos da Saudade; e assim reconstruímos espiritualmente a sua figura que, sendo por nós reconstruída, participa de nós também. Por isso, a imagem de Deus nos aparece vestida de Humanidade, cristianizada, e é Jesus”. Neste sentido, “[d]epois de o homem subir a Deus, baixou Deus ao homem, porque se a Esperança divinizou o homem, a Lembrança humanizou Deus” (1993a, 123/4).

Em *Os Poetas Lusíadas* (1919), a poesia “é a voz da Esperança espiritual a conceber um novo mundo: o Reino do Espírito subordinando o Reino da Matéria” (1987b, 43). Esta transmutação do “demoníaco em divino”, a passagem de uma

“natureza inicial, diabólica” a uma “natureza divina e final” constitui o movimento inerente à criação poética: “A alma, em virtude da sua força activa de esperança, visa o Futuro, — o Incriado; e em virtude da sua força passiva de lembrança, apenas encontra o Passado ou a Natureza criada, imenso espectro evidente nas suas formas endurecidas e mortas. O Universo é o cadáver de Deus, a estátua fria e inerte da esperança”. É assim que “[a]usente de si mesma *no que há-de ser e no que foi*”, a alma “ou vê espectros da Morte materializados, ou sombras por encarnar da Vida” (1987b, 162/3) ¹⁰.

Enquanto “esperança incidindo sobre o passado, lembrança incidindo sobre o futuro” (1988, 64), a concepção de saudade possui como implicação o postulado segundo o qual “[o] tempo só existe como Eternidade e o espaço só existe como Infinito”. A eternidade e o infinito que, enquanto atributos do espírito, indiciam uma das principais objecções de Pascoaes à poesia dos “modernos vates” seus contemporâneos, decorrem de um movimento contraditório, do qual resulta a coincidência, no tempo e no espaço, de duas forças — uma “criadora e abstracta” e outra “criada ou concreta”:

A alma fulge na escuridão absoluta. Canta no silêncio absoluto. Por baixo dela jaz o fantasma do Passado; por cima a noite silenciosa do Futuro. E ela própria é passado e futuro, invocação e desejo. . . . O Presente divino, a Realidade em si, a Esperança imaterializável, Deus, excepcionalmente vislumbrados, fogem à sua clara e constante percepção. No mundo sensível só há futuro e passado. O movimento abstracto da esperança (tempo futuro) mal se concretiza, é lembrança, movimento inerte, matéria (tempo passado). A cada acção criadora da esperança (espaço e tempo futuro) corresponde a sua paralização para trás em formas criadas (tempo e espaço passado).

A uma força criadora e abstracta no sentido A... B, corresponde uma força criada ou concreta no sentido B... A. As duas forças coincidem no tempo e no espaço. Assim, a energia vital que desabrocha em flor, expandindo-se, ao mesmo tempo se retrai, condensada no relevo das suas pétalas. Essa flor é o símbolo saudoso do Universo, cuja expansão num tempo futuro infinito, através de um espaço futuro infinito, se retrai num passado infinito, através de um espaço infinito. Esta expansão e retraimento, simultâneos, tornam o espaço e o tempo inesgotáveis, quer dizer infinitos ou indefinidos. A Eternidade é o futuro e o passado coincidindo. . . . O tempo, abrangendo as mobilidades da esperança, é imóvel com o espaço. . . . O

tempo só existe como eternidade e o espaço só existe como infinito. (1987b, 163)

Nesta explanação da coincidência entre esperança, “movimento abstracto e criador”, e lembrança “movimento concreto e criado”, o autor retoma um capítulo anterior da mesma obra, no qual valoriza o carácter orgânico da “poesia espontânea”, em detrimento do “equilíbrio estático” que caracteriza a “poesia culta”. Quando Pascoaes identifica a primeira com o “romantismo idealista”, afirmando que “exprime um estado de alma criador e indefinido”, isto é, “a expansão criadora da Esperança”, “esperança” significa coincidência de forças — uma “criadora e abstracta” e outra “criada e concreta” — co-implicando “lembrança espiritual”, “lembrança incidindo sobre o futuro”. Quando o autor declara que a segunda é própria do “realismo clássico”, a que corresponde “um estado de alma criado e definido”, ou seja, “a depressão definidora e fixadora da Lembrança”, “lembrança” significa “distância” entre forças, e o seu resultado é apenas uma “lembrança material”.

A “poesia culta” exhibe “o equilíbrio estático das suas formas” porque “obedece a determinada escola, a certos preconceitos, formalidades, etc.”, “preocupações plásticas ou ideativas”, que “resultam de uma queda da imaginação e estabelecem logo uma distância entre o sentimento e o seu corpo”. Esta distância “amortece a Beleza, derivante da conformidade do espírito com a matéria. Destruído tal acordo, a forma e a ideia antipatizam . . . e o verso torna-se artificial” (1987b, 45/6). A “poesia culta” é “o Verbo enamorado de si próprio, esterilizado numa auto-contemplação voluptuosa” e “não é mais do que uma bela máscara inerte”. Por contraste, a “poesia espontânea” deve as suas formas “à fuga desordenada e criadora da verdadeira inspiração, que é uma força da Natureza, visando um fim sobrenatural”, “é o Verbo enamorado das cousas e dos seres que nele se reflectem e vivem”, “é a própria face da Vida”. Com efeito: “A poesia

espontânea só obedece ao ritmo da sua expansão natural. É instintiva. Despreza os modelos consagrados, porque ela contém a virtude de criar as leis que a regulam”. Para Pascoaes, esta “expansão natural” é “internamente sinedóquica”, pois “[é] como as seivas das árvores, que trazem, no seio, quando afloram nas ramagens, o desenho futuro das folhas e das flores”. Neste sentido, “[o] verso é espontâneo, quando a forma é a própria Inspiração naturalmente materializada; quando a inspiração e a forma se identificam em absoluto, como à folhagem verde de uma árvore a seiva que a percorre...” (1987b, 45/6). Mas já em “O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa” (1913), o autor afirmara ¹¹:

Sim: as obras dos nossos melhores Artistas brotaram directamente da alma que lhes transmitiu a sua vida. Não são obras imitativas.

Quem analisar estas *novas expressões* cuidadosamente, verá que elas encerram novas ideias e novos sentimentos. Os novos estados de alma é que preparam a sua própria exteriorização verbal. Quando uma nova forma poética surge, vem dentro dela uma nova face do Espírito. (1988, 78)

Neste sentido, “[o] poeta é um enviado. Vem ao Mundo afirmar as superiores Potestades que misteriosamente presidem ao drama da Vida e lhe dão um sobrenatural sentido. Vem sublimar o vulgar, revelar o grande que as pequenas coisas escondem, converter o ruído em harmonia e a harmonia em melodia. Só ele deu uma alma divina ao corpo bruto da natura, completando a obra de Jeová...” (1987b, 44/5).

Para Pascoaes, “[é] de origem verbal, a nossa tendência antropomorfizante. Em todos os vocábulos há um *substratum* humano. . . . Imaginamos tudo à nossa imagem; e, por isso, nos fez Deus à sua própria semelhança” (1995, 204). Neste sentido, a actividade do espírito ou “[v]iver é identificar tudo à nossa pessoa, que é uma síntese do Universo, o Universo dado numa flama anímica” (1994, 162). As vias de acesso à compreensão desta relação sinedóquica entre microcosmos e macrocosmos são a arte e a

religião, que se “correspondem”, pois, se “[a] arte afasta materialmente os homens uns dos outros, aproximando-os da face transcendente do Universo; e é deste afastamento material que resulta a sua união em espírito, a sua divina convivência em Deus”, também “[é] pelo sentimento religioso que nos elevamos àquela altitude, onde todas as almas se encontram, como que libertas de seus corpos e esquecidas da sua tenebrosa ascendência. Este sentimento representa o que há de essencial no homem; em virtude dele, o nosso espírito vê-se presente em si próprio e em todas as vidas do Universo” (1988, 88).

Esta correspondência entre arte e religião é frequentemente expressa mediante uma identificação entre as figuras do poeta e do místico: “O místico é sempre um poeta verdadeiro; e a poesia sem misticismo reluz, mas não é ouro” (1992, 137), pois “[s]em misticismo há só Biologia ou, melhor Zoologia . . . um anti-místico vive exclusivamente, como qualquer árvore ou animal” (1988, 263). O modelo de Pascoaes para a identificação poesia-misticismo será, portanto, S. Francisco de Assis. Afirma o autor em *Duplo Passeio* (1942): “Ou a nossa vida é susceptível de se tornar amorosa e fraternal, ou, então, o ser humano é um orango qualquer e mente ao seu destino redentor, que é transformar a violência em brandura, a fealdade em beleza, acrescentar o Sobrenatural ao Natural” (1994, 141).

Como é explanado em *Santo Agostinho* (1945), o misticismo franciscano representa a antítese da “tendência moderna” para a “abstratificação” da natureza, da Divindade e da arte (1995, 265) e fundamenta o percurso circular que a antinomia sobrenatural — artificial conhece em Pascoaes. Com efeito, “[a] virtude maior da Natureza é sobrenaturalizar-se ou humanizar-se. Como que sobe, através de si, de grau em grau, até se desprender das suas tristes contingências, e pairar além tudo” (1995, 64). Esta ascensão ilustra, portanto, o “princípio de excedência”, pois o sobrenatural é “a

Natureza ultrapassando os seus limites, através da nossa consciência” (1995, 71). Neste sentido, “[o] Universo apresenta-se-nos enigmático e belo, isto é, como obra de arte pela arte. . . . Mas, se a arte pela arte é natural, devemos, por isso mesmo, condená-la. O nosso destino é o sobrenatural ou corrigir a Natureza” (1995, 306). Considere-se, então, o modo como Pascoaes procede à apreciação da poesia dos “modernos vates” seus contemporâneos.

No volume *Para a Luz*, publicado em 1904, o poema “A Fábrica” constitui um retrato dantesco de um tópico “moderno”: “As negras chaminés, quais bocas tenebrosas, / Cospem no azul negros escarros pestilentos / Dum fumo que envenena as paisagens nervosas / E que os lúcidos céus nos torna nevoentos...” (1998, 39). Por seu turno, a composição inicial de *Verbo Escuro*, obra vinda a lume em 1914, intitula-se “O Poeta” e revela uma oposição clara entre o que Pascoaes concebe como sendo a actividade poética — “O Poeta alcança os píncaros da Vida; e vem depois contar, aos outros homens, a paisagem contemplada” — e aquilo que considera serem “atitudes da Matéria”, cantadas pelos poetas seus contemporâneos, ou seja, “[f]umo das fábricas, gritos de sirenes, velocidades” (1999, 43). Para Pascoaes, o que é surpreendente e incompreensível é que, a partir da matéria como matéria se faça “poesia”, já que “os modernos vates” dificilmente serão “a voz da Esperança espiritual a conceber um novo mundo: o Reino do Espírito subordinando o Reino da Matéria” (1987b, 43) ¹²:

XI. Eu fui dado à luz eléctrica deste século; o denso fumo industrial satura-me os pulmões; o ruído mecânico faz sangrar os meus ouvidos —, e eu não compreendo, não assimilo esta Vertigem, que é de ferro!

XII. Fumos das fábricas, gritos das sirenes, velocidades, qual a vossa entoação espiritual, o vosso etéreo significado? Qual o sentido das palavras — Força, Vitória, Actividade, que modernos vates apregoam? Sois ocas palavras de metal... a bruta matéria a tornar-se nublosa, a incompreender-se.

Hulha negra feita nuvem de fumo.
(1999, 44)

Também de 1914, o artigo “O Paroxismo”, publicado em *A Águia* em Junho desse ano, pode considerar-se como a versão ensaística do poema supracitado. Comentando o texto de Nicolas Beauduin ¹³, “La Psychologie des Poètes Nouveaux et la Vie Moderne”, publicado no mesmo número de *A Águia* ¹⁴, Pascoaes reitera e desenvolve as afirmações explanadas em “O Poeta”. Nos parágrafos iniciais do seu texto, o autor apresenta uma breve caracterização da “escola paroxista”:

Em França, Nicolas Beauduin, acompanhado de outros poetas, cria a *escola paroxista*. Esta palavra deixa já perceber qual é a alma da nova poesia francesa: — a Acção, no significado actual e europeu desta palavra. . . .

Nos seus Poemas, vibra e palpita, não o ímpeto amoroso da alma para uma nova Luz redentora, mas a grande vida industrial e científica dos grandes centros da Europa, Londres, Paris, Berlim, que sonha alastrar e dominar. (1988, 175)

Neste sentido, “[a] Força, mas a Força conquistadora, eis a sua Musa vigorosa que quer sentir sob os pés o mundo conquistado”. A esta, Pascoaes contrapõe aquela “*Fraqueza* no homem”, que considera também “digna de ser cantada” e que define como “a Fraqueza que nos dá o *sentido etéreo* das cousas e da Vida, sem o qual o mundo é áspero e frio, demasiadamente revelado, pondo um limite material ao voo da nossa Esperança”, pois “a Esperança, a faculdade que temos de criar ilusão, é a parte mais viva e sensível da criatura humana” (1988, 175). Para o autor, “[a] ilusão é uma outra realidade. . . . Sim: há duas realidades. Na imediata, a civilização elabora o seu corpo; na outra, o seu espírito. Os jovens poetas franceses adoram a primeira, como a devem adorar todos os povos que são grandes e ricos, e aspiram a dominar materialmente, de facto” (1988, 176). É, precisamente, na ausência de uma grandeza e de uma riqueza nacionais e, portanto, numa incapacidade real “de dominar o mundo pela Força” (1988, 177), que Pascoaes encontra um argumento válido para votar ao

fracasso quaisquer tentativas de criação de uma “escola paroxista” portuguesa: “Mas nós, os portugueses, somos pouca gente e vivemos num pequeno território. O movimento científico, industrial, militar, etc., não atingirá, no nosso meio, uma grandeza capaz de se tornar inspiradora. Faltam-nos grandes cidades cheias de um grande Ruído... O imperialismo não é para as nações pequenas, e cantar o de outras seria, sobretudo, ridículo” (1988, 176) ¹⁵.

Contudo, ao carácter “ridículo” de que se revestiria a poesia de “modernos vates” portugueses, bem como ao carácter dificilmente sobrenatural das “atitudes da Matéria”, cantadas pelos “jovens poetas franceses”, Pascoaes contrapõe, elogiando, a “poética” destes últimos, marcada por uma tentativa de “aproximar a expressão do *expresso*”. Este argumento, que constitui uma concessão de Pascoaes à escola francesa, serve, antes de mais, os intuítos, quer de realçar a impossibilidade de uma “poesia paroxista” portuguesa, já que, na ausência de “uma grandeza capaz de se tornar inspiradora”, a forma deixará de ser “a própria Inspiração naturalmente materializada” (1988, 46), quer de desvincular o elogio à “escola paroxista” francesa da noção de “poesia espontânea”, na medida em que “aproximar a expressão do *expresso*” é ficar nitidamente aquém daquele estado em que “a inspiração e a forma se identificam em absoluto” (1987b, 46). Considere-se o que afirma o autor:

Isto quanto à poesia; quanto à poética estamos de acordo. É inegável que a evolução do verso se faz no sentido de aproximar a *expressão do expresso*, a máscara da alma.

As velhas formas geométricas, oprimidas, endurecidas sob o peso clássico do metro e da medida, como que repassadas de um fluido eléctrico, estremeçam, adquirem movimento e sensibilidade, novas atitudes, impostas pela expansão da íntima vida nova que as anima. O verso moderno vive livremente; mas a sua liberdade tem um limite, além do qual é a Prosa. Este limite não será ultrapassado, como os críticos prudentes imaginam. A forma poética (o verso) é indestrutível, pois corresponde a *um certo estado* do Pensamento: — o seu estado visionário, aceso, delirante. (1988, 178)

Por conseguinte, é em prosa que, em *A Beira (Num Relâmpago)* de 1916, Pascoaes se propõe “traduzir, em velha linguagem de liteira, um vertiginoso e futurista passeio de automóvel, desde a minha casa, em Amarante, à antiga casa do Mosteiro, em Arganil” (1994, 21). O fundamento deste desajuste entre a expressão e o que é expresso, que demonstra a inviabilidade da máquina como matéria poética para o próprio Pascoaes, é clarificado pelas considerações que o autor tece acerca da “moderna pintura futurista”. O movimento é a categoria que valida a correlação *ut pictura poesis* pois, tal como as “velhas formas” clássicas “adquirem movimento” com os “novos ritmos livres” (1988, 178), também naquela, “[a] distância que separa [as impressões recebidas] e lhes dá perspectiva é eliminada pelo movimento que as anima” (1994, 21):

Viajar em auto é correr mundo, a cavalo num relâmpago.

Pessoas, paisagens, vilas, lugarejos passam por nós numa tal velocidade, que as impressões recebidas continuam, em nossa memória, a sua doida cavalgada, numa confusão turbilhonante. A distância que as separa e lhes dá perspectiva é eliminada pelo movimento que as anima; e as suas aparências quase se fundem num todo, caótico e disparatado, que é a fonte caricatural da moderna pintura futurista. . . .

A realidade panorâmica do mundo é uma função da nossa velocidade. . . . E, assim, à pintura inerte e definida, às tintas estáticas, suave ou, antes, morosamente nuancadas, sucedeu a pintura dinâmica, em esboço, de tons violentos, que se misturam e correm. Eis porque a pintura futurista, quebrando a velha harmonia das coisas, nos parece absurda e nos ofende. (1994, 21)

A uma leitura menos atenta de *A Beira (Num Relâmpago)* (1916) podem passar despercebidas algumas distinções que, de facto, inviabilizam uma aproximação de Pascoaes à estética futurista ¹⁶. Neste sentido, embora “inerte”, “definido” e “extático” se encontrem reiterados, em *Os Poetas Lusíadas* (1919), como epítetos da “poesia culta” (1987b, 45), tal não autoriza a considerar a pintura ou a poesia futuristas como um novo “vôo da Esperança”, pois “esperança”, recorde-se, significa coincidência de forças — uma “criadora e abstracta” e outra “criada ou concreta” — co-implicando

“lembrança espiritual”, “lembrança incidindo sobre o futuro”. O movimento que Pascoaes reconhece na poesia e na pintura futuristas não é contraditório. Considere-se o seguinte excerto de *A Beira (Num Relâmpago)* (1916): “Parámos, à sombra de um plátano; e o bailar confuso do ambiente parou também, porque nós éramos demónios, transmitindo, por tentação, a tudo o movimento febril que nos animava” (1994, 43). Se o “movimento febril” constitui o “que nos animava”, este ocupa, portanto, o lugar da alma e encontra-se, conseqüentemente, descrito à luz do conceito de inspiração (o transbordar da alma individual para as coisas), sendo “transmiti[do], por tentação, a tudo”. Mas este, que parece identificar-se com “o movimento abstracto da esperança” é, não coincidente, mas paralelo, no espaço e no tempo, com o “movimento inerte” da lembrança: “Parámos . . . e o bailar confuso do ambiente parou também”. Conseqüentemente, acrescenta Pascoaes ao passo supracitado: “Parámos. . . E uma tristeza de moura quebrada no seu encanto chorava nos meus olhos, que, de relancear as fugas aladas da paisagem, começaram a olhar os seus relevos extáticos e mortos” (1994, 34). O que isto significa é que “[o] Presente divino, a Realidade em si, a Esperança imaterializável, Deus”, que, em *Os Poetas Lusíadas* (1919), “fogem” à “clara e constante percepção” da alma, constituem tópicos futuristas. Se “[a] Vida é sempre ausente no Passado e no Futuro”, para a arte futurista, o “mundo” deixa de ser “a expressão de uma saudade” (1993a, 119). Enquanto antítese do “símbolo saudoso do Universo”, o automóvel inviabiliza, portanto, o movimento contraditório, no qual se consubstanciam a eternidade e o infinito¹⁷. De facto, em *Santo Agostinho* (1945), a arte futurista é tomada como consequência da perda dos valores “ontológico e teológico” do “verbo”:

Nota-se o valor ontológico do verbo — ontológico e teológico. Daí a tendência moderna para substituir as palavras pelos números. E a fuga do

concreto para o abstracto, a *abstraficação* da Natureza, o pavor da realidade natural. . . .

A fotografia, perante o retrato a óleo, a *Avenida n° 2*, em Nova Iork perante o *Beco do Fala-Só*, em Lisboa, são conquistas do abstracto sobre o concreto, da matemática sobre a arte, do morto sobre o vivo. . . . A abstraficação da Divindade deu o ateísmo filosófico e a arte deu o futurismo, que é a estátua dum homem sem pés nem cabeça, fora do tempo e do espaço, em pleno Vácuo. (1995, 265)

O futurismo, definido como “a estátua dum homem sem pés nem cabeça” possui, portanto, como modelo o Universo, que “é uma espécie de auto-escultura” (1993a, 120), “a estátua fria e inerte da esperança” (1987b 162). Ambos existem “em pleno Vácuo”, isto é, “fora do tempo e do espaço”, ou da eternidade e do infinito¹⁸. Na verdade, a descrição da arte futurista em *Santo Agostinho* (1945) pode considerar-se como uma outra versão de um passo de *São Paulo* (1934), no qual Pascoaes considera que “[o] Cosmos é Deus desiludido, em pleno Vácuo” (1984, 105). Clarificando alguns dos pressupostos já explanados em “O Paroxismo”, o autor explica que “[a] desilusão é um movimento no sentido da matéria, como a ilusão é um movimento no sentido espiritual” e que “[a] transição da ilusão para a desilusão marca a origem mortal das cousas: formas e formas tumulares. Por isso, o sentimento religioso é sempre uma tentativa de regresso à Ilusão divina originária, a ante-manhã da Vida . . .” (1984, 105).

A noção de que a arte futurista representa, para Pascoaes, “a decaída atitude da Divindade” (1987b, 43) torna-se mais perceptível quando se atenta no modo como o automóvel é, em *A Beira (Num Relâmpago)* (1916), reiteradamente identificado com um animal (1994, 22, 65, 83) e com um deus (1994, 23, 60). Os pressupostos subjacentes a tal identificação são claros. Em *Duplo Passeio* (1942), Pascoaes afirma: “Num animal, a herança psíquica é tão perfeita que o filho repete o pai. Na criatura humana, essa herança é incompleta. Sendo incapaz de reproduzir os antepassados, é obrigada a ser original. Onde falha a lembrança perpetuadora, surge a esperança criadora” (1994, 118/9). E, como refere o autor em *São Paulo* (1934): “Saído imperfeito

das mãos de Deus, [o homem] alcançará, em Jesus Cristo, a perfeição, porque o Filho corrige o Pai” (1984, 195) ¹⁹.

Este intuito correctivo consiste, como acima afirmado, na sobrenaturalização ou humanização da natureza. A substituição da alma pelo movimento, que a arte futurista opera, produz prosopografias, mas não prosopopeias (Fontanier 1977, 425, 404). Considere-se o que afirma o autor em *Duplo Passeio* (1942): “O auto continua a marcha. Sobressaltam-se os montes circundantes, contagiados da nossa velocidade, essa loucura. A carranca da montanha anima-se de estranhos movimentos fisionómicos. Irá falar?” (1994, 118). Pascoaes responde: “A montanha move-se, gesticula, mas não fala. É uma fuga de cósmicos gigantes, reduzidos a vultos informes pelo tempo, que muda um penedo numa estátua e uma estátua num penedo. A Natureza trabalha artisticamente as suas obras; e trabalha ainda as obras de arte, a ponto de ser difícil distinguir o artificial do natural” (1994, 119). A dificuldade desta distinção deriva da sua comum “expressão defunta” ²⁰. Considerando que uma “cópia da Natureza” é uma “infantilidade”, Pascoaes afirma: “Ou a cópia excede o copiado, e temos o sobrenatural; ou então é inferior a ele, e temos o artificial: o natural, jamais. O natural foge de nós em dois sentidos, para cima ou para baixo, mas nunca permanece onde pousar a sombra humana” (1994, 187).

Para Pascoaes, ao contrário da arte futurista, “a Poesia visiona”, isto é, “transcendentaliza o objecto contemplado” (1993a, 67), porque “[o] ser tem duas presenças: a exterior ou aparente, e a sua presença de saudade, íntima e remota. A primeira é a sua *aparência*; a segunda é a sua *aparição*. E nesta segunda presença (desdobramento incorruptível e perfeito das formas animais e transitórias), é que ele existe para a vida eterna do Espírito”. Pascoaes considera ser esta “uma intuição profunda do Além”, termo definido como “o Reino espiritual criado pela Saudade”

(1987b, 56)²¹. Repare-se que também Fernando Pessoa, em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, atribui à “ideação complexa” que caracteriza o “transcendentalismo panteísta”, considerando tratar-se da sua “mais notável e original feição”, “*o encontrar em tudo um além*” (Pessoa 1993b, 54): “Na nova poesia portuguesa todo o amor é além-amor, como toda a Natureza é além-Natureza” (1993b, 57).

“Além” é, precisamente, o termo a que recorre Kenneth Burke para explicar “o maquinismo da transcendência”: “. . . the building of a *terministic bridge* whereby one realm is *transcended* by being viewed *in terms of* a realm ‘beyond’ it. . . . transcendence involves dialectical processes whereby something HERE is interpreted *in terms of* something THERE, something *beyond* itself”²² (Burke 1979, 150, 162).

Estas citações servem o intuito de clarificar um passo de um dos fragmentos que Pessoa intitula “Atlantismo”, no qual propõe “[n]ão uma fusão do cristianismo e do paganismo, como querem Teixeira de Pascoaes e Guerra Junqueiro; mas um alheamento do cristianismo, uma simples e directa transcendentalização do paganismo, uma reconstrução transcendental do espírito pagão” (Pessoa 1979, 226). Por “transcendentalização do paganismo”, e utilizando as palavras de Burke, pode entender-se que o domínio do paganismo é transcendido, na medida em que é visto em termos de um domínio que está para além dele. Se, pelo menos, *O Guardador de Rebanhos* de Caeiro, as *Odes* de Reis e os *Prolegómenos a uma Reformação do Paganismo* de Mora figuram, respectivamente, como “Reconstrução da sensibilidade pagã”, “Reconstrução da esthetica pagã” e “Theoria geral do paganismo novo”, numa lista de “Obras atlânticas a publicar” (1990, 267), não será problemático substituir paganismo por heteronímia. O que uma “transcendentalização da heteronímia” significa é que Pessoa vê o domínio dos heterónimos em termos de um domínio que está para além

desses mesmos heterónimos. Este “além” possui o sentido preciso de uma oposição a Pascoaes. E quem “pontifica”, quem “constrói a ponte” entre os dois domínios distintos são, como se procurará demonstrar, Whitman, Emerson e Poe.

IV

O “misticismo da objectividade”

O animismo e a humanização da natureza e de Deus, veiculados pelo saudosismo de Pascoaes, constituem o núcleo da argumentação que António Mora, num texto datado provavelmente de 1916 e intitulado “Teoria do Dualismo”, apresenta contra as teorias filosóficas. De acordo com o heterónimo-filósofo:

As teorias filosóficas enfermam dos erros seguintes:

- (1) O *erro antropocêntrico ou antropomórfico*, que consiste em atribuir, quer à Realidade, quer à Consciência, qualidades que pertencem *simplesmente à Individualidade*.
- (2) O erro de atribuir à Consciência qualidades atribuíveis só à Realidade: o *erro realista*.
- (3) O erro de atribuir à Realidade qualidades que pertencem, ou se podendo conceber como pertencendo, apenas à Consciência; o *erro animista*. (Pessoa 1993c, 33)

Nestas definições dos “erros” “animista” e “antropocêntrico ou antropomórfico” podem ler-se, respectivamente, versões dos conceitos de inspiração (o transbordar da alma individual para as coisas) e de imaginação (a criação de vidas espirituais à imagem da individualidade), descritos por Pascoaes. Tais “erros” constituem derivações do “erro realista”. Este consiste na afirmação “em aparência de todo incontrovertível, de que a C[onsciência] *existe*. Não temos direito racional a afirmá-lo. O que podemos afirmar sem erro é que a Consciência é a Consciência; mais nada”. Para António Mora: “Toda a filosofia dos místicos cai por este alçapão” (1993c, 34).

Por seu turno, no texto da *Entrevista*, e reiterando o teor crítico do poema XXVIII de *O Guardador de Rebanhos*, também Caeiro se refere, precisamente, ao animismo e à humanização da natureza como justificações para a acusação de misticismo que profere contra Pascoaes:

Eles são místicos. Eu o menos que sou é místico. Que há entre mim e eles? Nem o sermos poetas, porque eles não o são. Quando leio Pascoaes farto-me de rir. Nunca fui capaz de ler uma coisa dele até ao fim. Um homem que descobre sentidos ocultos nas pedras, sentimentos humanos nas árvores, que faz gente dos poentes e das madrugadas (...). (1994a, 213/4)

Esta recusa de identificação entre poesia e misticismo, subscrita por Caeiro, é contrariada por um artigo escrito para *A Águia*, assinado por Fernando Pessoa. De acordo com Teresa Sobral Cunha, este “[a]rtigo que pelas alusões directas também pode presumir-se imediatamente posterior à *Entrevista a Caeiro*”, possui a data provável de 1913/1914 e permite “constatar, outrossim, que Fernando Pessoa, então circunstancial articulista, não descobrira ainda em Caeiro o Mestre, e em si, e em seus outros, a condição discipular” (1994a, 317).

Mas, longe de contrariar Caeiro identificando também na sua poesia prosopopeias e personificações¹, Fernando Pessoa considera, antes, o poema XL de *O Guardador de Rebanhos* e comenta o quinto e o sexto versos, apontando “ao seu autor que cometeu misticismo puro. /Tratar-se-á/, talvez, de um misticismo às avessas, com uma aplicação nova e especial; mas do misticismo não pode haver dúvida nenhuma” (1994a, 216). O sentido da expressão “misticismo puro”, aplicada a Caeiro, encontra-se explicitado no final do prefácio de Thomas Crosse: “Pois Caeiro perde de vista a Natureza na natureza, perde de vista a sensação na sensação, perde vista as coisas nas coisas” (1994a, 225). O significado de “misticismo às avessas” poderá traduzir-se por um misticismo de oposição a Pascoaes, por analogia com a caracterização de Caeiro como “Pascoaes virado do avesso”, patente no excerto em português inserido naquele prefácio.

A justificação pessoana para estas acusações de “misticismo puro” e de “misticismo às avessas” decorre da constatação de que “[o] materialista espontâneo e absoluto nunca faria a distinção ultra-intelectual, ultra-metafísica, ultra-mística, entre uma borboleta como borboleta e o movimento e a cor das suas asas, consideradas estas, como movimento e cor *abstractos*”² (1994a, 216). De acordo com Pessoa, a poesia de Caeiro encontra-se imbuída de “um ponto de vista abstracto e estranho ao

materialismo”, que constitui o principal obstáculo a uma auto-interpretação menos restritiva da sua própria teoria, pois “[u]m homem que diz que não há ‘árvores’ (no plural) mas ‘muitas vezes uma árvore’ podia ter ido mais longe, no [...] lógico do seu materialismo aqui apenas mental, corpóreo e não materialista, e ter reparado que ‘árvore’, na sua teoria, não existe”. E acrescenta: “Só existe tal carvalho, tal sobreiro, tal eucalipto — mais, nem ‘eucalipto’, ‘sobreiro’ ou ‘carvalho’, abstractamente existem, nem ‘árvore’ é ‘realidade’ alguma” (1994a, 216).

Num texto não datado e assinado por Thomas Crosse, no qual se encontram reiterados estes argumentos, Caeiro recebe a designação de “poeta do Concreto absoluto”, embora não veja o concreto “senão abstractamente”: “No man is more sure of the absolute, non-subjective reality of a tree, of a stone, of a flower. Here it might be thought that he would particularize, that he would say ‘an oak’, ‘a sacred stone’, ‘a marigold’. But he does not: he keeps on saying ‘a tree’, ‘a stone’, ‘a flower’”³ (1990, 442). No artigo de Pessoa para *A Águia*, este procedimento recebe um nome particular: “O que o sr. Alberto Caeiro faz é uma *abstracção concreta*” (1994a, 217). Este é, precisamente, o termo utilizado por Reis para descrever o modo como concebe a existência dos deuses pagãos, exemplo claro do que o mesmo denomina por “ideias de /espécie/ intermédia, que constituem a matéria da imaginação” e que “nem correspondem a uma realidade, como as ideias concretas, nem, como as abstractas, deixam de corresponder a ela” (1994a, 206). Em “Os Deuses: Defesa Deles”, Ricardo Reis explica a ausência dos deuses do “objectivismo absoluto” ou “abstracto” de Caeiro, afirmando: “Ele bem via que eles eram feitos à imagem e semelhança das coisas materiais; mas não eram as coisas materiais, e isso lhe bastava para que nada fossem” (1994a, 207). Pelo contrário, para o próprio Reis, “[o]s deuses gregos representam a fixação abstracta do objectivismo concretizador”: “Os deuses são portanto reais e irreais

ao mesmo tempo. São irreais porque não são realidades mas são reais porque são abstracções concretizadas. Uma abstracção concretizada passa a ser pragmaticamente real; uma abstracção não concretizada não é real mesmo pragmaticamente” (1994a, 207).

O atributo que Reis confere aos deuses caracteriza igualmente a linguagem poética de Caeiro, isto é, os nomes “representam a fixação abstracta do objectivismo concretizador”, pois os substantivos concretos, aos quais preferencialmente recorre a sua poesia “objectiva”, sendo também substantivos comuns, designam igualmente abstracções. “Árvore” é “uma abstracção concretizada” que “passa a ser pragmaticamente real”. As “abstracções concretas” são, portanto, sinónimas de “realidade” na poesia de Caeiro. Quando, no artigo para *A Águia*, justifica o recurso a tal denominação, considerando que Caeiro “[v]este de concreto uma tendência abstracta” (1994a, 217), Pessoa reitera a afirmação do “mestre”, transcrita por Campos, segundo a qual, na sua poesia, as designações genéricas são pragmaticamente tomadas como designações específicas: “Chamo a uma pedra e a outra pedra ambas pedras porque são parecidas uma com a outra naquelas coisas que fazem a gente chamar pedra a uma pedra. Mas na verdade a gente devia dar a cada pedra um nome diferente e próprio, como se faz aos homens; isso não se faz porque seria impossível arranjar tanta palavra, mas não porque fosse erro...” (1994a, 170).

O que tal afirmação implica é que o percurso seguido pela linguagem poética de Caeiro constitui o inverso daquele que, em “Teoria dos deuses. O que são os deuses”, António Mora descreve como a “evolução do espírito humano do pensamento concreto para o pensamento abstracto” (1966, 304/5) ⁴. O tópico de que se ocupa primeiramente Mora é o “momento em que se dá a transição de uma forma de conceitos para outra”:

Ao passar do conceito concreto de tal árvore para a ideia abstracta de “árvore”, o homem atravessou fatalmente um período intermédio. Que espécie de conceito faria ele das coisas — das árvores, para seguir o nosso exemplo — quando atravessava esse período? . . . o homem tinha já subido acima do conceito concreto de tal árvore mas não tinha chegado ao conceito abstracto de “árvore”, de “árvore em si” (e aqui a expressão faz com que nos perguntemos se a “coisa em si” de Kant não seria uma mera concretização da abstracção).

Visto que não é abstracto ainda, esse conceito é concreto. Mas, visto que caminha para a abstracção, esse conceito não é inteiramente concreto. (1966, 305/6)

Corroborando a afirmação das *Notas* segundo a qual Caeiro faz “uma espécie de kantismo seu” (1994a, 169), as considerações tecidas por Mora revelam que a “abstracção concreta” de Caeiro e a “coisa em si” de Kant, uma “mera concretização da abstracção”, são expressões sinónimas ⁵. O modo como opera este processo de nomeação constitui, por conseguinte, o oposto daquele que se encontra descrito no passo supracitado ⁶. Repare-se que, ao passar da “ideia abstracta de ‘árvore’” para o “conceito concreto de tal árvore”, a linguagem poética de Caeiro atravessa perpetuamente “um período intermédio”. Este caracteriza-se por, tendo já descido abaixo do “conceito abstracto de ‘árvore’, de ‘árvore em si’”, Caeiro não chegar ao “conceito concreto de tal árvore”. Visto que não é concreto ainda, esse conceito é abstracto. Mas visto que caminha para a concreção, esse conceito não é inteiramente abstracto. Neste sentido, Caeiro, “poeta do Concreto absoluto”, “nunca vê esse concreto senão abstractamente”, ou seja, nunca vê “tal árvore” senão como “árvore em si”.

Trata-se, portanto, de um corolário da tese segundo a qual “[a]s cousas não teem significação: teem existencia. / As cousas são o unico sentido occulto das cousas” (1994a, 89) ⁷. Note-se que este constitui, precisamente, o fundamento das objecções formuladas contra os místicos no poema 11 dos *Inconjuntos*: “Tu, mystico, vês uma significação em todas as cousas. / Para ti tudo tem um sentido velado. / Há uma cousa occulta em cada cousa que vês. / O que vês, vel-o sempre para veres outra cousa”

(1994a, 118). De acordo com um texto não datado, assinado por I. I. Crosse, nesta acusação reside, mais exactamente, a “grande descoberta de Caeiro — o misticismo da objectividade. Enquanto os místicos vêem significado em todas as coisas, Caeiro vê ausência de significado em todas as coisas, segundo as suas próprias palavras” (1990, 235). No “misticismo da objectividade” de Caeiro pode, portanto, ler-se o oposto da “ideação *complexa*” que, nos artigos de 1912, Pessoa atribui à estética da “nova poesia portuguesa”: o “tomar uma sensação simples complexa por elementos espiritualizantes nela própria encontrados” ou “*o encontrar em tudo um além*” (1993b, 54).

Se o percurso descrito pela linguagem poética de Caeiro é do conceito abstracto para o concreto, atravessando perpetuamente o “período intermédio” da “abstracção concreta”, serão também estes os termos nos quais deve ler-se o sentido da sua caracterização como “o místico puro”. Por um lado, Caeiro “perde de vista” os conceitos abstractos de Natureza, de sensação e de coisa porque estes não são reais; apenas a natureza, as sensações e as coisas concretas possuem existência. Por outro lado, pela linguagem poética, Caeiro novamente “perde de vista” a natureza, as sensações e as coisas que, tornadas “abstracções concretas”, são apenas “pragmaticamente reais”. Será, precisamente, numa ausência total de linguagem que consiste o êxtase místico de Caeiro. No poema XXX de *O Guardador de Rebanhos* é afirmado: “Se quiserem que eu tenha um mysticismo, está bem, tenho-o. / Sou mystico, mas só com o corpo” (1994a, 80). Em, pelo menos, três outros poemas, o alcance deste estado de exterioridade decorre do abandono de “ver” e consiste na literalização da metáfora, comumente utilizada para descrever o êxtase, como um transporte do sujeito para fora de si. Este estado é descrito no poema IX de *O Guardador de Rebanhos*:

...

Pensar uma flor é vel-a e cheiral-a
E comer um fructo é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gosar-o tanto,
E me deito ao comprido na herva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.
(1994a, 58)

E também nos seguintes dos *Poemas Inconjuntos*:

. . .
Se a ciência quer ser verdadeira,
Que ciência mais verdadeira do que a das coisas sem ciência?
Fecho os olhos e a terra dura sobre que me deito
Tem uma realidade tão real que até as minhas costas a sentem.
Não preciso de raciocínio onde tenho espáduas.
(1994a, 143)

. . .
Gozar uma flor é estar ao pé dela inconscientemente
E ter uma noção do seu perfume nas nossas ideias mais apagadas.
Quando reparo, não gozo: vejo.
Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a erva,
Pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos —
(1994a, 146)

Nestes poemas, o êxtase místico é designado pela perífrase etimológica “o fechar dos olhos”, mas este é apenas um dos sentidos do verbo grego *mustikós*, que significa duplamente “fechar os olhos e a boca” (Freitas 1991, 893). Ao “fechar os olhos e a boca”, Caeiro “perde de vista” o abstracto no concreto, mas não o concreto em “abstracções concretas”, pois é entre os olhos e a boca, é na transferência da visão “objectiva” para a linguagem poética, que o real concreto passa a ser apenas “pragmaticamente real”. O êxtase místico consiste, portanto, em alcançar, na poesia, o concreto como concreto, a realidade “sem nome nenhum” (1994a, 133).

Neste sentido, o êxtase místico de Caeiro, assegurando a impossibilidade da abstracção, criticada no poema V de *O Guardador de Rebanhos* — “Quem está ao sol e fecha os olhos, / Começa a não saber o que é o sol / E a pensar muitas coisas cheias de

calor” (1994a, 48) — é claramente oposto ao de Pascoaes, como o evidencia o seguinte passo de “A Sombra do Vento” de *As Sombras* (1907)⁸:

. . .
E, num cismar abstracto, me concentro...
De mim, me perco... cerro os olhos... ando...
E calco sob os pés estranhas sombras,
Ermos, negros abismos contemplando!
E em declives de brumas e tristezas,
Sinto-me resvalar... e vou descendo
Na escuridão das cousas... Vou subindo...
Vou subindo, voando e compreendendo...

Há desmaios de névoa... A sombra aérea
De sonho me trespassa e me embriaga
Os sentidos, que, ao mundo da matéria,
Se fecham, como a tampa dum sepulcro...
E vejo-me infinito e sem idade...
E vejo bem meu corpo que se afunda
No silêncio da noite... e vejo bem
Que sou Noite, Silêncio, Alma profunda.
(Pascoaes 1996, 51)

Quase no final do artigo escrito para *A Águia*, Fernando Pessoa caracteriza explicitamente o misticismo de Caeiro, “puro” e “às avessas”, como “uma reacção contra todos os movimentos presentes que têm qualquer coisa de místicos ou de artificiais. O simbolismo, o saudosismo, tanto um como o outro são inimigos da obra de Alberto Caeiro” (Pessoa 1994a, 220). Na sequência destas afirmações, o autor descreve o processo, por via do qual esta poesia pode definir-se como uma reacção contra tais movimentos: “A meu ver, precisamente o que é grande no sr. Alberto Caeiro é o modo como utiliza os métodos da poesia espiritualista e idealista para nos tornar completamente bela a sua poesia materialista. . . . É aos /armazéns/ do misticismo e do espiritualismo que a sua Musa /vai buscar com que se engalane/” (1994a, 220).

O texto pessoano termina com um breve estudo de influências poéticas, no qual o valor atribuído à obra de Caeiro consiste na impossibilidade de a explicar “como

derivada” da poesia de Whitman, a não ser talvez em termos formais ⁹: “Mesmo supondo ao seu autor uma cultura que abranja ter lido Whitman — isso — e é aqui que o valor dela se verifica — nada nos explica como derivada, salvo, possivelmente, a forma do verso. Mas esta é, na verdade, tão casada com a forma de ideação de Alberto Caeiro, tão evidentemente tal como não podia deixar de ser, que acho escusado e inútil pesquisar neste (...). Quer conheça Whitman, quer não, o sr. Alberto Caeiro é igualmente original, e é original como ninguém” (1994a, 220).

A questão da originalidade de Caeiro é singularmente retomada no texto de Thomas Crosse, acima mencionado: “Whatever a mystic may be, he is certainly a kind of mystic. But he is, not only a materialistic mystic, which is already strange enough, but still can be imagined, for there is some sort of a modern precedent in Swift and of an ancient one in some poets, but a non-subjectivistic mystic, which is quite unworldly” ¹⁰ (1990, 441/2). “Swift” designa, neste passo, um tropo particular. No texto de 1928, “O Provincianismo Português”, Fernando Pessoa afirma que “[a] essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz” (1993b, 162). O exemplo apresentado é *A Modest Proposal* ¹¹.

Neste sentido, no artigo para *A Águia*, o carácter irónico de que se revestem as designações “místico” e “materialista” consiste, portanto, na afirmação pessoana da impossibilidade de explicar a obra de Caeiro “como derivada” da poesia de Whitman. Em diversos passos da obra de Bliss Perry, *Walt Whitman: His Life and Work*, pertencente à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, encontram-se descritos os métodos da poesia whitmaniana. À luz do conceito pessoano de influência poética, a leitura crítica de Perry a Whitman coincide, precisamente, com o que Caeiro tornará “explícito” a partir do poeta americano ¹². Num excerto que se reveste de um interesse

particular, o autor atribui à poesia de Whitman “o erro característico dos realistas”, ou seja, o modo como é expressa a realidade do espírito opera, em última instância, como um argumento anti-realista:

Like many another mystic, Whitman was, as it were, hypnotized by phenomena, in spite of his conviction that phenomena are only the symbols of the unseen. Such men, when they attempt literature, easily fall into the characteristic error of the realists, and in their anxiety to present the body of whatever fact concerns them, somehow miss its soul.¹³ (Perry 1906, 305)

Perry justifica o teor crítico das suas afirmações, citando um passo de um livro de apontamentos de Whitman. Este passo, que se encontra assinalado por Pessoa com um traço curvo na margem esquerda, constitui o antecedente provável do quinto e do sexto versos do poema XL de *O Guardador de Rebanhos*. Com efeito, é Whitman quem primeiramente faz a “distinção ultra-intelectual, ultra-metafísica, ultra-mística”, entre um campo de trigo como campo de trigo (“caules e botões de matéria tangível”) e a beleza do seu florescimento, considerada esta, como beleza abstracta: “*How shall my eye separate the beauty of the blossoming buckwheat field from the stalks and heads of tangible matter? How shall I know what the life is except as I see it in the flesh*”¹⁴ (1906, 305).

O carácter meramente retórico desta auto-questionação é corroborado pelo excerto de uma carta de Whitman, datada de 18 de Abril de 1888 e dirigida ao seu amigo William Douglas O’Connor. Neste excerto, assinalado por Pessoa com um traço ao alto e um “NB” na margem direita, Whitman afirma: “. . . I am mainly sensitive to the wonderfulness & perhaps spirituality of things *in their physical & concrete expressions* — and have celebrated all that”¹⁵ (1906, 257). Como se procurará demonstrar no capítulo VII, para Pessoa, o tropo fundamental subjacente ao pensamento

whitmaniano é, como em Pascoaes, a sinédoque ¹⁶. Whitman estabelece uma relação de convertibilidade entre o abstracto e o concreto, entre o espírito e a matéria.

Mas a leitura crítica de Bliss Perry consiste, exactamente, em afirmar que essa relação de convertibilidade não se estabelece, pois a comprovação da existência do espírito mediante a consideração da multiplicidade fenoménica prova apenas a existência da diversidade de particulares: “‘*How shall I know what the life is except as I see it in the flesh*’. How indeed! And yet Wordsworth knew how when he described the daffodils flashing upon the inner eye. Those ‘stalks and heads of tangible matter’ are in truth the perishable portion of *Leaves of Grass*” ¹⁷ (1906, 305/6). Para Bliss Perry, o carácter “perecível” de que se reveste o objecto poético whitmaniano decorre da sua natureza, não estética, mas política. Esta distinção permite ao crítico filiar Whitman, não entre os criadores de poesia, Wordsworth e Keats, mas entre os “criadores de sistemas”, Fourier e Swedenborg:

But with Whitman the tangible matter often chokes the imaginative flood; there are too many logs in the stream; the observer and describer are too much for the poet. The trouble with Whitman’s agglutinative or catalogue method is not that he makes catalogues, but that the enumerated objects remain inert objects only. . . . The difficulty with the comprehensive architectural scheme into which the successive editions of *Leaves of Grass* were slowly fitted is not that it is comprehensive and architectural, but that the poet, like Fourier and Swedenborg and other system-makers, sub-let so much of his contract to the theorizer. Systems pass, and democracies alter their form and meaning . . . ; and yet those lines “To Autumn”, improvised by an imagination that perceived not merely the phenomena but the secret spirit of the September afternoon, remain as imperishable as that Grecian urn which Keats himself chose to typify the immutability of beauty. ¹⁸ (1906, 306/7)

As críticas que Bliss Perry aponta a Whitman coincidem, portanto, com a originalidade que Pessoa atribui a Caeiro. Ou seja, o modo como Bliss Perry lê a poesia de Whitman é análogo ao modo como Caeiro “utiliza os métodos da poesia

espiritualista e idealista para nos tornar completamente bela a sua poesia materialista”. Para Bliss Perry, o método whitmaniano, o catálogo, longe de estabelecer uma relação de convertibilidade entre o espírito e a matéria, apresenta-se como uma enumeração de “objectos inertes”. Este juízo crítico coincide com o argumento de Caeiro contra a relação de convertibilidade, estabelecida por Pascoaes, entre os dois termos da equação esperança — lembrança. No âmbito do saudosismo, “os três vãos sucessivos da Esperança” viabilizam o carácter sinónimo de que se revestem “recordar” e “ver”, pois para a consciência ou “lembrança espiritual” não existem “senão recordações, vestígios mortos de um ser misterioso que passou”. A este propósito, considere-se o poema 10 dos *Inconjuntos*, no qual Caeiro se insurge contra, quer a concepção dos estádios evolutivos, quer a capacidade auto-reflexiva da lembrança, propostas por Pascoaes:

O quê? Valho mais que uma flor
Porque ela não sabe que tem cor e eu sei,
Porque ela não sabe que tem perfume e eu sei,
Porque ela não tem consciência de mim e eu tenho consciência dela?
Mas o que tem uma coisa com outra
Para que seja superior ou inferior a ela?

...

Ah, não comparemos coisa nenhuma, olhemos.
Deixemos análises, metáforas, símiles.
Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa.
Nenhuma coisa lembra outra se repararmos para ela.
Cada coisa só lembra o que é
E só é o que nada mais é.
Separa-a de todas as outras o facto de que é ela.
(Tudo é nada sem outra coisa que não é).
(1994a, 117)

Neste sentido, considerando o modo como Perry lê Whitman, na poesia de Caeiro é detectável uma exploração anti-Pascoaes de versos whitmanianos. Com efeito, o verso — “Each moment and whatever happens thrills me with joy”¹⁹ (Whitman 1982, 212) — retirado da secção 24 de *Song of Myself* e sublinhado na edição pessoal da

obra (1909, 62) ²⁰, encontra-se parafraseado no poema II de *O Guardador de Rebanhos*: “E o que vejo a cada momento / É aquilo que nunca antes eu tinha visto. / . . . / Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo...” (Pessoa 1994a, 44). Esta paráfrase serve o intuito de impugnar a equação recordar — ver, como o evidenciam, quer o poema XLIII da mesma colectânea — “A recordação é uma traição á Natureza, / Porque a Natureza de hontem não é Natureza. / O que foi não é nada e lembrar é não ver” (1994a, 93) — quer um excerto das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, no qual Campos, referindo-se ao “conceito directo das coisas, que caracteriza a sensibilidade de Caeiro”, cita as seguintes palavras do “mestre”: “Tôda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então eramos todos felizes” (1994a, 158) ²¹.

Por seu turno, o verso — “I exist as I am, that is enough” ²² (Whitman 1982, 207) — retirado da secção 20 de *Song of Myself* e assinalado com um traço curvo na edição pessoana (1909, 57), encontra-se citado no poema 16 dos *Inconjuntos*, não apenas reiterando uma relação de antonímia, estabelecida entre recordar e ver, mas também derrogando o animismo e o antropomorfismo que os conceitos de inspiração e de imaginação veiculam em Pascoas:

A espantosa realidade das coisas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada coisa é o que é,
E é difficil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

Basta existir para se ser completo.

Tenho escripto bastantes poemas.
Hei-de escrever muitos mais, naturalmente.
Cada poema meu diz isto,
E todos os poemas são diferentes,
Porque cada coisa que há é uma maneira de dizer isto.

Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra.
Não me ponho a pensar se ella sente.
Não me perco a chamar-lhe minha irmã.
Mas gosto d'ella por ella ser uma pedra
Gosto d'ella porque ella não sente nada,
Gosto d'ella porque ella não tem nenhum parentesco commigo.
(1994a, 122)

Neste contexto, os prefácios de Ricardo Reis e de Thomas Crosse constituem singulares exercícios de crítica literária, nos quais, os nomes Caeiro, Pascoaes e Whitman funcionam como pólos de remissão recíproca.

O enaltecimento da obra de Caeiro decorre, regra geral, da atribuição de um carácter radicalmente inovador à sua poesia, por via do qual são abolidos padrões de comparação e é suspensa a fronteira entre o poético e o não poético. Para Thomas Crosse:

Caeiro, like Whitman, leaves us perplexed. We are thrown off our critical attitude by so extraordinary a phenomenon. We have never seen anything like it. Even after Whitman, Caeiro is strange and terribly, appallingly new. Even in our age, when we believe nothing can astonish us or shout novelty at us, Caeiro does astonish and does breathe absolute novelty. To be able to do this in an age like ours is the definite and final proof of his genius. . . . Perhaps I have not been unsuccessful in pointing out the extraordinary nature of Caeiro's inspiration, the phenomenal novelty of his poetry, the astonishing unprecedentedness of his genius, of his whole attitude. ²³ (1994a, 222/3)

Tal juízo é corroborado por Reis que, no seu prefácio, afirma: “A obra de Caeiro, é mister que seja lida com uma atenção nova. Tudo é novo ali. Nem a substância intelectual, nem a arte das imagens, nem a própria figuração verbal têm precedentes nem alianças” (1994a, 36). Estes são, precisamente, os termos em que John Burroughs,

em carta datada de 4 de Janeiro de 1867 e dirigida a William Douglas O'Connor, enaltece o mérito poético de Whitman. Considere-se apenas o seguinte passo, citado por Bliss Perry: “I am fully persuaded that he belongs to an entirely new class of geniuses which has no type in the past, & that he is to be justified and explained on entirely new grounds”²⁴ (Perry 1906, 182).

A inovação introduzida pela obra de Caetano é objecto de elogio e de análise nos prefácios de Thomas Crosse e de Ricardo Reis, tanto no plano temático como nos seus aspectos formais. Com efeito, o primeiro enfatiza a operacionalidade exclusiva de que goza a sensação em Caetano, afirmando: “Sensation is all . . . and thought is a disease. By sensation Caetano means the sensation of things as they are, without adding to it any elements from personal thought, convention, sentiment or any other soul-place”²⁵ (Pessoa 1994a, 224). Esta descrição encontra-se condensada na afirmação do prefácio de Reis, segundo a qual, “Caetano é, em filosofia, o que ninguém foi: um objectivista absoluto” (1994a, 28). Esta impossibilidade filosófica que Caetano corporiza e que permite, por conseguinte, que ambos os comentadores lhe atribuam um carácter único e original, conhece, no entanto, uma versão anterior em Pascoaes. No final de *regresso ao Paraíso* (1912), o autor apresenta o seguinte diálogo entre Deus e um Filósofo:

. . .

E, interrogando outro homem: “— Quem és tu?”

“— Um triste que viveu a soletrar
Nas almas. E chamaram-me Filósofo...”

“— E tu que soletraste?”

“— Uma escura linguagem estrangeira,
Que um dia traduzi na minha língua...”

“— Mas que dizias tu, na tua língua?”

“— Que Deus era mentira e o nosso espírito
Uma ilusão da carne...”

e que nada existia para além
Dos sensíveis aspectos transitórios
Das coisas e dos seres...”

“— E que dizes agora ao pé de mim,
Que sou um Deus — um Deus?”

“— Digo que o sono lúgubre da morte
Não é profundo e bom; tem pesadelos...
Ou, então, se em verdade ressurgi,
Esqueceu-me o juízo no sepulcro
E tudo quanto vejo é só loucura!...”

...
(Pascoaes 1986, 52/3)

No âmbito do saudosismo de Pascoaes, este Filósofo particular justifica integralmente a sua auto-definição como “Um triste que viveu a soletrar / Nas almas”, sendo tal denominação motivada por uma incapacidade de encontrar sentidos ocultos nas coisas e nos seres²⁶. Por oposição, no contexto do “objectivismo absoluto”, a versão congénere deste Filósofo, corporizada em Caeiro, suscita uma atribuição veemente de originalidade, sendo este carácter devedor de uma inversão valorativa, isto é, do entendimento agora positivo de uma objectividade absoluta, “quase inconcebível”. Com efeito, tais pressupostos encontram-se subjacentes à caracterização de Caeiro no seguinte passo do prefácio de Thomas Crosse:

Here we touch his great originality, his almost inconceivable objectiveness (objectivity). . . . A state of mind may be conceived resembling this. *But it cannot be conceived in a poet.* This way of looking at a stone may be described as the totally unpoetic way of looking at it. The stupendous fact about Caeiro is that out of this sentiment, or rather, absence of sentiment, he makes poetry. He feels positively what hitherto could not be conceived except as a negative sentiment. Put it to yourselves: what do you think of a stone when you look at it without thinking about it? This comes to this: what do you think of a stone when you don't think about it at all? The question is quite absurd, of course. The strange point about it is that all Caeiro's poetry is based upon that sentiment that you find it impossible to represent to yourself as able to exist.²⁷ (Pessoa 1994a, 222/3)

A “grande originalidade” que Thomas Crosse atribui à poesia de Caeiro possui um antecedente na inovação temática que Bliss Perry reconhece em Whitman e que ilustra com a seguinte afirmação de *Specimen Days* (Whitman 1982, 780), sublinhada por Pessoa: “The trick is, I find, to tone your wants and tastes low down enough, and make much of negatives, and of mere daylight and the skies”²⁸ (Perry 1906, 219).

Regressando à terceira fala do Filósofo, é possível afirmar que esta personagem constitui o modelo da *pura exterioridade* que caracterizará a poesia de Caeiro. Com efeito, nesse excerto encontra-se já ostensivamente formulada a tese central que definirá o programa do “objectivismo absoluto” e que o Filósofo resume na afirmação de “que nada existia para além / Dos sensíveis aspectos transitórios / Das coisas e dos seres”. Repare-se que, no seguinte inédito, datado conjecturalmente de 1914 (Pessoa 2001, 215), pode ler-se uma reescrita do final de *Retorno ao Paraíso* (1912), na qual Caeiro produz uma inflexão relativamente à última fala do Filósofo e congrega “num conceito total do universo” aquilo que era “mero acaso na produção” de Pascoaes:

O que vale a minha vida? No fim (não sei que fim)
Um diz: ganhei trezentos contos,
Outro diz: tive três mil dias de glória,
Outro diz: estive bem com a minha consciência e isso é bastante...
E eu, se lá aparecerem e me perguntarem o que fiz,
Direi: olhei para as cousas e mais nada,
E por isso trago aqui o Universo dentro da algibeira.
E se Deus me perguntar: e o que viste tu nas cousas?
Respondo: apenas as cousas... Tu não puseste lá mais nada.
E Deus, que é da mesma opinião, fará de mim uma nova espécie de santo.
(2001, 103)

Ver “nas cousas . . . apenas as cousas” constitui, precisamente, o princípio que subjaz à caracterização do olhar de Caeiro num outro passo do prefácio de Thomas Crosse:

He sees things with the eyes only, not with the mind. He does not let any thoughts arise when he looks at a flower. Far from seeing sermons in stones, he never even let himself conceive a stone as beginning a sermon. The only sermon a stone contains for him is that it exists. The only thing a stone tells him is that it has nothing at all to tell him.²⁹ (1994a, 222/3)

Para António M. Feijó, esta descrição permite “caracterizar polemicamente Caeiro como o anti-Wordsworth”, já que constitui uma referência, quer “aos dois versos finais da *Grande Ode* do poeta inglês” (“To me the meanest flower that blows can give / Thoughts that do often lie too deep for tears”³⁰), quer “a um passo de Shakespeare que se tornou um lugar-comum na caracterização vitoriana de Wordsworth (*As You Like It*, II, 1, 15-7, em que se refere como a vida pastoril, aqui confundida com um género literário, ‘Finds tongues in trees, books in running brooks, / Sermons in stones, and good in everything’.)”³¹ (Feijó 1996, 51/2).

Acrescenta o comentador: “Wordsworth figura o excesso retórico que afecta a poesia moderna, ao conferir a uma pedra uma eloquência adventícia, *a fortiori* a capacidade de enunciar sermões. Esta persuasividade homilética segunda evidencia-se na leitura, durante muito tempo canónica, dos seus poemas como *consolação* (de que o exemplo terapêutico maior se encontra na *Autobiografia* de John Stuart Mill). A posição de Caeiro é fundamentalmente avessa a esse excesso” (Feijó 1996, 52). De facto, é tomando a *Autobiografia* de Mill como modelo, que Thomas Crosse caracteriza Caeiro por oposição a Wordsworth. Repare-se que os três pontos que, no prefácio, singularizam Caeiro (a impossibilidade de ver “sermões nas pedras”; a negação da experiência descrita nos últimos dois versos da *Grande Ode*; a exibição de um olhar “não poético”) constituem, precisamente, o inverso dos três aspectos que Mill valoriza em Wordsworth no capítulo V do seu livro, “A Crisis in my Mental History. One Stage Onward”.

Em primeiro lugar, o efeito medicinal de Wordsworth deve-se, segundo Mill, ao facto de a sua poesia não se reduzir à mera expressão da natureza observada nem incidir exclusivamente sobre a beleza exterior dos seus objectos: “But Wordsworth would never have had any great effect on me, if he had merely placed before me beautiful pictures of natural scenery. . . . What made Wordsworth’s poems a medicine for my state of mind, was that they expressed, not mere outward beauty, but states of feeling, and of thought coloured by feeling, under the excitement of beauty”³² (Mill 1989, 121). “Intimations of Immortality” é, aqui, o grande exemplo no qual Mill se revê e que lhe permitirá igualmente “afugentar o hábito inveterado da análise” (1989, 122): “At the conclusion of the Poems came the famous ‘Ode’ . . . in which . . . I found that he too had had similar experience to mine, that he also had felt that the first freshness of youthful enjoyment of life was not lasting; but that he had sought for compensation, and found it, in the way in which he was now teaching me to find it”³³ (1989, 122). Mill conclui, então, que esta valorização da poesia de Wordsworth se deve, não tanto ao seu “mérito intrínseco” (já que, em comparação com os poetas maiores, pode até ser considerado “não poético”), mas antes ao seu carácter terapêutico: “I long continued to value Wordsworth less according to his intrinsic merits, than by the measure of what he had done for me. Compared with the greatest poets, he may be said to be the poet of unpoetical natures, possessed of quiet and contemplative tastes”³⁴ (1989, 122).

Na leitura de Mill sobre Wordsworth reside, portanto, o antecedente da avaliação unânime que os vários discípulos fazem da poesia de Caeiro como consolação³⁵. Este modo de exaltação da poesia do “mestre” não constitui, no entanto, uma mera repetição do tópico. Com efeito, a distância que separa Caeiro de Wordsworth pode ser descrita à luz do comentário que Paul de Man tece acerca da interpretação vitoriana do poeta inglês:

When Leslie Stephen, in 1876, made the claim that Wordsworth was to be considered a philosopher, he meant by philosopher something very different from what the term may conjure up today. He meant *moral* philosophy, the fact that Wordsworth's poetry was not just "a thing of beauty", an object of aesthetic pleasure, but that it also had the power to console, to edify, and to protect from anxieties that threaten life and reason. . . . "Philosophy" is supposed to shelter us from something to which Wordsworth's poetry, unlike any other romantic poetry, gives access, although it remains unnamed and undefined. . . .

Thus, in parallel with the development of phenomenological and existential modes of thought, Wordsworth becomes, in the twentieth century, a poet of the self-reflecting consciousness rather than a moralist.³⁶ (Man 1984, 85/6)

Neste passo pode ler-se o modo como Fernando Pessoa interpreta a poesia de Wordsworth, ou seja, esta não pode servir, à maneira de Mill, de terapia ao "hábito inveterado da análise", uma vez que o seu tópico central é, precisamente, o problema da auto-análise. Este sentido da interpretação pessoana de Wordsworth evidencia-se de modo claro no carácter precursor que "The Solitary Reaper" detém relativamente a "Ela Canta, Pobre Ceifeira", um modelo, cuja presença foi sublinhada por Jorge de Sena já em 1953 (Sena 2000, 78)³⁷. Tal como se encontra explanado no passo supracitado de Paul de Man, esta interpretação posterior desacredita a primeira, desalojando-a da sua posição canónica. Se, na caracterização de Caeiro como o avesso da leitura vitoriana do poeta inglês, invertendo o modelo da *Autobiografia* de John Stuart Mill, pode ler-se um modo de evidenciar este descrédito, o facto de as referências a Wordsworth se encontrarem inseridas no prefácio de Thomas Crosse, isto é, sujeitas ao jogo de remissão recíproca entre os nomes Caeiro, Pascoaes e Whitman, modifica substancialmente este propósito.

De facto, no âmbito restrito destes termos, afirmar que Caeiro é um "anti-Wordsworth" significa, mais exactamente, que Caeiro é um Whitman. Recorde-se que,

para Bliss Perry, é precisamente em ver “sermões nas pedras” que reside o carácter imperecível da poesia de Wordsworth, elogiado, pelo menos duas vezes, por oposição aos “caules e botões de matéria tangível”, que constituem o objecto “não poético” privilegiado por Whitman. Neste sentido, reconstituir a relação homóloga que está subjacente à caracterização de Caeiro como um “anti-Wordsworth” não é difícil: o Whitman de Bliss Perry está para Wordsworth como Caeiro está para Pascoaes³⁸.

Mas, de acordo com os seus comentadores, a inovação introduzida pela poesia de Caeiro é também extensiva à forma, condenada por Reis e elogiada por Campos, que apresentam ambos, como termo de comparação, o verso whitmaniano. Para o primeiro:

À primeira vista, a obra de Caeiro, aqui inteiramente coligida, não parece divergir, salvo em pontos secundários, das elucubrações métricas de tantos poetas nossos coevos, e um pouco anteriores, em que o principal característico de inspiração é a indisciplina e o individualismo das sensações e dos sentimentos, e o mais patente distúrbio da dicção o caso libérrimo da linguagem, que, liberta não só da rima como também do ritmo regular, se dá como seguindo o ritmo interior, a sequência desordenada das imagens que surgem no espírito.

Assim será o americano Whitman, o belga Maeterlinck e, na nova poesia [...] o francês Jammes. Mas não há semelhança embora no mais extremo do extremo, entre Caeiro e estes. (Pessoa 1994a, 31)

A diferença constitutiva que, segundo Reis, separa Caeiro destes autores, radica numa distinção entre a sensibilidade pagã do primeiro e a sensibilidade cristã dos últimos, que “[n]ão têm a disciplina duma teoria estética que transcenda os seus temperamentos, nem a duma teoria religiosa cujos lemas transcendam os seus caprichos, nem a duma doutrina filosófica que, através das suas inteligências, subordine as suas sensibilidades” (1994a, 31). A articulação, a que Reis procede, entre “o ritmo interior” e a sensibilidade cristã destes autores, possui um antecedente no conjunto de considerações que Bliss Perry tece acerca do ritmo whitmaniano, e que Fernando Pessoa destacou com sublinhados e um traço curvo na margem esquerda: “When *Leaves of*

Grass was written, the poetical books of the Old Testament, to which Whitman was chiefly indebted for his scheme of rhythm, were rarely spoken of as poetry at all”³⁹ (Perry 1906, 283).

Por seu turno, para Campos:

O ritmo paragrafíco tem sido mal recebido, e, em parte, compreende-se porquê. No caso de Whitman, a incompreensão — que em todo o caso não foi muito grande, e com certeza não foi geral — explica-se pela novidade, não só do próprio ritmo (aliás pressentido por vários, como Blake, (...), mas da matéria, pois foi Whitman o primeiro que teve o que depois se veio a chamar a sensibilidade futurista — e cantou coisas que se consideravam pouco poéticas, quando é certo que só o prosaico é que é pouco poético, e o prosaico não está nas coisas mas em nós. Whitman, porém, desorientou porque apresentou duas novidades juntas. . . .

O ritmo paragrafíco, quando realmente se obtém, varia com os seus práticos. Longo, complexo, curioso misto de ritmos de verso e de prosa, em Whitman; curto, hirto, dogmático, prosaico sem prosa, poético sem quase poesia, no mestre Caieiro... (Pessoa 1994a, 272/3)

O ritmo “paragrafíco” que, segundo Campos, caracteriza Whitman e Caieiro, encontra justificação num passo da obra de Bliss Perry, que Fernando Pessoa destacou com um traço ao alto e o comentário “Note” na margem esquerda. Afirma o autor: “Today both the structural features and the Oriental imagery of this Hebrew verse are everywhere recognized by English readers” (Perry 1906, 283). E acrescenta: “All this makes against dogmatism as to what ‘is poetry’ and what ‘is not poetry’. Emotional effect outweighs any *a priori* argument as to the means by which the effect is produced. . . . if to an ever-increasing number of persons Whitman performs the function of a poet, a poet he probably is”⁴⁰ (1906, 284).

Um outro processo de enaltecimento da poesia de Caieiro, o conjunto de *Notas* assinado por Campos, possui igualmente paralelo na obra de Bliss Perry. A este respeito, um excerto que se reveste de um interesse particular é aquele em que o autor se refere a Horace Traubel, um jovem admirador de Whitman, que se dedicou à divulgação

da sua obra: “During Whitman’s last years Mr. Traubel was tireless in his attendance; he founded a Walt Whitman Club, and afterwards the Walt Whitman Fellowship, as well as *The Conservator*, a journal which is devoted largely to the Whitman propaganda”. A informação que Perry acrescenta a estes dados foi assinalada no exemplar de Pessoa com um traço curvo na margem direita e com o comentário “note and remember this”, noções também presentes no título das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*: “For years he kept a note-book in which he set down impartially everything that fell from Whitman’s lips; and he has already begun to publish his conversations”⁴¹ (1906, 249/50).

Por seu turno, no prefácio de Thomas Crosse, ao excerto redigido em português, em que é avaliada a relação de influência entre Pascoaes e Caeiro, sucede, não o desenvolvimento desta, mas a reintrodução da já anteriormente detectada entre Caeiro e Whitman. Esta sequência argumentativa sugere, não apenas que o nome subjacente à exaltação da poesia de Caeiro é Whitman, como acima foi exposto, mas também, e como se procurará demonstrar, que o nome subjacente à depreciação da poesia de Whitman é Pascoaes. Afirma Thomas Crosse:

Even novelty and the way of being new are novelties in Caeiro. He is different from all poets in another way than all great poets are different from other great poets. He has his individuality in another way of having it than all poets preceding him. Whitman is quite inferior in this respect. To explain Whitman, even on a basis admitting him all conceivable originality, we need but think of him as an intense liver [lover] of life and his poems come out of that like flowers from a shrub. But the same method does not hold about Caeiro. . . . The very tenderness for things as mere things which characterises the type of man we have supposed (posited) does not characterise Caeiro. He sometimes speaks tenderly of things, but he asks our pardon for doing so, explaining that he only speaks so in consideration of our “stupidity of senses”, to make us feel “the absolutely real existence” of things. Left to himself, he has no tenderness of things, he has hardly any tenderness even for his sensations. Here we touch his great originality, his almost inconceivable objectiveness (objectivity)⁴² (Pessoa 1994a, 222)

No final deste excerto do prefácio, a “grande originalidade” de Caeiro em relação a Whitman reside na sua “quase inconcebível objectividade”, que se traduz numa entrega exclusiva a si próprio e numa ausência total de ternura pelas coisas. Repare-se que tais aspectos são também ostensivamente contrários à poesia de Pascoaes⁴³. Como acima evidenciado, para o autor, tal como a religião, a arte provoca um “afastamento material” entre os homens, do qual “resulta a sua união em espírito” (Pascoaes 1988, 88). A categoria central que permite esta comunhão é o amor, como o afirma o autor no final de *Regresso ao Paraíso* (1912), num passo da secção XXII, sublinhado e destacado por um traço vertical na margem direita, numa das edições pessoais da obra: “O Amôr, o eterno Amôr, lançando espaços / Humanos entre os homens!” (1912, 215). Embora no prefácio de Thomas Crosse, a entrega exclusiva a si próprio que singulariza Caeiro possua como termo de comparação a entrega mútua entre o eu e os outros que caracteriza Whitman, o nome subjacente à desvalorização deste tópico central da poesia do poeta americano é Pascoaes. Com efeito, o poema 32 dos *Inconjuntos*, exemplo de uma contra-whitmaniana entrega a si próprio, constitui, de facto, uma clara resposta aos versos supracitados de *Regresso ao Paraíso* (1912): “Falaram-me em /homens/, em humanidade, / Mas eu nunca vi /homens/ nem vi humanidade. / Vi um homem assombrosamente diferente um do outro / Cada um separado do outro por um espaço sem homens” (Pessoa 1994a, 131). Similarmente, embora Thomas Crosse realce a ausência de ternura que particulariza Caeiro, em detrimento da “ternura pelas coisas” que é evidenciada em Whitman, as citações, a que o prefaciador recorre para ilustrar a sua afirmação, constituem excertos do poema XXXI de *O Guardador de Rebanhos*, no qual são apresentados os critérios “objectivos” subjacentes às concessões de Caeiro ao antropomorfismo saudosista⁴⁴.

No misticismo de Pascoaes e de Whitman pode ainda encontrar-se o modelo por oposição ao qual se definem, quer as potencialidades da despersonalização pessoal, quer o epíteto de “poeta da Natureza”, aplicado a Caeiro. De facto, num texto datado conjecturalmente de 1928-1930, em que se propõe descrever a característica distintiva do seu tempo como “o declínio do asceta”, Fernando Pessoa afirma que, perante o universo, um indivíduo pode sustentar uma das duas atitudes seguintes: “pode esforçar-se por subordinar a si mesmo as forças universais, na medida em que as sente dentro de si; e pode concordar em submeter-se, entregar-se a si mesmo a essas forças. No primeiro caso, ele é um asceta; no segundo, é um místico” (1994b, 105). Negando a “opinião comum” segundo a qual “a religião cristã [é] eminentemente ascética”, Pessoa defende que “a verdadeira religião ascética [é] o paganismo”, ilustrando a sua afirmação com um verso de Tennyson: “‘auto-conhecimento, auto-reverência, auto-domínio’, o verso que contém todo o calendário intelectual do ascetismo”. Pelo contrário, são misticismos: “Todo o humanitarismo que abandona o indivíduo à comunidade. . . . A entrega do intelecto à sensação, a atitude musical da mente, a sensação de que somos parte de alguma coisa . . . ” (1994b, 106/7). Neste sentido, o franciscanismo e a democracia, categorias centrais, respectivamente, em Pascoaes e em Whitman, constituem exemplos privilegiados do “humanitarismo igualitário dos cristãos”, expressão utilizada por António Mora num texto não datado em que afirma, tal como Pessoa, que “[a] nossa vontade tem de ser a de um asceta” (1990, 446/7) ⁴⁵.

A recusa de uma “submissão” ou de uma “entrega” às “forças universais” é, precisamente, o que caracteriza o modelo poético que, num texto não datado, Pessoa denomina por “Whitman olympico”. Este será um Whitman asceta e não místico, que “[a]prende a sentir tudo sem o sentir directamente, porque sentir directamente é submeter-se — submeter-se à acção da coisa sentida” ⁴⁶. Este “homem superior”:

Vive nas dores e nas alegrias alheias, Whitman olympico, Proteu da compreensão, sem partilhar de vivel-as realmente. Pode, a seu talante, embarcar ou ficar nas partidas de navios — e pode ficar e embarcar ao mesmo tempo, porque não embarca nem fica. Esteve com todos em todas as sensações de todas as horas da sua vida. Assistiu, olhando pelos olhos e pelos corações dos protagonistas, a todas as tragedias da terra. Com os que renunciaram renunciou. Cahiu em todas as batalhas, ficando vencedor de ellas.

Venceu a sua alegria e a sua dôr vencendo toda a alegria e toda a dôr do mundo. (1990, 27)

Pelo contrário, é a noção de poeta místico que se encontra subjacente à apreciação pessoal dos autores “românticos” nos artigos escritos para *A Águia* em 1912. Repare-se que, em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, é, precisamente, a noção de “entrega” que define os novos géneros poéticos do “romantismo”: “. . . nasce a verdadeira poesia da Natureza, e aparece um novo género de poesia amorosa. É comum a ambas um característico basilar: perante a Natureza ou perante o amor, o indivíduo comove-se até perder a individualidade, *entrega-se*. . . . entrega-se *para viver uma vida mais ampla*” (1993b, 71/2). Que esta descrição dos “poetas românticos” é também aplicável a Pascoaes, é o que demonstra um passo de “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, no qual Fernando Pessoa se propõe “confirmar”, por “raciocínio matemátic[o]”, tudo o que “a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes” (1993b, 24). O processo por via do qual, perante a natureza, o poeta romântico (leia-se Pascoaes) se “entrega” encontra-se descrito, por oposição, no seguinte excerto de “Uma Réplica ao Dr. Adolfo Coelho”: “Quanto à Natureza, os poetas da Renascença não a *sentem*, por mais nitidamente que a *vejam*: assim, o mais observador de todos eles, Shakespeare, não é poeta perante a Natureza, é observador simplesmente. Descreve o que vê em maravilhosos versos; mas nenhuma simpatia o liga a essa Natureza que tão nitidamente vê. / Dá-se com o Romantismo o caso inverso” (1993b, 84/5).

Neste passo é possível encontrar uma descrição antecipada do olhar que caracteriza o “misticismo da objectividade”. De facto, Caeiro é um “poeta da Natureza” exactamente na medida em que “não é poeta perante a Natureza, é observador simplesmente”, ou seja, o seu olhar vê nela apenas “uma ausência de significação” (1994a, 118). Se a natureza perante a qual Caeiro “não é poeta” é a natureza tal como é descrita pelos “românticos”, isto é, por Pascoaes, a sua recusa de uma “ternura pelas coisas” e a sua entrega exclusiva a si próprio constituem outros modos de afirmar que “nenhuma simpatia o liga a essa Natureza que tão nitidamente vê”.

V

“As metafísicas têm gradação”

Num dos seus escritos sobre o sensacionismo, datado conjecturalmente de 1916, Pessoa afirma ¹:

No princípio, na Grécia — e depois em Roma, essa América da Grécia — reinou o Objecto, a Causa, o Definido. Existia, de um lado, a Causa; do outro existia, em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida. E assim, quando a arte era do Objecto, o objecto surgia perfeito e nítido na realização. E, como o espírito concebe sempre o sujeito à semelhança do objecto, as sensações (quando a sensação se tornava sensação da sensação, auto-analítica) eram concebidas como concretas, definidas, separadas umas das outras. Por isso não havia vago, indeciso, penumbra na poesia da alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado e detalhado em plena luz.

A sensação da realidade era directa nos gregos e nos romanos, em toda a “antiguidade clássica”. Era imediata. Entre a sensação e o objecto —fosse esse objecto uma coisa do exterior ou um sentimento — não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio acto de sentir. A atenção era por isso perfeita, cingia cada objecto por sua vez, delineava-lhe os contornos, recortava-o para a memória. (Pessoa 1966, 169/70)

Na sua afirmação inicial, Fernando Pessoa atribui o predomínio da “arte do Objecto”, não a dois períodos historicamente contíguos, mas a dois momentos esteticamente coincidentes. Neste sentido, o segundo, “Roma, essa América da Grécia”, caracteriza-se por uma recuperação do primeiro e por contraposição ao lapso temporal que medeia o surgimento de ambos. Como o evidencia Campos, na oitava das suas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, este aposto geográfico descreve um nome particular: “Não havia pessoa que se acercasse de Caeiro . . . que não viesse outro dessa única Roma de onde se não voltava como se ia . . .”(1994a, 161). Também no “Programa do Periódico de Caeiro, R. Reis, etc.”, ao qual é atribuída a data provável de 1918, e no qual é declarada a intenção de “procurar reencontrar a Grécia dentro de nós, formar uma concepção do Universo e das Coisas que seja a necessária e procurada continuação da concepção grega”, Pessoa afirma que “[o] *Guardador de Rebanhos* foi para todos nós qualquer coisa como para um geógrafo sonhador da Renascença deveria ser a descoberta da América, se ele pudesse bem medir o que de ali resultaria” (1994a, 254, 256). Esta comparação não constitui uma mera estratégia de encarecimento de *Guardador de Rebanhos*, pois, como se procurará demonstrar, a leitura de outro autor maior da literatura americana, Ralph Waldo Emerson, terá permitido a Fernando Pessoa consolidar a poesia de Caeiro como o segundo momento de predomínio da “arte do Objecto”.

No excerto inicialmente citado, esta é caracterizada por um olhar que percebe a perfeita, nítida e definidamente o objecto, atributos que implicam a

ausência de outros, o “vago”, o “indeciso” e a “penumbra”, nos quais pode ler-se uma descrição do olhar de Pascoaes. Num dos parágrafos em que explana algumas das suas afirmações iniciais, Pessoa considera que, “[p]assada pelas almas a longa doença chamada cristianismo, esmiuçado doentamente o espírito por si próprio, a clareza da sensação perturbou-se”. Ou seja: “A presença no pensamento das ideias de *espírito*, de Deus, de outra vida, concebidas como o eram, levaram a uma decomposição da Realidade, qual os gregos a haviam concebido. Entre a sensação e o objecto dela . . . intercalara-se todo um mundo de noções espirituais que desvirtuava a visão directa e lúcida das cousas” (1966, 170) ².

Em, pelo menos, dois lugares da sua obra, Pessoa explica o sentido atribuído a esta “visão lúcida”, evocando um nome que lhe é etimologicamente sinónimo. Por um lado, num texto não datado e não assinado, afirma-se que: “Os mysticos, os esotericos, e outra gente assim, teem sido sempre, notavelmente, falhos de lucidez, de grandeza intellectual e de espirito comprehensivo e claro. *Lucifer* — o que traz a luz é o nome do symbolo da Negação: a lucidez é a negação. Adoremos a Satanaz na sua obra, a Matéria” (1990, 363). Por outro lado, estas considerações encontram-se reiteradas no “Tratado da Negação”, datado provavelmente de 1916 e assinado por Rafael Baldaia: “Há dois princípios em luta: o princípio de Afirmação, de Espiritualidade, de Misticismo, que é o Cristão (para nós, actualmente), e há o de Negação, de Materialidade, de Clareza, que é o Pagão. *Lúcifer* — o portador da Luz, é o símbolo nominal do Espírito que Nega” (1993c, 43).

O antecedente provável da descrição destes “dois princípios em luta” é Pascoaes que, também em diversos lugares da sua obra e, designadamente num passo de “O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa” (1913) anteriormente citado, afirma: “O Universo está dividido em quatro Reinos. Os três primeiros (mineral,

vegetal, animal e humano) são a Matéria ou Lúcifer. Aqueles três prepararam o advento do homem: este é o meio vivo em que surgiu o quarto Reino. No ser humano se elabora o ser espiritual” (Pascoaes 1988, 87). E acrescenta: “Pã representa a Natureza ou Lúcifer, e Jesus, o nosso espírito criador, ou antes, o espírito que no homem se fez criador” (1988, 90).

Por sua vez, na qualidade de “crítico da Renascença Portuguesa”, Ricardo Reis afirma que “[c]ada época vê o eterno a seu modo, tem as idéas que a caracterizam, e essas são as que caracterizam a sua saúde e não a sua doença”, considerando que “[a] *Or[ação] á Luz* do snr. Guerra Junqueiro seria perfeita se não fossem os restos do misticismo religioso que encerra. A poesia do snr. G[uerra] J[unqueiro] está fora do seu tempo. Não pode ser eterna porisso”. Esta impossibilidade deriva do carácter “religioso” do seu misticismo, pois “[h]a um misticismo científico possível — O caso é encontrá-lo” (Pessoa 1990, 354). “Científico” qualifica, neste passo, o “misticismo da objectividade” de Caeiro que, no poema 64 dos *Inconjuntos* define a sua “ciência de ver” como “Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê” (Pessoa 1994a, 148). Num outro texto não datado, no qual distingue a fé cristã da fé do pagão, Reis afirma que a segunda não constitui “outro grau de fé: é outra espécie inteiramente”, “porque os deuses e as presenças quasi-divinas habitam todas as cousas visivelmente, não se escondem por detraz d’ellas” (1990, 357). No mesmo sentido, António Mora elogiará a obra de Caeiro pela visibilidade do que descreve: “Grande cousa é, e magna obra, revelar ao mundo, não como Christo, o que se não vê nem se pode ver mas, como este homem, o que se viu sempre e sempre poderá ser visto” (1990, 408).

Na sua crítica à “Renascença Portuguesa”, Reis prossegue afirmando que, se a “sciencia não destruiu o mysterio”, “[p]ara além do que a sua tocha illumina fica a treva que nos cerca”. Para Reis: “O que é preciso é o poeta que cante essa treva sem lhe

chamar luz”. Tal imperativo justifica o “retrocesso” detectado entre a poesia de Junqueiro e a de Pascoaes, na qual “[o] elemento mystico augmenta e o scientifico diminue”. Mas, “[p]eor ainda, é na poesia do snr. T[eixeira] de P[ascoaes], a perpétua confusão entre o physico e o psychico e entre os demais sentidos. Isso denota uma perigosa e doentia falta de atenção às representações que na *psyche* se formam dos dois distintos ‘mundos’”. Anunciando Caeiro — “(Quando virá o poeta cujos sentidos estejam em comunicação legitima e sã com a natureza?)” — Reis declara: “Só a visão nitida das cousas é que pode ser a visão eterna das cousas” (1990, 354/5), pois é a primeira que caracteriza a “saúde” da época sua contemporânea.

Partindo destes pressupostos, não se afigura problemático considerar que a afirmação pessoana, segundo a qual, “na poesia da alma dos gregos e dos romanos”, “tudo está detalhado e detalhado em plena luz”, se encontra parafraseada no poema XXV de *O Guardador de Rebanhos*, constituindo o contraponto à “paisagem da minha alma de noite” que caracteriza a poesia “doente” de Caeiro. Neste texto, o advérbio de modo “translucidamente” sugere, quer uma actualização do sentido etimológico de “translúcido” (“atravessado pela luz”), quer uma versão superlativa de “lúcido”³. No poema 50 dos *Inconjuntos* Caeiro refere-se aos seus “dias de perfeita lucidez natural”, identificando o que os particulariza: “Sinto sem sentir que sinto, / Vejo sem saber que vejo” (1994a, 141). “Lucidez natural” é, portanto, o nome do modelo metafísico descrito no poema V de *O Guardador de Rebanhos*: “Mas que melhor metaphysica que a d’ellas [aquellas arvores], / Que é a de não saber para que vivem / Nem saber que o não sabem?” (1994a, 48). “Lúcido” é também tomado como sinónimo de “objectivo” e de “pagão”, respectivamente, no poema 47 dos *Inconjuntos* (“Estou lúcido como se nunca tivesse pensado”; 1994a, 138) e no manifesto “O Regresso dos Deuses”, assinado por Reis:

Ver muito lucidamente prejudica o sentir demasiado. E os gregos viam muito lucidamente. Por isso pouco sentiam. Daí a sua perfeita execução da obra de arte. . . .

Nós levamos para a sensação de uma estátua o sentimento, translato, que o cristianismo nos ensinou a levar para a adoração de Cristo na cruz, da perfeição moral, do ascético e do casto. Não é deslocando a direcção do nosso olhar iludido que conseguimos torná-lo lúcido e calmo. É criando em nós um novo modo de olhar e de sentir. (1994a, 247)

No poema XXV, o carácter “translúcido” de que se reveste o objecto percebido constitui uma actualização do primado da *pura exterioridade*. O que define o objecto como objecto, o que o individualiza enquanto existência particular é a nitidez dos seus contornos, o limite definido da sua superfície, pois um objecto translúcido exhibe, simultaneamente, a ausência de uma interioridade (sendo atravessado pela luz) e o oposto de uma transparência (impedindo ver nitidamente através ou além de si próprio):

As bolas de sabão que esta creança
Se entrem a largar de uma palhinha
São translucidamente uma philosophia toda.

Claras, inuteis e passageiras como a Natureza,
Amigas dos olhos como as cousas,
São aquillo que são
Com uma precisão redondinha e aerea,
E ninguem, nem mesmo a creança que as deixa,
Pretende que ellas são mais do que parecem ser.

Algumas mal se vêm no ar lucido.
São como a brisa que passa e mal toca nas flores
E que só sabemos que passa
Porque qualquer cousa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.
(1994a, 75)

Ao contrário de Caeiro, enaltecido no prefácio de Reis, precisamente, como “o Mestre, que primeiro, em vinte séculos de névoa, deixou ver os contornos dos montes”

(1994a, 33), Pascoaes, no início de *O Homem Universal* (1937), atribui à visão uma perturbação crónica dos contornos dos objectos ⁴. O seu olhar é “transfigurador” ⁵, ou seja, o estabelecimento de uma relação de convertibilidade entre o “conhecido” e o “ignoto” no objecto percebido instabiliza limites e instaura significações, adiando uma visão definitiva ou nítida dos seus contornos definidores ⁶:

Avisto sempre, na paisagem, uma forma concreta ou revelada e outra, a revelar-se vagamente. É assim o nosso rosto: um desenho e um esboço, a imagem definida a indefinir-se numa expressão misteriosa. A estátua esconde o estatuário; e o ser a sua razão de ser. O *conhecido* emerge do *ignoto*, onde o nosso instinto abre os olhos subterrâneos, que transformam a treva em claridade. (Pascoaes 1993b, 7)

Já em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” e após afirmar que “a nossa poesia novíssima é completamente e absorventemente metafísica e religiosa”, Fernando Pessoa se referira à “fluidez, incerteza e carácter indefinido dessa religiosidade e desse metafisismo”, considerando ser “perto de impossível encontrar os nossos novos poetas fixos sobre um ponto metafísico qualquer: nem a ideia que fazem de Deus ou da natureza se apresenta de princípio nítida, nem sequer é deduzível das suas obras se têm ou não ideias de algum modo definidas sobre, suponha-se, a imortalidade da alma ou a autodeterminação da vontade” ⁷ (Pessoa 1993b, 59). Uma tal indefinição constitui uma consequência directa da ideação “vaga” e “subtil” que Pessoa atribui à estética da “nova poesia portuguesa”. Repare-se que é, precisamente, por oposição a tais epítetos que se encontra definido o olhar “translúcido” de Caeiro:

Ideação *vaga* é coisa que é escusado definir, de exaustivamente explicante que é *de per si* o mero adjectivo. . . . Implica simplesmente uma ideação que tem o que é vago ou indefinido por constante objecto e assunto, ainda que nitidamente o exprima ou definitivamente o trate; sendo contudo evidente que *quanto menos nitidamente o trate ou exprima mais classificável de vaga se*

tornará. . . . Por ideação *subtil* entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vívida, minuciosa, detalhada — mas *detalhada não em elementos exteriores, de contornos* ou outros, mas em elementos interiores, sensações —, sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial. ⁸ (1993b, 51/2)

Se, no excerto supracitado de *O Homem Universal* (1937), Pascoaes estabeleceria uma relação de sinonímia entre “ver” e “conhecer”, emprestando-lhe um carácter perpetuamente dinâmico, pois se “o *conhecido* emerge do *ignoto*”, do conhecido emerge novamente o ignoto, naquele que é talvez o passo mais citado de “Nature”, Emerson anula a fronteira que separa ambos. O olhar emersoniano é “transparente”, isto é, suprime o ponto cego que permanece inerente a qualquer acto de visão. Esta transparência descreve, portanto, a metamorfose de uma metade convexa (o ponto de vista, o ponto para trás do qual não se vê) ⁹ na totalidade de um círculo ¹⁰ (um ponto central, a partir do qual são visíveis todos os pontos equidistantes):

Standing on the bare ground, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, — all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God. ¹¹ (Emerson 1983, 10)

De acordo com um outro passo de “Nature”, o olhar “transfigurador” de Pascoaes e o olhar “transparente” de Emerson podem ser descritos como graus subsequentes de um mesmo poder visionário: se o primeiro afirma o carácter misterioso dos objectos, o segundo anuncia o seu desvelamento. Neste sentido, é também possível sustentar que Caeiro e Emerson representam argumentos opostos numa comum derrogação do “mistério da opacidade” ¹²: para o primeiro, tal não existe; para o segundo, é abolido.

Na sequência dos nomes Caeiro — Pascoaes — Emerson pode, portanto, ler-se uma escala imaginária, por via da qual a percepção do objecto é caracterizada como uma gradação tripartida do olhar. A série de atributos “translucidez” — “transfiguração” — “transparência” descreverá, assim, os três graus de um olhar que progressivamente investe de significação a existência, corroborando a afirmação pessoana, segundo a qual, “as metafísicas têm gradação; são modos mais ou menos intensos, mais ou menos lúcidos de sentir o Universo” (Pessoa 1994b, 80). Considere-se, então, o passo de “Nature”, nos termos do qual se procedeu a esta leitura:

To the senses and the unrenewed understanding, belongs a sort of instinctive belief in the absolute existence of nature. In their view, man and nature are indissolubly joined. Things are ultimates, and they never look beyond their sphere. The presence of Reason mars this faith. The first effort of thought tends to relax this despotism of the senses, which binds us to nature as if we were a part of it, and shows us nature aloof, as it were, afloat. Until this higher agency intervened, the animal eye sees, with wonderful accuracy, sharp outlines and colored surfaces. When the eye of Reason opens, to outline and surface are at once added grace and expression. These proceed from imagination and affection, and abate somewhat of the angular distinctness of objects. If the Reason be stimulated to more earnest vision, outlines and surfaces become transparent, and are no longer seen; causes and spirits are seen through them. ¹³ (Emerson 1983, 33)

Se em Caeiro e em Emerson é detectável uma comum derrogação do “mistério da opacidade”, o excerto supracitado torna claro que esta não decorre de uma partilha da noção de “transparência” ¹⁴. O que o qualificativo “transparente” caracteriza neste excerto — o terceiro ou o mais intenso grau de visão, por via do qual “contornos e superfícies se tornam transparentes e não mais são vistos; causas e espíritos são vistos através deles” — é descrito, num texto assinado por António Mora, como o olhar dos “místicos cristãos, sonhadores panteístas, materialistas e homens da ‘razão’”. Com efeito, após descrever o olhar pagão, para o qual “cada coisa tem o seu génio ou ninfa” e “por isso cada objecto tem para ele uma espantosa realidade imediata”, Mora procede à

caracterização do olhar de quem “vê uma coisa para pensar noutra”. Repare-se como a crítica de Mora incide primeiramente sobre o poder transfigurador deste olhar, que abala a nitidez dos contornos e das superfícies dos objectos: “. . . [esse homem] quando olha para uma coisa, pensa em outra, que é a composição dessa coisa. Quando vê uma coisa, medita a decomposição dela”. De seguida, o heterónimo-filósofo insurge-se contra a intensidade desta visão, por via da qual “contornos e superfícies se tornam transparentes e não mais são vistos”: “Para ele cada coisa se tornou não uma pessoa da terra mas uma grade, por onde espreita a sua atonia íntima; como para o panteísta ela é uma grade ou janela para o Todo; e para o criacionista uma grade através da qual ele olha para o Deus. Se a contemplação é intensa a grade esquece” (Pessoa 1994a, 251/2).

Por seu turno, a principal implicação decorrente da “transparência” do olhar emersoniano, a abolição do ponto cego, que se adivinhava inoperatória no olhar “translúcido” de Caeiro, por este não permitir ver através ou além de si próprio, encontra-se, de facto, negada numa das variantes da última parte da estrofe inicial do poema I de *O Guardador de Rebanhos*:

Mas eu fico triste, como um pôr-do-sol
Para a nossa imaginação,
Quando acaba ao fundo da planície
E no ponto por trás de nós [onde estamos] é quase noite
Sem que se soubesse como,
Quando voltamos para dentro. [Quando nos voltamos para trás.]
(1994a, 303)

O facto de esta variante ser, de acordo com Teresa Sobral Cunha, presumivelmente “já da década de 30” (1994a, 302), demonstra que a articulação, a que Pessoa procede, entre o “objectivismo absoluto” e a noção de “translucidez”, em detrimento da de “transparência”, é consistente e deliberada. À luz do conceito pessoano de influência poética o objectivo de tal estratégia consiste em validar a afirmação de

Thomas Crosse segundo a qual Cesário Verde é um “antepassado pré-degenerado” de Caeiro. Com efeito, o que em Caeiro “se congrega num conceito total do universo” pode ser antecipadamente encontrado “em dois poemas casuais” de Cesário Verde, na medida em que “Arrojos” e a secção “Horas Mortas” de “O Sentimento Dum Ocidental” são alvo de “um plágio sem plágio” no poema XXV de *O Guardador de Rebanhos*. No primeiro texto, o tema do amor não correspondido motiva uma sequência de hipérboles¹⁵ que, por sua vez, é justificação para o título. Na quarta estrofe é afirmado: “Se ela quisesse amar, no azul do espaço, / Casando as suas penas com as minhas, / Eu desfaria o sol como desfaço / As bolas de sabão das criancinhas”(Verde 2001, 62). Neste passo de “Arrojos” pode ler-se uma formulação prévia da imagem patente na estrofe inicial do poema XXV de *O Guardador de Rebanhos* (“As bolas de sabão que esta creança / Se entretem a largar de uma palhinha”). Os advérbios de modo “translucidamente” e “nitidamente” que, em Caeiro, se encontram associados a este tópico, procedem, no entanto, da secção IV de “O Sentimento dum Ocidental”. Com efeito, “[a]s bolas de sabão das criancinhas” do poema “Arrojos” constituem uma imagem ou ilustração privilegiada das “habitações translúcidas e frágeis”, a que se refere Cesário Verde em “Horas Mortas”:

...
Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
Que aninhem em mansões de vidro transparente!

Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,
Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas,
Numas habitações translúcidas e frágeis.

...
(2001, 130)

As “criancinhas” de “Arrojos” ressurgem aqui como “nossos filhos”, aos quais se encontram aliados, precisamente, a noção de nitidez e o qualificativo translúcido. Repare-se que Cesário Verde estabelece neste passo uma oposição clara entre “transparência” e “translucidez”, cujos termos serão validados pela poesia “objectiva” de Caeiro. À “transparência” corresponde um olhar que vê o invisível (“Esqueço-me a prever”). Tal capacidade constitui uma consequência directa do facto de, entre o olhar e o objecto, se interpor a reflexão, o pensamento, a espiritualidade. Esta interposição provoca uma imagem distorcida, aumentada do objecto, que é retoricamente veiculada pela hipérbole (“castíssimas”; “mansões”). O carácter hiperbólico que caracteriza o olhar de Cesário Verde, e que se tornara já evidente em “Arrojos”, decorre, neste poema, de uma reflexão sobre o tempo, de uma mediação temporal. Trata-se, aliás, de um processo recorrente nesta poesia — se, neste passo, a hipérbole é o resultado de Cesário se esquecer “a prever” o futuro, por exemplo, na parte II de “Nós”, deriva do facto de o poeta se lembrar do passado: “Então recordo a paz familiar, / Todo um painel pacífico de enganos! / E a distância fatal duns poucos de anos / É uma lente convexa, de aumentar” (2001, 150).

Por contraste, à “translucidez” corresponde um olhar que “não v[ê] senão o visível” (Pessoa 1994a, 76): os “filhos”, que representam a não interposição do pensamento, põem fim ao carácter vago, indeciso, indefinido do olhar e recuperam a nitidez dos contornos dos objectos (“Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis, / Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!”). Estas duas operações permitem, conseqüentemente, desfazer a hipérbole em que incorria a visão anteriormente descrita (“mães e irmãs estremecidas”; “habitações”). É no desfazer desta hipérbole que reside o sentido preciso da afirmação pessoana segundo a qual Cesário Verde “foi o primeiro a *ver* na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua verdadeira presença que se pode

encontrar na literatura moderna” (1973, 332). Que este olhar “translúcido” que em Cesário estava “implícito” e Caeiro tornará “explícito” não é característico do primeiro é o que demonstram, por exemplo, os seguintes versos de “Nós”: “Ah! Ninguém entender que ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto!” (Verde 2001, 152).

Por sua vez, a distinção acima operada, entre o olhar “translúcido” de Caeiro e o olhar “transparente” de Emerson pode ser descrita nos termos de uma oposição entre “ver o visível” e “ver através do visível” ou de uma discrepância entre senso comum e poesia, tal como o faz Emerson no seguinte passo de “Poetry and Imagination”: “Whilst common-sense looks at things or visible nature as real and final facts, poetry, or the imagination which dictates it, is a second sight, looking through these, and using them as types or words for thoughts which they signify”¹⁶ (Emerson 1990, 447). “Poetry and Imagination” é, precisamente, o único ensaio que, de entre a copiosa produção teórica e do número considerável de poemas que constituem a obra emersoniana, e que se encontram disponíveis no volume pertencente à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, *Works of Ralph Waldo Emerson*¹⁷, parece ter merecido a atenção particular do poeta. Por um lado, este é o único texto extensamente sublinhado no livro; por outro, há também marcas a tinta que, repetindo os sublinhados a lápis, são indiciadoras da existência de mais do que uma leitura.

Constituindo uma versão mais alargada e mais elogiosa das afirmações iniciais do excerto supracitado de “Nature”, o início de “Poetry and Imagination” é marcado pela definição do senso comum como um estágio primordial nas relações entre o Homem e a natureza. Neste estágio, a percepção da matéria constitui um fim em si mesmo e é regulada pela lei da necessidade. Para Emerson, esta percepção da natureza como finalidade constitui o grau primeiro do pensamento e é detectável em todos os

grandes pensadores. Este constitui também o primeiro ponto do ensaio assinalado por Fernando Pessoa:

The restraining grace of common-sense is the mark of all the valid minds — of Aesop, Aristotle, Alfred, Luther, Shakespeare, Cervantes, Franklin, Napoleon. The common-sense which does not meddle with the absolute, but takes things at their word — things as they appear — believes in the existence of matter, not because we can touch it, or conceive of it, but because it agrees with ourselves . . . ¹⁸(Emerson 1902, 429; 1990, 440)

Em “Poetry and Imagination”, a emancipação humana deste primeiro estágio é descrita como uma intuição progressiva das leis que regulam a matéria, o que se traduz, quer numa superação do entendimento da natureza como finalidade, quer num reconhecimento da autonomia das leis do espírito. Para Emerson, a matéria fornece constantes indícios de que não é o que parece. A natureza consubstancia o princípio da integração do múltiplo no uno, pois a transitoriedade das formas naturais obedece a um percurso ascensional:

All multiplicity rushes to be resolved into unity. Anatomy, osteology, exhibit arrested or progressive ascent in each kind; the lower pointing to the higher forms, the higher to the highest, from the fluid in an elastic sack, from radiate, mollusk, articulate, vertebrate, — up to man. . . . Each animal or vegetable form remembers the next inferior, and predicts the next higher. ¹⁹(1990, 442)

Este percurso ascensional culmina no espírito, cujas leis são independentes das que regulam a matéria. Ou seja, se cada forma animal ou vegetal recorda a que lhe é imediatamente inferior e anuncia a que lhe é imediatamente superior, o espírito é alheio a este processo evolutivo de interdependência pois, como afirma Emerson, “assim que o pensamento começa, recusa-se a recordar a que cérebro pertence” e “possui a sua

própria polaridade” (1990, 441). A distinção operada por Emerson entre as leis da matéria e as leis do espírito não passou despercebida a Fernando Pessoa que, na sua edição do ensaio, assinalou a asserção final do excerto supracitado (1902, 430). A atenção que o poeta devotou a este passo de “Poetry and Imagination” não é injustificada, pois esta fórmula eficaz para resumir as leis da matéria encontra claramente eco nas considerações de Pascoaes sobre o tema.

Tanto o olhar “transfigurador” de Pascoaes como o olhar “transparente” de Emerson se definem pela atribuição de um carácter tropológico à correlação matéria-espírito. Mas, se, para Pascoaes, o visível é, simbolicamente, parte (a parte representa outra parte, ou seja, é símbolo da sua parte contrária), para Emerson, o visível é, simbolicamente, o todo (a parte representa ou é símbolo da relação entre as partes). Neste sentido, o que Pascoaes designa por “parcela da realidade”, o dualismo contraditório que constitui o resultado máximo alcançado pela vidência espiritual, é descrito por Emerson, no ensaio “Compensation”, como um produto da visão, não da alma, mas sim do entendimento:

Every act rewards itself, or, in other words, integrates itself, in a twofold manner: first, in the thing, or in real nature; and secondly, in the circumstance, or in apparent nature. Men call the circumstance the retribution. The casual retribution is in the thing, and is seen by the soul. The retribution in the circumstance is seen by the understanding; it is inseparable from the thing, but is often spread over a long time, and so does not become distinct until after many years. ²⁰(1983, 290)

Se o entendimento possui uma percepção mediata, isto é, temporal, circunstancial, do princípio compensatório, o seu erro consiste, pois, em não reconhecer imediatamente na parte a representação do todo. Para Emerson, este “todo”, ou “Ser” ou “natureza verdadeira” ou “alma”, é alheio a qualquer dualismo contraditório, é de índole

estritamente afirmativa. Na escala ascensional do espírito, a visão que a alma tem da lei da compensação como uma auto-compensação, ou da parte como uma representação do todo, pode ser descrita como o momento em que a alma individual participa da índole afirmativa da alma universal. Tal participação permite-lhe reconhecer a natureza aparente de que se revestem os pólos negativos dos contrários, meras ausências ou sombras representantes de uma entidade neutra, um não-ser. Ou seja, na matéria, a alma vê já somente o espírito:

There is a deeper fact in the soul than compensation, to wit, its own nature. The soul is not a compensation, but a life. The soul *is*. Under all this running sea of circumstance, whose waters ebb and flow with perfect balance, lies the aboriginal abyss of real Being. Essence, or God, is not a relation, or a part, but the whole. Being is the vast affirmative, excluding negation, self-balanced, and swallowing up all relations, parts, and times within itself. Nature, truth, virtue are the influx from thence. Vice is the absence or departure of the same. Nothing, Falsehood, may indeed stand as the great Night or shade, on which, as a background, the living universe paints itself forth; but no fact is begotten by it; it cannot work; for it is not. It cannot work any good; it cannot work any harm. Is is harm inasmuch as it is worse not to be than to be. ²¹ (1983, 299/300)

O olhar da alma percepçiona, portanto, o todo através da parte. Neste terceiro ou mais intenso grau de visão, a matéria “torna-se transparente e não mais é vista; causas e espíritos são vistos através dela”. Para o autor, em “Nature”: “This relation between the mind and matter is not fancied by some poet, but stands in the will of God, and so is free to be known by all men”. E acrescenta: “It appears to men, or it does not appear. When in fortunate hours we ponder this miracle, the wise man doubts, if, at all other times, he is not blind and deaf; . . . for the universe becomes transparent, and the light of higher laws than its own, shines through it” ²² (1983, 24/5).

Para Pascoaes como para Emerson, a relação matéria-espírito constitui, portanto, uma correlação de carácter tropológico que, sendo actualizada de modo distinto por

ambos os autores, permite atribuir-lhes diferentes graus de vidência poética. Ou seja, estas duas actualizações constituem ambas exemplos da sinédoque que Kenneth Burke denomina por “mais nobre” ou “ideal”²³. Mas se o todo consiste, para Pascoaes, num dualismo contraditório, como o revela o seu olhar “transfigurador”, é, para Emerson, de índole estritamente afirmativa, conforme o demonstra o seu olhar “transparente”. Os processos retóricos que permitem ao poeta alcançar esta “transparência” encontram-se descritos em “Poetry and Imagination” e revelar-se-ão operatórios no âmbito da heteronímia pessoaana contra a vidência “transfiguradora” de Pascoaes.

Para Emerson, a afirmação de uma unidade essencial que se actualiza transitoriamente em formas diversas faz da poesia uma verbalização do espírito. Cada poema descreve o fechar de um círculo metafórico-metonímico, realizado por dois movimentos inversos mas complementares, da matéria para o espírito e do espírito para a matéria que, em “Poetry and Imagination”, Emerson faz corresponder às actividades do pensamento e da imaginação. O pensamento opera por analogia, estabelecendo relações de semelhança entre o visível e o invisível, o tangível e o intangível: “One of these vortices or self-directions of thought is the impulse to search resemblance, affinity, identity, in all its objects, and hence our science, from its rudest to its most refined theories”²⁴ (1902, 430; 1990, 441). Mas a imaginação constitui um processo metonímico, determinando relações de contiguidade entre espírito e matéria, o incorpóreo e o corpóreo:

As the bird alights on the bough, — then plunges into the air again, so the thoughts of God pause but for one moment in any form. All thinking is analogizing, and ‘t is the use of life to learn metonymy. The endless passing of one element into new forms, the incessant metamorphosis, explains the rank which the imagination holds in our catalogue of mental powers. The imagination is the reader of these forms.²⁵ (1902, 432; 1990, 445)

A consideração emersoniana da imaginação como um processo metonímico constitui um corolário da tese romântica da origem da linguagem por “extensão metafórica” (Burke 1969, 506), que o autor subscreve. Num passo de “Poetry and Imagination”, parcialmente assinalado por Pessoa na sua edição do ensaio, Emerson afirma: “Every noun is an image. . . . The world is an immense picture-book of every passage in human life” ²⁶ (Emerson 1902, 430; 1990, 442). A fundamentação teórica destas afirmações encontra-se na secção IV de “Nature”, na qual Emerson define a natureza como símbolo do espírito (1983, 22) e atribui uma origem poética à linguagem: “As we go back in history, language becomes more picturesque, until its infancy, when it is all poetry; or all spiritual facts are represented by natural symbols. The same symbols are found to make the original elements of all languages” ²⁷ (1983, 22). Emerson explica a origem da linguagem por “extensão metafórica”, ou seja, pelo estabelecimento de uma analogia entre a natureza e a mente, mediante a qual palavras que designam a matéria são tomadas de empréstimo para nomear o espírito: “Every word which is used to express a moral or intellectual fact, if traced to its root, is found to be borrowed from some material appearance. *Right* means *straight*; *wrong* means *twisted*. *Spirit* primarily means *wind*; *transgression*, the crossing of a *line*; *supercilious*, the *raising of the eyebrow*” ²⁸ (1983, 20). Mas a passagem do tempo dilui esta correspondência, rasurando, nos termos que denominam a realidade espiritual, a sua origem como designações da matéria: “Most of the process by which this transformation is made, is hidden from us in the remote time when language was framed; but the same tendency may be daily observed in children. Children and savages use only nouns or names of things, which they convert into verbs, and apply to analogous mental acts” ²⁹ (1983, 20). Cabe, portanto, ao poeta, recuperar esta “relação original”, mediante uma segunda “extensão metafórica”, que constitui o reverso da primeira. Como explica Kenneth Burke: “. . .

poets regain the original relation, in reverse, by a ‘metaphorical extension’ back from the intangible into a tangible equivalent (the first ‘carrying-over’ from the material to the spiritual being compensated by a second ‘carrying-over’ from the spiritual back into the material); and this ‘archaicizing’ device we call ‘metonymy’³⁰ (Burke 1969, 506).

É, portanto, a imaginação que confere os atributos da “transparência” ao olhar poético, permitindo-lhe, através das formas transitórias da matéria, ver imagens do espírito, ler “os pensamentos de Deus”. Como é explicado em “The Poet”, os “pensamentos de Deus” são as almas das coisas reflectidas por melodias, são *pre-cantations*, proto-poemas, nos quais todas as coisas “pré-existem” ou “super-existem”³¹. Cabe ao poeta transcrever, o mais fielmente possível, a melodia que reflecte a alma de cada coisa. Este grau de fidelidade é aferido pelo próprio poeta, que criticamente considera os poemas como “versões corruptas de algum texto na natureza”:

Over everything stands its daemon, or soul, and as the form of the thing is reflected by the eye, so the soul of the thing is reflected by a melody. The sea, the mountain-ridge, Niagara, and every flower-bed, pre-exist, or super-exist, in pre-cantations, which sail like odours in the air, and when any man goes by with an ear sufficiently fine, he overhears them, and endeavours to write down the notes, without diluting or depraving them. And herein is the legitimation of criticism, in the mind’s faith, that the poems are a corrupt version of some text in nature, with which they ought to be made to tally.³²
(Emerson 1983, 458/9)

É, portanto, das corruptelas ou dos erros de transcrição que decorre a possibilidade de criação poética. Por outras palavras, se cada poema fosse a transcrição melódica intacta de um pensamento divino, não seria mais do que a cópia de um poema anterior: “For poetry was all written before time was, and whenever we are so finely organized that we can penetrate into that region where the air is music, we hear those primal warblings, and attempt to write them down, but we lose ever and anon a word, or

a verse, and substitute something of our own, and thus miswrite the poem”³³ (1983, 449).

Se a melodia que reflecte a alma de cada coisa constitui a via de acesso à “mente do Criador”, é pelos erros de transcrição que o poeta se torna, ele próprio, “Criador no finito” (1983, 41). É a sua versão melódica da alma de cada coisa, é a sua leitura metonímica ou imaginativa das formas naturais como metamorfoses do espírito, que lhe permite reestabelecer analogias entre a natureza e a mente: “The poet contemplates the central identity, sees it undulate and roll this way and that, with divine flowings, through remotest things; and, following it, can detect essential resemblances in natures never before compared. He can class them so audaciously because he is sensible to the sweep of the celestial stream, from which nothing is exempt”³⁴ (1990, 448). Esta “classificação audaciosa” faz do poeta um “fazedor-de-linguagem”, pois se “nada está isento do fluxo celestial”, tudo pode ser tomado como símbolo do pensamento. Este princípio, explanado em “Poetry and Imagination” como “transubstanciação” (1990, 454)³⁵, é corroborado em “The Poet”, no qual Emerson afirma: “Things admit of being used as symbols, because nature is a symbol, in the whole, and in every part”³⁶ (1983, 452).

Neste sentido, e numa revalidação da tese de “Compensation”, todas as distinções entre o belo e o feio, o elevado e o vil, o natural e o artificial “desaparecem, quando a natureza é usada como símbolo” (1983, 454)³⁷. Deste uso decorrem, pelo menos, duas implicações relevantes, pois o mesmo fornece, por um lado, o fundamento teórico subjacente à diluição das fronteiras entre o poético e o não poético, patente em Whitman e sublinhada por Bliss Perry e, por outro, um critério distintivo válido para a caracterização do poeta e do místico. Com efeito, como afirma Emerson no mesmo ensaio:

For, as it is dislocation and detachment from the life of God, that makes things ugly, the poet, who re-attaches things to nature and the Whole, — re-attaching even artificial things, and violations of nature, to nature, by a deeper insight, — disposes very easily of the most disagreeable facts. Readers of poetry see the factory-village, and the railway, and fancy that the poetry of the landscape is broken up by these; for these works of art are not yet consecrated in their reading; but the poet sees them fall within the great Order not less than the bee-hive, or the spider's geometrical web. Nature adopts them very fast into her vital circles, and the gliding train of cars she loves like her own.³⁸ (1983, 455)

Num texto não datado, destinado ao “prefácio do tradutor” de Caeiro, é estabelecida uma distinção entre o olhar deste e o olhar de Whitman, afirmando-se que o primeiro vê “claramente”, enquanto o segundo vê “profundamente”. Tomando como operatória a expressão “integrity of impression”, utilizada por Emerson no capítulo inicial de “Nature”, para descrever o olhar poético como aquele que “integra todas as partes” (Emerson 1983, 9), pode considerar-se o advérbio de modo “profundamente” como uma versão do conceito emersoniano e o olhar de Caeiro como o seu oposto “desintegrador”: “Caeiro sees only the object, striving to separate it as much as possible from all other objects and from all sensations or ideas not, so to speak, part of the object itself. Whitman does the exact contrary: he strives to link up the object with all others, with many others, with the soul and the universe and God”³⁹ (Pessoa 1966, 370).

Num outro passo do mesmo texto, a visão integradora de Whitman é descrita como abrangendo indiscriminadamente tanto o natural como o artificial, tanto o metafísico como o físico, ao contrário de Caeiro, cujas sensações “são apenas metafísicas naquele modo negativo extremamente peculiar” que o caracteriza: “. . . whereas Whitman's sensations are immensely various and include both natural and artificial, and the metaphysical as well as the physical, Caeiro's persistently exclude

even the more ‘natural artificial’ things and are only metaphysical in that extremely peculiar negative manner which is one of the novelties of his attitude”⁴⁰ (1966, 369).

Esta distinção de Caeiro entre o natural e o artificial é refutada por Campos numa das notas em que recorda os ensinamentos do “mestre”. Afirmando que é “discípulo com inteligência, e portanto com crítica”, Campos declara: “Assim, nunca aceitei aquele critério que há em Caeiro, e que não é das coisas mais originais que há nele, de que há uma distinção qualquer entre o natural e o artificial. . . . a distinção entre a árvore e a máquina sempre me pareceu falsa”. Como se procurará explicar em posterior capítulo, constituindo a imaginação o principal desenvolvimento operado por Campos sobre o “objectivismo absoluto” do “mestre”, será Campos o herdeiro da abolição whitmaniana das distinções entre o natural e o artificial⁴¹. Mas, quase no final da sua nota, Campos não deixa de reconhecer na teorização emersoniana o modelo do qual parte a anulação desta antinomia. Parafraseando a asserção final do excerto supracitado de “The Poet”, segundo a qual “Nature adopts them [the factory-village and the railway] very fast into her vital circles”, Campos justifica a sua discordância de Caeiro, afirmando: “Tudo é natural, mas com uma circunferência maior” (Pessoa 1994a, 175/6).

Por outro lado, e considerando a segunda das implicações acima mencionadas, para Emerson, enquanto o poeta utiliza o símbolo na expressão momentânea do seu pensamento, o místico restringe-o a um sentido: “Here is the difference betwixt the poet and the mystic, that the last nails a symbol to one sense, which was a true sense for a moment but soon becomes old and false.” Todos os símbolos são “fluxionais” e toda a linguagem é “veicular e transitiva”, princípios subjacentes à conclusão emersoniana, segundo a qual: “Mysticism consists in the mistake of an accidental and individual symbol for an universal one”⁴² (Emerson 1983, 463/4). Swedenborg é, neste contexto, a

figura “representativa”: “Swedenborg, of all men in the recent ages, stands eminently for the translator of nature into thought. I do not know the man in history to whom things stood so uniformly for words”⁴³ (1983, 464). Num passo de “Poetry and Imagination”, marcado por Pessoa na sua edição do ensaio, Emerson, depois de afirmar que “o mundo existe para o pensamento . . . para fazer aparecer coisas que se escondem”, refere-se a Swedenborg nos seguintes termos: “All that is wondrous in Swedenborg is not his invention, but his extraordinary perception; that he was necessitated so to see”⁴⁴ (1902, 433; 1990, 447). Este carácter impositivo da percepção swedenborguiana encontra-se explanado no terceiro ensaio de *Representative Men*. Neste texto, um passo que se reveste de um interesse particular por se encontrar, na edição pessoana, assinalado com um traço vertical na margem, é aquele em que Emerson evoca a etimologia grega da palavra místico: “Μυεσις, the closing of the eyes, — whence our word, *Mystic*”⁴⁵ (1983, 663). Para Emerson, o carácter místico da percepção swedenborguiana, decorrente da sua exegese dos textos bíblicos como “alegorias exactas” (1983, 675), fundamenta e exhibe as limitações deste sistema em termos poéticos. Neste sentido, a principal crítica emersoniana a Swedenborg, assente no princípio de que a natureza “não é literalista”, reside na acusação de que as interpretações do místico são o que há de mais próximo daquele despropósito editorial que seria, para Emerson, um dicionário de símbolos:

He fastens each natural object to a theological notion; — a horse signifies carnal understanding; a tree, perception; the moon, faith; a cat means this; an ostrich, that; an artichoke, this other; and poorly tethers every symbol to a several ecclesiastic sense. The slippery Proteus is not so easily caught. In nature, each individual symbol plays innumerable parts, as each particle of matter circulates in turn through every system. . . . Nature avenges herself speedily on the hard pedantry that would chain her waves. She is no literalist. . . .

His theological bias thus fatally narrowed his interpretation of nature, and the dictionary of symbols is yet to be written.⁴⁶ (1983, 676)

Opondo-se ao carácter “uniforme” que particulariza a “tradução” swedenborguiana da natureza em conteúdos mentais, o pensamento do poeta é “multiforme” e independente do símbolo que fugazmente o nomeia (1983, 456). Neste sentido, o poema obedece apenas a um princípio formal orgânico: “For it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem, — a thought so passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing”⁴⁷ (1983, 450). Para Emerson, “o pensamento e a forma são iguais na ordem do tempo”, isto é, para o poeta, mas “o pensamento é anterior à forma na ordem da génese”, ou seja, em Deus. Se os “pensamentos de Deus” são proto-poemas, as almas das coisas reflectidas por melodias, um poema “adorna a natureza com algo de novo”. A esta noção encontra-se subjacente o entendimento da criação poética como uma segunda natureza⁴⁸, por via da qual o poeta repete, em termos finitos, o acto infinito da criação: “This expression, or naming, is not an art but a second nature, grown out of the first, as a leaf out of a tree”⁴⁹(1983, 457).

Este princípio formal orgânico é comum a Emerson e a Pascoaes. Para ambos, a forma não pré-existe ao poema, sendo determinada, de acordo com o primeiro, por “a metre-making argument” e, segundo o último, pela inspiração. Recorde-se que, para Pascoaes, a “poesia espontânea só obedece ao ritmo da sua expansão natural” e “[d]espreza os modelos consagrados, porque ela contém a virtude de criar as leis que a regulam. É como as seivas das árvores, que trazem, no seio, quando afloram nas ramagens, o desenho futuro das folhas e das flores” (Pascoaes 1987b, 45). Neste sentido, “[o] verso é espontâneo, quando a forma é a própria Inspiração naturalmente materializada; quando a inspiração e a forma se identificam em absoluto, como à folhagem verde de uma árvore a seiva que a percorre...” (1987b, 46).

Neste contexto, importa definir, de modo preciso, em que consiste o carácter orgânico que tanto Pascoaes como Emerson atribuem à poesia. E embora seja aqui mais detalhadamente analisado o “pensamento poético” de Emerson, as conclusões adiante apresentadas consideram-se igualmente extensivas a Pascoaes. Afirma Emerson, em “The Poet”, que “a expressão é orgânica” e tal epíteto significa mais exactamente “o novo tipo que as próprias coisas tomam quando libertas”: “As, in the sun, objects paint their images in the retina of the eye, so they, sharing the aspiration of the whole universe, tend to paint a far more delicate copy of their essence in his mind. Like the metamorphosis of things into higher organic forms, is their change into melodies”⁵⁰ (Emerson 1983, 458). Esta “metamorfose das coisas em formas orgânicas mais elevadas” é explicada, em “Poetry and Imagination”, num passo assinalado na edição pessoana do ensaio, como a produção de “um todo novo e transcendente”: “In poetry we say we require the miracle. The bee flies among the flowers, and gets mint and marjoram, and generates a new product, which is not mint and marjoram, but honey; the chemist mixes hydrogen and oxygen to yield a new product, which is not these, but water; and the poet listens to conversation, and beholds all objects in nature, to give back, not them, but a new and transcendent whole”⁵¹ (1902, 432; 1990, 446).

A noção emersoniana do poema como um todo orgânico valida, portanto, apenas a segunda e a terceira características, patentes na definição do termo, proposta por Vivian C. Hopkins em *Spires of Form*:

In its simplest sense, organic form states that a work of art derives excellence from its resemblance to natural objects. First, it may look or sound like a natural phenomenon: a painting looks like an apple, a statue recalls the human body, a symphony sounds like a river. The principle of imitation enters into this conception, though Emerson and Coleridge are reluctant to admit it — partly because they had developed “organic form” to supplant “imitation”, a term which neoclassic usage had crusted with artificiality.

The second and more subtle definition of organic form is the development of details in a work according to one controlling purpose, so that the whole presents a union of integrated parts, as a mountain or a rye field. This is the Coleridgean sense of “organic” as distinguished from “mechanic” form. . . . A third sense of the term appears in a work being judged organic if it produces upon the observer an impression similar to that caused by nature’s works. . . . as the works of nature give an impression of completeness, so should the work of art produce “a new and fairer whole”.⁵² (Hopkins 1951, 66/7, 70)

Com efeito, quando Emerson se refere à “metamorfose das coisas em formas orgânicas mais elevadas” ou quando explicitamente afirma que o poeta “contempla todos os objectos na natureza para devolver, não estes, mas um todo novo e transcendente”, está claramente a impugnar a noção “transitiva” de mimese (Feijó 1999c, 791), patente no primeiro sentido atribuído à forma orgânica por Hopkins. Repare-se que a metáfora orgânica, a que tanto Emerson como Pascoaes recorrem (“like the spirit of a plant or an animal”; “as a leaf out of a tree”; “como as seivas das árvores”; “como à folhagem verde de uma árvore a seiva que a percorre”) constitui, não a afirmação de que a poesia é imitação de realidades naturais prévias ou exteriores, mas antes a ilustração do segundo e do terceiro sentidos mencionados por Hopkins.

Estes dois sentidos, segundo os quais, o “desenvolvimento dos detalhes numa obra” se processa “de acordo com um propósito dominante, pelo que o todo apresenta uma união de partes integradas” e produz uma impressão de totalidade “semelhante à que é causada pelas obras da natureza” reiteram, na verdade, o “conceito neoclássico central do *decoro*”⁵³ (Bate 1991, 18). Se, quanto a estes fundamentos, são ambos semelhantes, o que diferenciará, portanto, o *decoro* clássico do organicismo romântico residirá, substancialmente, na teoria da imaginação⁵⁴.

Com efeito, pode ler-se aqui o argumento subjacente às considerações de Fernando Pessoa acerca desta questão. Repare-se que, de acordo com o conceito pessoano de “organicidade” ou “construção”, a poesia que segue os dois últimos

princípios enunciados por Hopkins continua a ser definível como “partes compoendo um todo”. Apenas respeitando o preceito aristotélico segundo o qual uma obra deve ser constituída por princípio, meio e fim é possível ilustrar a noção orgânica da poesia como “um todo composto de partes”⁵⁵. O movimento que a argumentação pessoana encerra pode ser descrito à luz do que Walter Jackson Bate, a partir de Northrop Frye, denomina por: “. . . the ‘leapfrog’ use of the past for authority or psychological comfort: the leap over the parental — the principal immediate predecessors — to what Northrop Frye calls the ‘modal grandfather’”⁵⁶ (Bate 1991, 22). Ou seja, a defesa da noção da poesia como “um todo composto de partes” pode explicar-se como se se efectuasse um salto para trás, passando sobre a reformulação romântica da forma orgânica até se alcançarem os fundamentos do organicismo, tal como se encontram definidos em Aristóteles.

Recorrendo ainda às considerações tecidas por Walter Jackson Bate, pode afirmar-se que este movimento possui, fundamentalmente, uma função de “exclusão” (Bate 1991, 20). E o que é agora excluído é, precisamente, o que fora acrescentado pelos românticos, ou seja, a teoria da imaginação. O interesse de Pessoa pelo tópico evidencia-se, por exemplo, na atenção despertada por um passo de “Poetry and Imagination”, que se encontra assinalado com traços ao alto e sublinhados na sua edição da obra. Neste passo, Emerson, que considera ser “um problema da metafísica” definir os domínios de *fancy* e *imagination*, atribui à última, entre outras, as particularidades de usar uma “classificação orgânica” e de estar “relacionada com a forma”⁵⁷.

O modo como a teoria da imaginação é excluída do conceito pessoano de “organicidade” pode encontrar-se descrito na recensão de Poe a *Alciphron, A Poem* de Thomas Moore, publicada em *Burton’s Gentleman’s Magazine* em Janeiro de 1840. Neste texto, Poe critica a ineficácia dos argumentos utilizados por Coleridge para

distinguir *fancy* e *imagination* em *Biographia Literaria*, propondo que a fronteira que separa os dois conceitos seja clarificada mediante a consideração do termo “místico”. Poe, que toma o termo tal como é definido pelos críticos alemães e nomeadamente por A.W. Schlegel, considera-o aplicável à classe de textos que possui um sentido “subjacente” ou “sugestivo”, isto é, um sentido oculto. Para o autor, o carácter “místico” de uma obra constitui um critério seguro para a avaliar como “imaginativa”⁵⁸:

The truth is that the just distinction between the fancy and the imagination is involved in the consideration of the *mystic*. . . . The term *mystic* is here employed in the sense of Augustus William Schlegel, and of most other German critics. It is applied by them to that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning, an under or *suggestive* one. What we vaguely term the *moral* of any sentiment is its mystic or secondary expression. It has the vast force of an accompaniment in music. This vivifies the air; that spiritualizes the *fanciful* conception, and lifts it into the *ideal*.

This theory will bear, we think, the most rigorous tests which can be made applicable to it, and will be acknowledged as tenable by all who are themselves imaginative. If we carefully examine those poems, or portions of poems, or those prose romances, which mankind have been accustomed to designate as *imaginative* . . . it will be seen that all so designated are remarkable for the *suggestive* character which we have discussed. They are strongly *mystic* — in the proper sense of the word. . . . There is little of fancy here, and every thing of imagination. With each note of the lyre is heard a ghostly, not always a distinct, but an august and soul-exalting *echo*. In every glimpse of beauty presented, we catch, through long and wild vistas, dim bewildering visions of a far more ethereal beauty *beyond*.⁵⁹ (Poe 1984a, 337)

Este texto constitui o antecedente provável do modo como a teoria da imaginação se encontra excluída do conceito pessoano de “organicidade” pois, na identificação a que Poe procede, entre as noções de “místico” e “imaginativo”, reside um argumento absolutamente válido para a sua omissão nos termos do “misticismo da objectividade”. Excluída a teoria da imaginação, cada um dos discípulos de Caeiro será, como se procurará demonstrar no capítulo VII, aristotélica e não romanticamente orgânico.

VI

O “materialismo absoluto”

Fernando Pessoa ilustra a sua afirmação, segundo a qual “[a]s metafísicas têm gradação; são modos mais ou menos intensos, mais ou menos lúcidos, de sentir o Universo”, constatando que “[o] materialismo está no mais baixo nível, representa uma sensibilidade mínima perante o Universo, um conceito estético reduzido, porque não vive a vida das coisas em grau superior” e concluindo que “[p]or isso não há grandes poetas materialistas (porque Lucrécio é um filósofo materialista) nem os poetas materialistas empregam imagens brilhante, original —, ou caracteristicamente” (Pessoa 1994b, 80/1).

Repare-se que, de acordo com o que acima foi exposto, “intensidade” e “lucidez” constituem termos, aos quais corresponde uma gradação, não equivalente, mas oposta. Se o primeiro recobre o olhar “transfigurador” de Pascoaes e culmina no olhar “transparente” de Emerson, o segundo qualifica Caeiro. Neste sentido, na definição pessoana do materialismo, aquilo que “está no mais baixo nível” e que, por conseguinte, “representa uma sensibilidade mínima perante o Universo, um conceito estético reduzido” é a “intensidade” e não a “lucidez”. Esta leitura é corroborada pelos dois passos acima transcritos, por um lado, de um texto não datado e não assinado e, por outro, do “Tratado da Negação” de Rafael Baldaia, nos quais se estabelece uma relação de sinonímia entre “lucidez”, “matéria” e “negação”, atributos que Baldaia confere ao “princípio pagão”.

Por seu turno, na quarta das notas em que recorda o “mestre”, Campos afirma: “O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. . . . Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação” (1994a, 158). E justifica-se, quer considerando que o “mestre” “tinha lá mesmo êsse mesmo inconceito” que é a “ausência de conceito de infinito, a repugnância de infinito, entre os gregos”, quer transcrevendo um diálogo que parte da acusação de “poeta materialista” a Caeiro. Perante a recusa do “mestre” em aceitar tal epíteto, Campos afirma que lhe explicou “mais ou menos bem, o que é o materialismo clássico”, apontando-lhe “várias semelhanças entre o materialismo e a doutrina dêle, salva a poesia desta última”. Se, no final da nota, Campos declara que “Caeiro, como não dizia senão o que era, pode ser definido por qualquer frase sua, escrita ou falada” (1994a, 160), a distinção entre doutrina e poesia anula, à partida, as “várias semelhanças” apontadas, e a ligação previamente estabelecida entre Caeiro e o “materialismo clássico” resume-se, afinal, num ponto de discórdia — o conceito de infinito: “Essa gente materialista é cega. V. diz que êles dizem que o espaço é infinito. Onde é que êles viram isso no espaço?” (1994a, 159).

Caeiro é, no entanto, também por vezes identificado com um “materialismo absoluto”, constituindo motivo de exaltação o carácter eminentemente “poético” deste. Com efeito, na *Entrevista* é afirmado: “Se ele fosse o absoluto materialista que pretende que é, seria, não um homem, mas uma pedra. E o ser pedra não seria, confesse-se, a forma de existência mais apta a exprimir emoções em verso” (1994a, 215). Também no artigo para *A Águia*, Fernando Pessoa declara que “sob a máscara do materialismo absoluto, lhe v[ê] a alma mística”, e que “[t]ivesse o sr. Alberto Caeiro feito poesia absolutamente materialista, veria como até o próprio materialismo dos seus versos sofreria” (1994a, 217, 220). Por seu turno, num texto não datado e não assinado, cujo

destino seria provavelmente também o da apresentação da obra de Caeiro, este é exaltado pelo carácter inovador da sua poesia, que não possui precedentes em qualquer tradição literária, e pelo carácter repentino do seu aparecimento, que rompe com todas as verdades e correntes tomadas como válidas até então. No final deste texto é afirmado: “A. C. is the poet of absolute materialism. This is his first originality; there never was, properly speaking, a poet of materialism... The second creation is that C. puts into his absolute materialism a poetical colour and intensity which we have been accustomed to find only in the highest spiritualistic poetry”¹ (1990, 398).

Na secção VI de “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, Fernando Pessoa considera que um dos modos, por via dos quais o pensamento “tenta suprimir” o dualismo matéria-espírito, consiste em “[n]ega[r] toda a realidade objectiva a um dos elementos da Experiência. . . . Conforme é o espírito ou a matéria o elemento eliminado, temos o materialismo absoluto ou o espiritualismo absoluto” (Pessoa 1993b, 67). Pode, portanto, encontrar-se neste passo uma descrição antecipada do carácter “absolutamente” “objectivo” ou “materialista” da obra de Caeiro. Por seu turno, num texto em que propõe uma “classificação dos sistemas filosóficos”, cujos parágrafos iniciais constituem uma reiteração quase literal dos primeiros parágrafos da secção VI do artigo referido, Fernando Pessoa caracteriza o “materialismo absoluto” como um “sistema aliás raro, mas curioso”, afirmando que “[é] o de Edgar Poe, no Eureka², por exemplo. Considera o espírito como *espiritualmente irreal*, isto é, como *matéria*. Quer dizer, o espírito é uma matéria mais subtil, mas é matéria, realmente matéria, ocupando espaço material” (1994b, 167/8)³. De facto, *Eureka*, cujo subtítulo é *A Prose Poem*, apresenta afinidades com o “materialismo absoluto”, ao qual Caeiro acrescenta a “cor e intensidade poéticas” características da “mais alta poesia espiritualista”, pois, logo no seu prefácio, o autor dedica o ensaio, não àqueles que “pensam”, mas aos que “sentem”,

apresentando-o como: “. . . this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth; constituting it true. . . . I present the composition as an Art-Product alone: — let us say as a Romance; or, if I be not urging too lofty a claim, as a Poem. . . . Nevertheless it is as a Poem only that I wish this work to be judged after I am dead”⁴ (Poe 1984b, 1259).

Por outro lado, também Poe insiste na “ausência” ou na “repugnância” do conceito de infinito, considerando que a palavra “infinito”, tal como as palavras “Deus” ou “espírito”, não constitui a “expressão de uma ideia”, mas “um esforço para exprimir uma ideia”, representa a “tentativa possível”, no sentido de uma “concepção impossível”, ou não representa mais do que “o pensamento de um pensamento”: “The fact is, that, upon the enunciation of any one of that class of terms to which ‘Infinity’ belongs — the class representing *thoughts of a thought* — he who has a right to say that he thinks *at all*, feels himself called upon, *not* to entertain a conception, but simply to direct his mental vision toward some given point, in the intellectual firmament, where lies a nebula never to be solved”⁵ (1984b, 1275).

Estas considerações servem o propósito de justificar a distinção, a que Poe subsequentemente procede, entre o “universo do espaço” e o “universo das estrelas”. Com efeito, Poe admite que o primeiro, que é “infinito”, possa ser descrito, embora com “alguma reserva mental”, pela frase que, em *Eureka*, cita a partir de Pascal, e a que Pessoa também recorre (1993a, 401) — “It is a sphere of which the centre is everywhere, the circumference, nowhere”⁶ (Poe 1984b, 1275/6) — pois se é impossível atribuir um fim ao espaço, qualquer ponto pode ser considerado como o seu princípio. Por contraste, a descrição do “universo das estrelas” integra, de modo inequívoco, um princípio, um meio e um fim, a que correspondem, respectivamente, “a matéria no seu estado maximamente concebível de Simplicidade” (1984b, 1277), a “presente existência

expansiva” de Deus (1984b, 1358) e o regresso da matéria à “sua condição original de *Unidade*” (1984b, 1355)⁷.

Em dois textos tardios, Fernando Pessoa refere-se à capacidade de Poe para construir “um todo composto de partes”, considerando a influência que sobre ele exerce Coleridge. Por um lado, no texto de apresentação a *William Wilson* e *O Baile das Chamas*, posteriormente reproduzido em *O Notícias Ilustrado* em 1928 (Pessoa 2000a, 546), Pessoa afirma que Poe “[c]omo poeta procedeu um pouco, superficialmente e no começo, de Byron; muito e profundamente, de Coleridge e da corrente chamada ‘do maravilhoso’ no movimento romântico” (2000a, 213). Para Pessoa, “[o] que há de mais notável na sua personalidade complexa é a justaposição — mais que a fusão — de uma imaginação vizinha da vesânia com um raciocínio frio e lúcido”. Por outras palavras, o que a junção destas duas faculdades significa é que “[n]os seus melhores contos [se] fundem, como em um outro mundo, o delírio da imaginação e a clareza da fixação desse delírio” (2000a, 214). É, precisamente, “a clareza da fixação” do delírio imaginativo que faz de Poe um oposto de Coleridge pois, como afirma Pessoa num passo de *Erostratus*: “We think that Coleridge had in him great things he never told the world; yet he told them in the ‘Mariner’ and ‘Kubla Khan’, which contain the metaphysics that is not there, the fancies they omit and the speculations nowhere to be found”⁸ (2000b, 178).

Por outro lado, em “O Homem de Porlock”, texto publicado no periódico *Fradique* em 1934, Pessoa encontra em Poe o contraponto ao processo de composição de *Kubla Khan*, do qual resultam apenas “fragmentos — o princípio e o fim de qualquer coisa espantosa, de outro mundo, figurada em termos de mistério”. Por contraste, “Edgar Poe (discípulo, soubesse-o ou não, de Coleridge) nunca, em verso ou prosa, atingiu o Outro Mundo dessa maneira nativa ou com essa sinistra plenitude. No que há de Poe, com toda a sua frieza, alguma coisa resta de nosso, ainda que negativamente; no

Kubla Khan tudo é outro, tudo é Além; e o que não se sabe é o que decorre em um Oriente impossível, mas que o poeta positivamente viu” (2000a, 490/1).

Afirmar que, em Poe, “a corrente chamada ‘do maravilhoso’ no movimento romântico” é contrabalançada pela “frieza”, pelo “raciocínio frio e lúcido” ou pela “clareza da fixação” do delírio imaginativo é, portanto, afirmar que o seu “sonho” — e é como tal que Pessoa se refere à obra de Poe (1973, 156; 2000b, 109) e Poe à “realidade” de *Eureka* (Poe 1984b, 1259) — constitui, ao contrário do de Coleridge na composição de *Kubla Khan*, “um todo composto de partes”. De facto, recorde-se que, para Pessoa, “a noção de que uma coisa escrita tem um princípio, um meio e um fim” significa que “alimentando-se a literatura de ideias, a composição da literatura se alimenta de raciocínio, que é um organismo de ideias; que uma obra de literatura tem de ser, à nascença, um raciocínio, que, por mais vazio que seja o argumento, tem um corpo, um poema tem de ter um esqueleto” (2000b, 166). Como acima referido, o “universo das estrelas” descrito por Poe obedece claramente a este preceito aristotélico, para além de reiterar “o sentido coleridgiano da forma ‘orgânica’ por oposição a ‘mecânica’”, que consiste “no desenvolvimento dos detalhes numa obra de acordo com um propósito dominante, pelo que o todo apresenta uma união de partes integradas, como uma montanha ou um campo de centeio” (Hopkins 1951, 67):

That each atom attracts — sympathizes with the most delicate movements of every other atom, and with each and with all at the same time, and forever, and according to a determinate law of which the complexity, even considered by itself solely, is utterly beyond the grasp of the imagination. If I propose to ascertain the influence of one mote in a sunbeam on its neighboring mote, I cannot accomplish my purpose without first counting and weighing all the atoms in the Universe and defining the precise positions of all at one particular moment. If I venture to displace, by even the billionth part of an inch, the microscopical speck of dust which lies now on the point of my finger, what is the character of that act upon which I have adventured? I have done a deed which shakes the Moon in her path, which causes the Sun to be no longer the Sun, and which alters forever the destiny of the

multitudinous myriads of stars that roll and glow in the majestic presence of their Creator.⁹ (1984b, 1286)

A “reserva mental” de Poe perante a definição supracitada de “infinito”, demasiado próxima da “concepção impossível de uma infinidade absoluta”, é mitigada por uma nova proposta de definição do conceito: “It will now be understood that, in using the phrase, ‘Infinity of Space’, I make no call upon the reader to entertain the impossible conception of an *absolute* infinity. I refer simply to the ‘*utmost conceivable expanse*’ of space — a shadowy and fluctuating domain, now shrinking, now swelling, in accordance with the vacillating energies of the imagination”¹⁰ (1984b, 1275, 1262). À luz de um texto datado provavelmente de 1906, pode afirmar-se que Fernando Pessoa consideraria os termos desta definição, bem como os que definem a partícula inicial (a “maior extensão concebível de espaço”; “a matéria no seu estado maximamente concebível de *Simplicidade*”), como sendo eminentemente “antropomórficos”: “Being the possibility of all numbers, the infinite is itself not a number. We cannot say of it, unless it be in a manner somewhat *anthropomorphic*, that it is the greatest conceivable number. (Here lies all anthropomorphism)”¹¹ (Pessoa 1994b, 52).

De acordo com o conceito pessoano de influência poética, se os termos que definem noções centrais, quer do “universo do espaço”, quer do “universo das estrelas”, se revelam tão ostensivamente “antropomórficos”, o que Caeiro tornará “explícito” a partir de Poe restringe-se à exceção constituída pelo conceito da criação *ex nihilo*, para Pessoa, “a única coisa não antropomórfica na filosofia da religião cristã”, pois “a ideia de uma coisa produzida a partir do nada não é humana, não se encontra na experiência” (1994b, 137). Com efeito, tal como é afirmado no prefácio de Thomas Crosse, o “facto curioso acerca de Alberto Caeiro é que ele surge aparentemente do nada, mais completamente do nada do que qualquer outro poeta” (1994a, 221), “congreg[ando-se]

num conceito total do universo” o não antropomorfismo que “foi um mero acaso na produção de” Poe ¹².

Repare-se que, em rigor, é a defesa da criação *ex nihilo* que faz de *Eureka* uma alternativa válida à teoria exposta por Pascoaes em “O Sentido da Vida”, de acordo com a qual: “*Ab initio* era o espírito, segundo São Paulo, ou o éter, segundo Haeckel”¹³ (Pascoaes 1993b, 125/6). De facto, em ambos os autores, a identificação de um princípio, um meio e um fim é posteriormente desacreditada por uma articulação com o conceito de infinito. Se Pascoaes se refere a um “espírito” ou “éter” inicial, à criação dos três estádios da matéria, e à sua redenção numa “fase psíquica”, na qual a matéria alcança “a estrutura e as qualidades iniciais” e se fecha “o grande círculo evolutivo do Cosmos”, é de sublinhar que o “Reino Espiritual” e os seres que o compõem nascem uns dos outros infinitamente. Se Poe limita o “universo das estrelas” às três fases de “criação, radiação e regresso a si” (Poe 1984b, 1356), na última das quais a matéria retorna ao Nada a partir do qual foi criada (1984b, 1355), não deixa de considerar a possibilidade da sua “sucessão interminável”. Esta traduz-se na explicação da sua existência como emanação individual de um Deus particular (1984b, 1329/30), de que são exemplo os universos criados “a cada pulsação do Coração Divino”, a que se refere o autor no final de *Eureka* (1984b, 1356) ¹⁴.

Mas este não é o único ponto de aproximação possível entre *Eureka* e o “pensamento poético” de Pascoaes, pois o que Poe designa por “completa mutualidade” ou “reciprocidade de adaptação”, ou ainda por “simetria de princípio”, constitui o traço identificador das obras divinas e inclui, retoricamente, o conjunto de processos característicos da sinédoque. Pelo contrário, a ausência de “reciprocidade” nas construções humanas permite descrevê-las como metonímias:

Not only is this Divine adaptation, however, mathematically accurate, but there is that about it which stamps it *as divine*, in distinction from that which is merely the work of human constructiveness. I allude to complete *mutuality* of adaptation. For example; in human constructions a particular cause has a particular effect; a particular intention brings to pass a particular object; but this is all; we see no reciprocity. The effect does not re-act upon the cause; the intention does not change relations with the object. In Divine constructions the object is either design or object as we choose to regard it — and we may take at any time a cause for an effect, or the converse — so that we can never absolutely decide which is which. . . . the symmetry of *principle* sees the end of all things metaphysically involved in the thought of a beginning; seeks and finds, in this origin of all things, the *rudiment* of this end; and perceives the impiety of supposing this end likely to be brought about less simply — less directly — less obviously — less artistically — than through *the reaction of the originating Act*.¹⁵ (Poe 1984b, 1341, 1352/3)

A índole metonímica das obras humanas constitui uma consequência directa do carácter finito da inteligência que as constrói, aferindo-se o valor daquelas na proporção directa em que se aproximam de uma completa “reciprocidade de adaptação”: “The pleasure which we derive from any display of human ingenuity is in the ratio of *the approach* to this species of reciprocity. In the construction of *plot*, for example, in fictitious literature, we should aim at so arranging the incidents that we shall not be able to determine, of any one of them, whether it depends from any one other or upholds it”. Para Poe: “In this sense, of course, *perfection* of plot, is really, or practically, unattainable — but only because it is a finite intelligence that constructs. The plots of God are perfect. The Universe is a plot of God”¹⁶ (Poe 1984b, 1342). “Finito” é aqui, uma palavra crucial, pois a “perfeição” das construções humanas é “praticamente inatingível”, não porque a obra divina seja infinita, mas porque obedece a uma “simetria de princípio”, ou seja, pode ser descrita como uma sinédoque, identificada por “conversões que implicam uma relação de convertibilidade integral entre dois termos”, e cuja perfeição consiste em ser “internamente sinedóquica, já que o início contém o seu fim ou o fim recapitula o início, as partes encontrando-se assim consubstancialmente relacionadas” (Burke 1969, 508).

É, precisamente, por considerar que a obra divina é infinita que a humanidade cai no erro que Poe designa por “simetria da mera superfície”, ou seja, a “propensão para a inferência analógica”: “And now we have reached a point at which the intellect is forced, again, to struggle against its propensity for analogical inference — against its monomaniac grasping at the infinite. Moons have been seen *revolving* about planets; planets about stars; and the poetical instinct of humanity — its instinct of the symmetrical, even if the symmetry be but a symmetry of surface: — this instinct . . . impels us to the fancy of an endless extension of this system of *cycles*”¹⁷ (Poe 1984b, 1342). Para Poe: “Such are the conditions, continued in perpetuity, which the voice of what some people term ‘analogy’ calls upon the Fancy to depict and the Reason to contemplate, if possible, without becoming dissatisfied with the picture”. E acrescenta: “Such, *in general*, are the interminable gyrations beyond gyration which we have been instructed by Philosophy to comprehend and to account for — at least in the best manner we can”¹⁸ (1984b, 1342/3).

Poe estabelece aqui uma oposição de termos que se torna clara no passo subsequente, pois as faculdades e respectivos processos, nos quais se sustenta a analogia (“the Fancy to depict and the Reason to contemplate”) e, conseqüentemente, a noção de infinito (“the interminable gyrations beyond gyration”) possuem o seu reverso nos procedimentos que caracterizam “o verdadeiro filósofo”: “Now and then, however, a philosopher proper — one whose frenzy takes a very determinate turn — . . . enables us to see *precisely* that point out of sight, at which the revolutionary processes in question do, and of right ought to, come to an end”¹⁹ (1984b, 1343). Neste passo, o autor retoma os parágrafos iniciais do ensaio, nos quais se propõe: “. . . to take such a survey of the Universe that the mind may be able really to receive and to perceive an individual impression”²⁰ (1984b, 1261). Por “individual impression” Poe entende aquela que cada

indivíduo, após a leitura de *Eureka*, possuirá, com consequências para si próprio, da individualidade do “universo das estrelas”, ou seja, a “impressão” de que este constitui a criação individual de um Deus particular.

No início do ensaio, estes dois sentidos encontram-se condensados em excertos que se revelam como o contraponto do passo de “Nature”, no qual Emerson se identifica com “a transparent eye-ball”²¹:

He who from the top of Aetna casts his eyes leisurely around, is affected chiefly by the *extent* and *diversity* of the scene. Only by a rapid whirling on his heel could he hope to comprehend the panorama in the sublimity of its *oneness*. But as, on the summit of Aetna, *no* man has thought of whirling on his heel, so no man has ever taken into his brain the full uniqueness of the prospect; and so, again, whatever considerations lie involved in this uniqueness, have as yet no practical existence for mankind. . .

It seems to me that, in aiming at this latter effect [individuality of impression], and, through it, at the consequences — the conclusions — the suggestions — the speculations — or, if nothing better offer itself, the mere guesses which may result from it — we require something like a mental gyration on the heel. We need so rapid a revolution of all things about the central point of sight that, while the minutiae vanish altogether, even the more conspicuous objects become blended into one. Among the vanishing minutiae, in a survey of this kind, would be all exclusively terrestrial matters. The Earth would be considered in its planetary relations alone. A man, in this view, becomes Mankind; Mankind a member of the cosmical family of Intelligences.²² (1984b, 1261)

A questão central para Poe é, portanto, uma questão de perspectiva. Tal como Emerson, também Poe abole o ponto cego, mas esta abolição descreve, não apenas o fechar de um círculo, mas o fechar de um círculo que é o início de um vórtice. O olhar de Emerson é ascendente ou analógico, partindo do tangível para o intangível (“Standing on the bare ground, — my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space”, Emerson 1983, 10), enquanto o de Poe é descendente ou metonímico, partindo do invisível para o visível (“Only by a rapid whirling on his heel could he hope to comprehend the panorama in the sublimity of its oneness”).

Se, para Emerson, neste terceiro ou mais intenso grau de visão, “contornos e superfícies se tornam transparentes e não mais são vistos; causas e espíritos são vistos através deles”, ou seja, se a multiplicidade da matéria se torna transparente permitindo, através dela, ver a unidade do espírito (“I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me”), para Poe, neste vórtice, ou nesta “tão rápida rotação de todas as coisas em torno do ponto de vista central”, também “os contornos e as superfícies não mais são vistos”, não porque se tornem transparentes, mas sim porque confluem, isto é, a multiplicidade da matéria, tornando-se opaca, revela-se una (“while the minutiae vanish altogether, even the most conspicuous objects become blended into one”). Enquanto “impressão individual”, a opacidade da matéria predica o sujeito que percebe com os atributos opostos aos de Emerson, isto é, “eu sou tudo; não vejo nada”.

Na secção “Prospects” de “Nature”, Emerson considera: “The ruin or the blank, that we see when we look at nature, is in our own eye. The axis of vision is not coincident with the axis of things, and so they appear not transparent but opaque”²³(Emerson 1983, 47). A tese de *Eureka* parece propor que, se o “eixo da visão” for, de facto, coincidente com o “eixo das coisas” elas aparecem, não transparentes, mas opacas. O resultado desta “coincidência” será, portanto, a visão, não do espírito através da matéria, mas da unidade desta ²⁴.

Com efeito, as considerações que Poe tece, em *Eureka*, acerca do “universo das estrelas” constituem, na verdade, uma descrição do olhar ²⁵. E as divergências detectadas em relação a Emerson decorrem de uma substituição daquela que é a figura central do pensamento emersoniano, o círculo, pela elipse. Para Poe, os corpos celestes não são “verdadeiras esferas”, mas “esferas achatadas nos pólos dos eixos imaginários sobre os quais giram”, sendo “o achatamento uma consequência da rotação” (Poe

1984b, 1330). Também “o sol não é absolutamente o centro do sistema”, pois gira em volta de “um ponto do espaço”, que se encontra em “perpétua mudança”, e que é “o centro geral de gravidade desse sistema”. Nem tão pouco se pode afirmar que as trajectórias descritas pelos corpos celestes — “as luas em volta dos planetas, os planetas em volta do Sol, ou o Sol em volta do centro comum” — sejam “círculos num sentido preciso”. São, “de facto”, “elipses”, pelo que “toda a órbita se encontra num estado de transição, ou do círculo para a elipse, ou da elipse para o círculo” (Poe 1984b, 1330/1, 1351):

Now let us conceive such an ellipse. At one of the points mentioned, which are the *foci*, let us fasten an orange. By an elastic thread let us connect this orange with a pea; and let us place this latter on the circumference of the ellipse. Let us now move the pea continuously around the orange — keeping always the circumference of the ellipse. The elastic thread, which, of course, varies in length as we move the pea, will form what in geometry is called a *radius vector*. Now, if the orange be understood as the Sun, and the pea as a planet revolving about it, then the revolution should be made at such a rate — with a velocity so varying — that the *radius vector* may pass over *equal areas of space in equal times*. The progress of the pea *should be* — in other words, the progress of the planet *is*, of course, — slow in proportion to its distance from the Sun — swift in proportion to its proximity. Those planets, moreover, move the more slowly which are the farther from the Sun. . . .
. . . owing to the configurations of the spheroids, the shorter axes of their ellipses are subject to variation in length; the longer axes being permanent . . .
. . . this variation is continuous and vibratory — so that every orbit is in a state of transition, either from circle to ellipse, or from ellipse to circle. ²⁶ (1984b, 1331, 1351)

Neste sentido, tal como o “universo das estrelas”, embora tendo a forma de uma esfera, não possui um centro propriamente dito, mas um ponto tomado como centro (1984b, 1278-97), também no olhar humano, o ponto de vista não é o centro de um círculo, mas um dos focos de uma elipse. Tal implica que “a rotação de todas as coisas em torno” deste ponto de vista tomado como centro é “lenta na proporção da sua distância” e “rápida na proporção da sua proximidade” deste centro, ou seja, que o “eixo

da visão” está “sujeito a uma variação em comprimento”, “contínua e vibratória”, desenhando uma “órbita” que “se encontra em estado de transição, ou do círculo para a elipse, ou da elipse para o círculo”. A experiência no cimo do Etna, referida por Poe no início de *Eureka*, sendo uma consequência de uma “tão rápida rotação de todas as coisas em torno do ponto de vista central” que estas se fundem numa só, constitui, portanto, uma descrição do modo como, em virtude da velocidade de rotação, a passagem da elipse ao círculo dá lugar à passagem do círculo a um vórtice.

A “proposição geral” de Poe é, como o próprio afirma no início do ensaio: “*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*”²⁷ (1984b, 1261). Mas, antes de proceder à explanação do seu tópico, Poe opta por “citar” excertos de uma carta fictícia, datada de 2848. Esta estratégia enunciativa serve os intuítos, que se tornarão claros ao longo de *Eureka*, tanto de demonstrar que a dedução e a indução são caminhos opostos pelos quais se alcançam exactamente os mesmos resultados, como de defender em alternativa a validade de um outro método, largamente reprimido pelos dois primeiros: o método intuitivo ou da imaginação ou da “consistência” (1984b, 1269/70).

Os excertos “citados” por Poe têm início na constatação “surpreendente” de que a metafísica do “passado” considerava como válidos apenas “dois caminhos para a verdade”: os métodos dedutivo e indutivo (1984b, 1263/4). Tais “ideias antigas confinaram a investigação a um rastejar”, enquanto “os mais importantes avanços da verdadeira Ciência” se fazem por “saltos aparentemente intuitivos” (1984b, 1264). Neste sentido, “durante séculos”, uma “paragem virtual foi imposta a todo o pensar, propriamente dito”. Interessados apenas nos “caminhos” ou nos “meios” por via dos quais era atingida a verdade, estes “filósofos dogmáticos” procederam a uma “repressão da imaginação”, sem que a contrabalançassem com o alcance de uma “certeza absoluta”

(1984b, 1265). Cegando-se a si próprios com “detalhes”, estes “nossos progenitores” caíram num erro “bastante análogo ao do pedante que julga necessariamente ver um objecto tanto mais nítido quanto mais próximo dos seus olhos se encontra”:

“Do you know, my dear friend,” says the writer, addressing, no doubt, a contemporary — “Do you know that it is scarcely more than eight or nine hundred years ago since the metaphysicians first consented to relieve the people of the singular fancy that there exist *but two practicable roads to Truth?* Believe it if you can! It appears, however, that long, long ago, in the night of Time, there lived a Turkish philosopher called Aries and surmamed Tottle”. [Here, possibly, the letter-writer means Aristotle; the best names are wretchedly corrupted in two or three thousand years.]. . . . he obtained . . . celebrity as the founder, or at all events as the principal propagator, of what was termed the *deductive* or *a priori* philosophy. He started with what he maintained to be axioms, or self-evident truths: — and the now well-understood fact that *no* truths are *self-evident*, really does not make in the slightest degree against his speculations. . . . From axioms he proceeded logically to results. His most illustrious disciples were one Tuclid, a geometrician”, [meaning Euclid] “and one Kant, a Dutchman, the originator of that species of Transcendentalism which, with the change merely of a C for a K, now bears his peculiar name.

“Well Aries Tottle flourished supreme, until the advent of one Hog, surnamed “the Ettrick shepherd”, who preached an entirely different system, which he called the *a posteriori* or *inductive*. His plan referred altogether to sensation. He proceeded by observing, analyzing, and classifying facts — *instantiæ Naturæ*, as they were somewhat affectedly called — and arranging them into general laws. In a word, while the mode of Aries rested on *noumena*, that of Hog depended on *phenomena*. . . .²⁸ (1984b, 1263/4)

Repare-se que os representantes de cada método, identificados neste excerto da carta, podem revelar-se pertinentes no contexto da relação de influência estabelecida entre Pascoaes e Caeiro. Por um lado, os nomes associados à indução são Francis Bacon e James Hogg. O primeiro é criticado enquanto pensador ou filósofo, sendo claras as invectivas lançadas contra o seu sistema como “sistema”. Se Bacon entendia as suas várias obras como partes de um todo chamado *The Great Instauration*, que nunca chegou a ser completado, o método indutivo, defendido em *The Advancement of Learning* (1605), que corresponderia à primeira parte do mesmo, revela-se ostensivamente um malogro. Ou seja, Bacon parte do particular mas nunca chega ao

geral: “The vital taint, however, in Baconianism — its most lamentable fount of error — lay in its tendency to throw power and consideration into the hands of merely perceptive men — of those inter-Tritonic minnows, the microscopical savans — the diggers and pedlers of minute *facts* . . . their value depending, it was supposed, simply upon the *fact of their fact*, without reference to their applicability or inapplicability in the development of those ultimate and only legitimate facts, called Law” ²⁹(1984b, 1265). Os factos considerados pelo método indutivo são, portanto, “um tanto afectadamente chamados” “*instantiæ Naturæ*”, já que o latim, língua da erudição e da sapiência, em que Bacon escreve a maioria das suas obras, constitui um meio de expressão vazio de conteúdo: “Cultivating the natural sciences to the exclusion of Metaphysics, the Mathematics, and Logic, many of these Bacon-engendered philosophers . . . were . . . more miserably ignorant, in view of all the comprehensible objects of knowledge, than the veriest unlettered hind who proves that he knows something at least, in admitting that he knows absolutely nothing” ³⁰ (1984b, 1266).

Por seu turno, James Hogg será alvo das críticas de Poe, possivelmente devido ao carácter sobrenatural da sua obra. Abordando a morte e o macabro, por exemplo, quando trata a história de Kilmeny em *The Queen’s Wake* ou no romance *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, Hogg parece aqui justificar o sentido etimológico de *phainómenon* como “coisa que aparece” ou “coisa que causa sensação”. Ou seja, os “factos” do método indutivo parecem, mas não são factos: “. . . and thus the boasted facts of the Hog-ites were by no means always facts — a point of little importance but for the assumption that they always *were*” ³¹ (1984b, 1265).

Nesta descrição dos representantes do método indutivo podem encontrar-se afinidades com o modo como Fernando Pessoa caracteriza Pascoaes. Em primeiro lugar, à maneira de James Hogg, em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”,

é afirmado que a “ideação complexa” consiste em “*encontrar em tudo um além*” (Pessoa 1993b, 54), permitindo, portanto, atribuir a todos os objectos um estatuto fenomenal. Em segundo lugar, tal como Francis Bacon, num texto datado conjecturalmente de 1914, Pascoaes é criticado pela sua incapacidade construtiva, uma “falha” determinante para a classificação que Pessoa lhe reserva entre os poetas a que chama “de profundez”: “O poeta de profundez é tipicamente incapaz de construir *mesmo na extensão* do poeta intenso; o pensamento é, de sua natureza, concentrado. Raras vezes é intenso o poeta de profundez. Tipo de poeta de profundez é Antero. Outro tipo é Pascoaes, que falha ao querer dar ou construção, ou intensidade” (1973, 125/6).

Por outro lado, na carta “citada” por Poe, os representantes do método dedutivo são Aristóteles, Euclides e Kant. A associação destes três nomes parece ser devedora de *Biographia Literaria*. Para além do paralelo estabelecido no capítulo 12 entre geometria e filosofia quanto à partilha de uma intuição primeira similarmente indemonstrável (Coleridge 1997, 150), é referido no capítulo 13 o papel desempenhado por Kant na “aplicação das posições que haviam tão maravilhosamente alargado as descobertas da geometria, *mutatis mutandis*, aos tópicos filosóficos” (1997, 170). Por seu turno, no capítulo 17, após criticar o carácter pouco “rústico” das personagens de Wordsworth mediante “o princípio de Aristóteles segundo o qual a poesia como poesia é essencialmente *ideal*, evita e exclui todo o *acidente*”, Coleridge alia em nota geometria e poesia: “Paradoxical as it may sound, one of the essential properties of Geometry is not less essential to dramatic excellence; and Aristotle has accordingly required of the poet the involution of the universal in the individual. The chief differences are, that in Geometry it is the universal truth, which is uppermost in the consciousness; in poetry the individual form, in which the truth is clothed” ³² (1997, 204).

Na carta “citada” por Poe, o descrédito a que são votados os sistemas de Aristóteles, Euclides e Kant deve-se à sua fundamentação em axiomas que, já no seu tempo, haviam sido derogados: “The simple truth is, that the Aristotelians erected their castles upon a basis far less reliable than air; *for no such things as axioms ever existed or can possibly exist at all*. This they must have been very blind, indeed, not to see, or at least to suspect; for even in their own day, many of their long-admitted ‘axioms’ had been abandoned: — ‘*ex nihilo nihil fit*’, for example . . .”³³ (1984b, 1266). Consideradas “totalmente insustentáveis”, “mesmo no período” a que se refere o “autor” da carta (1984b, 1266), esta e outras proposições nunca chegam a ser corrigidas ou abandonadas porque os seus defensores partem do geral mas nunca chegam ao particular. A “impalpabilidade”, a “futilidade” dos axiomas “aristotélicos” são evidenciadas mediante a consideração de *A System of Logic* de John Stuart Mill. Neste passo da carta “citada”, parte-se da afirmação de Mill, segundo a qual “a capacidade ou a incapacidade para conceber não deve, em caso algum, ser tomada como critério da verdade axiomática” para se demonstrar que esta afirmação é, ela própria, “o mais absoluto dos axiomas” (1984b, 1267). Seleccionando a proposição que Mill considera “como o apogeu do inquestionável, como a quintessência dos axiomas inegáveis”, segundo a qual “as contradições não podem ser ambas verdadeiras”, isto é, “não podem coexistir na natureza”, e tomando o exemplo de uma árvore, ou seja, que “uma árvore tem de ou ser uma árvore ou não ser uma árvore” e que “não pode ao mesmo tempo ser uma árvore e não ser uma árvore”, o “autor” da carta propõe-se confrontá-la com o axioma precedente e testá-la “pela lógica do seu próprio defensor”:

“A tree”, Mr. Mill asserts, “must be either a tree or *not* a tree”. Very well: — and now let me ask him, *why*. To this little query there is but one response: — I defy any man living to invent a second. The sole answer is this: — “Because we find it *impossible to conceive* that a tree can be anything else than a tree or not a tree”. This, I repeat, is Mr. Mill’s sole answer. . . and yet,

by his own showing, his answer is clearly no answer at all; for has he not already required us to admit, *as an axiom*, that ability or inability to conceive is *in no case* to be taken as a criterion of axiomatic truth? Thus all — absolutely *all* his argumentation is at a sea without a rudder. . . . That a tree can be both a tree and not a tree, is an idea which the angels, or the devils, *may* entertain, and which no doubt many an earthly Bedlamite, or Transcendentalist, *does*.³⁴ (1984b, 1268)

Considere-se agora o modo como a relação de influência estabelecida entre Pascoaes e Caeiro revalida alguns pontos desta descrição. Se, defendendo um dualismo contraditório, é possível acrescentar Pascoaes ao conjunto de “Lunáticos ou Transcendentalistas” que também assim procedem, o passo do prefácio de Thomas Crosse segundo o qual o “estado de espírito” característico de Caeiro “não pode ser concebido num poeta” (Pessoa 1994a, 223) encontra possivelmente o seu antecedente neste excerto de *Eureka*. Repare-se que Caeiro valida as duas proposições de Mill. Com efeito, também para Caeiro é “*impossível conceber* que uma árvore possa ser algo mais do que ou ser uma árvore ou não ser uma árvore”: “Cada coisa só lembra o que é / E só é o que nada mais é. / Separa-a de todas as outras o facto de que é ela” (Pessoa 1994a, 117). Será, portanto, do ponto de vista de Pascoaes, poeta de dualismos contraditórios, que Caeiro apresenta uma objectividade “quase inconcebível”, pois é impossível concebê-la num poeta. É, precisamente, esta “verdade axiomática” que a poesia de Caeiro vem negar, autorizada pela proposição, também axiomática, segundo a qual “a capacidade ou a incapacidade para conceber não deve, em caso algum, ser tomada como critério” da sua validação. Isto significa que Caeiro parte do geral — em tempo de “objectivismo absoluto” os axiomas são considerados “totalmente insustentáveis”; “*coisas como axiomas nunca existiram nem poderão existir*”, *ex nihilo nihil fit*, por exemplo — mas não chega a abandonar axiomas particulares — uma árvore “não pode ao mesmo tempo ser uma árvore e não ser uma árvore”; “a capacidade ou a

incapacidade para conceber não deve, em caso algum, ser tomada como critério da verdade axiomática”.

Na sua versão da criação *ex nihilo*, Poe parte da interrogação sobre o que é que pode ter sido criado “primeira e unicamente” pela “força da Vontade de Deus”, entendido como “Espírito, isto é, como não Matéria”, “a partir do Nada”, num qualquer ponto do espaço “tomado como centro”, num certo período de tempo considerado “remoto” (1984b, 1276). E responde que uma “intuição irresistível” “o força à conclusão” de que essa matéria criada originalmente por Deus, “a partir do seu Espírito ou do Nada”, só pode ter sido “a matéria no seu estado maximamente concebível de *Simplicidade*” (1984b, 1277). Poe atribui a este estado a característica da “imparticularidade” e descreve como “acção” e “reacção”, respectivamente, a emergência do múltiplo a partir do uno e a tendência contrária dos átomos, que consiste num regresso à unidade:

Let us endeavor to conceive what Matter must be, when, or if, in its absolute extreme of *Simplicity*. Here the Reason flies at once to Imparticularity — to a particle — to *one* particle . . . — a particle positively a particle at all points — a particle absolutely unique, individual, undivided, and not indivisible only because He who *created* it, by dint of his Will, can by an infinitely less energetic exercise of the same Will, as a matter of course, divide it.

Oneness, then, is all that I predicate of the originally created Matter; but I propose to show that this *Oneness is a principle abundantly sufficient to account for the constitution, the existing phenomena and the plainly inevitable annihilation of at least the material Universe*.

The willing into being the primordial Particle, has completed the act, or more properly the *conception*, of Creation. We now proceed to . . . the constitution of the Universe from it, the Particle.

This constitution has been effected by *forcing* the originally and therefore normally *One* into the abnormal condition of *Many*. An action of this character implies reaction. A diffusion from Unity, under the conditions, involves a tendency to return into Unity — a tendency ineradicable until satisfied.³⁵ (1984b, 1278)

Esta tendência contrária de regresso à unidade, que o autor reconhece descrita na lei da Gravidade de Newton, encontra-se prescrita por limites que impedem a sua

satisfação imediata e que o autor associa aos fenómenos da electricidade (1984b, 1281). Neste sentido, gravidade e electricidade ou, como prefere Poe, “atração” e “repulsa” constituem “as duas únicas propriedades pelas quais o universo é percebido”, ou pelas quais “a Matéria se manifesta à Mente”, tornando-se justificável considerar “que a matéria existe apenas como atração e repulsa — que atração e repulsa *são* matéria — não existindo nenhum caso concebível no qual não possamos empregar o termo ‘Matéria’ e os termos ‘Atração’ e ‘Repulsa’, tomados conjuntamente, como expressões equivalentes, e por conseguinte convertíveis, em Lógica” (1984b, 1282/3).

É esta concepção da matéria como “atração” e “repulsa” que permite a Poe, quer validar a noção da obra divina como obra de arte perfeita, quer descrever a existência de Deus como uma “variação perpétua” entre os estados de um “Eu Concentrado” e de uma “quase Infinita Auto-Difusão”. Por um lado, Poe ilustra o traço distintivo da arte divina, a “simetria de princípio”, demonstrando a sua “absoluta reciprocidade de adaptação”, pois tanto se pode considerar que a “repulsa” existe para que a matéria persista num “estado de difusão”, como se pode entender que a matéria existe para que a “repulsa” nela consubstancie as individualizações do espírito (1984b, 1354). Mas, para além desta relação de “convertibilidade”, a perfeição da obra divina encontra-se ainda patente no modo como o seu início “contém” já o seu fim ou o seu fim “recapitula” o início: “When, on fulfilment of its purposes, then, Matter shall have returned into its original condition of *One* . . . expelling the Ether, shall have returned into absolute Unity — it will then (to speak paradoxically for the moment) be Matter without Attraction and without Repulsion — in other words, Matter without Matter — in other words, again, *Matter no more*. In sinking into Unity, it will sink at once into that Nothingness . . . into that Material Nihilism from which alone we can conceive it to have been evoked — to have been *created* by the Volition of God”³⁶ (1984b, 1355).

Mas, como já acima referido, para o autor, o sentido de *Eureka* não termina aqui. Justificando o seu propósito inicial — “. . . to take such a survey of the Universe that the mind may be able really to receive and to perceive an individual impression” (1984b, 1261) — Poe afirma que, guiando a imaginação por aquela “omniprevalecente lei das leis”, que é a “lei da periodicidade”, os processos descritos no plano do “universo das estrelas” podem repetir-se a nível individual: “. . . a novel Universe swelling into existence, and then subsiding into nothingness, at every throb of the Heart Divine? . . . this Heart Divine — what is it? It is our own”³⁷ (1984b, 1356). É à semelhança do Ser Divino que Poe concebe a vida individual como uma “existência expansiva”, pois “o Deus espiritual e material existe *agora* apenas na Matéria e no Espírito difundidos do Universo” e a “reunião desta Matéria e deste Espírito difundidos não será mais do que a reconstituição do Deus Individual e *puramente Espiritual*” (1984b, 1357)³⁸. Só assim, afirma Poe, é possível “compreender os enigmas da Injustiça Divina” e do “Destino inexorável” e tornar, não apenas “inteligível”, mas sobretudo “suportável”, a “existência do Mal”: “Our souls no longer rebel at a Sorrow which we ourselves have imposed upon ourselves, in furtherance of our own purposes — with a view — if even a futile view — to the extension of our own *Joy*”³⁹ (1984b, 1357).

O modo como Poe articula a “extensão” desta “alegria” com a “reconstituição do Deus individual e *puramente Espiritual*”, e ainda com a necessária implicação da dor, pode ser clarificado mediante a leitura de “Mesmeric Revelation”. Num passo do final deste texto, é afirmado que a “dor positiva”, em conjunto com a “imperfeição” e o “mal”, constituem os resultados de uma “lei violada”, enquanto a “felicidade negativa”, a “perfeição” e o “bem” são o seu contraponto e procedem de uma “lei inviolada” (1984b, 725/6). Esta é a “lei da Vontade Divina”, em função da qual Poe justifica a existência da dor como característica do mundo orgânico, pois a vida e a matéria

orgânicas foram “arquitectadas” para retardar a acção daquela mesma lei (1984b, 725), isto é, para que seja possível conhecer a dor e, por contraste, o que é a felicidade: “All things are either good or bad by comparison. A sufficient analysis will show that pleasure, in all cases, is but the contrast of pain. *Positive* pleasure is a mere idea. To be happy at any one point we must have suffered at the same”⁴⁰ (1984b, 726). Inerente tanto à condição divina como à humana, a co-implicação aqui estabelecida entre “felicidade negativa” e “dor positiva” é, em *Eureka*, descrita por Poe como uma “variação perpétua” entre os estados de um “Eu Concentrado” e de uma “quase Infinita Auto-Difusão”:

It was not and is not in the power of this Being — any more than it *is* in your own — to extend, by actual increase, the joy of his Existence; but just as it is in your power to expand or to concentrate your pleasures (the absolute amount of happiness remaining always the same) so did and does a similar capability appertain to this Divine Being, who thus passes his Eternity in perpetual variation of Concentrated Self and almost Infinite Self-Diffusion. What you call The Universe of Stars is but his present expansive existence. He now feels his life through an infinity of imperfect pleasures — the partial and pain-intertangled pleasures of those inconceivably numerous things which you designate as his creatures, but which are really but infinite individualizations of Himself. All these creatures — *all* — those whom you term animate, as well as those to whom you deny life for no better reason than that you do not behold it in operation — *all* these creatures have, in a greater or less degree, a capacity for pleasure and for pain: — *but the general sum of their sensations is precisely that amount of Happiness which appertains by right to the Divine Being when concentrated within Himself.*⁴¹ (1984b, 1358)

Se o estado de uma “quase Infinita Auto-Difusão” corresponde ao “universo das estrelas” extensamente analisado em *Eureka*, o de um “Eu Concentrado” parece constituir o tópico de “Mesmeric Revelation”. Com efeito, afirma a personagem Mr. Vandrick que a matéria “sem partículas — indivisível — *una* . . . não apenas permeia mas também impele todas as coisas — e assim é todas as coisas dentro de si própria.

Esta matéria é Deus”. E, se, “em repouso” é “o que os homens chamam mente”, “em movimento”, é “aquilo que tentam corporizar na palavra ‘pensamento’” (1984b, 720). Como acrescenta a personagem num outro passo do texto, “[e]ste pensamento cria. Todas as coisas criadas”, incluindo o Homem, são, portanto, “pensamentos de Deus”: “. . . for mind, existing unincorporate, is merely God. To create individual, thinking beings, it was necessary to incarnate portions of the divine mind. Thus man is individualized. Divested of corporate investiture, he were God. Now, the particular motion of the incarnated portions of the unparticled matter is the thought of man; as the motion of the whole is that of God”⁴² (1984b, 723).

A afirmação segundo a qual o Homem, “despojado de investidura corporal, seria Deus” merece a Mr. Vandrick uma explicação adicional. Estar “despojado” de um corpo significa “estar inindividualizado” e tal estado constitui, na verdade, uma impossibilidade para a condição humana (1984b, 723). Contudo, “há dois corpos”: um, “rudimentar”, simbolizado pela “larva”, a que corresponde o presente “progressivo, preparatório, temporário”; o outro, “completo”, representado pela “borboleta” e identificado com um futuro “perfeito, último, imortal” (1984b, 723). A matéria da qual é formado o “corpo rudimentar está ao alcance dos órgãos desse corpo”, mas o mesmo não acontece com a que compõe o corpo último, que é “apreciável” apenas por aqueles que já o adquiriram. A morte, que corresponde à “metamorfose” de um estado noutra, caracteriza-se por uma “latência” dos órgãos dos sentidos e aproxima-se do estado hipnótico: “When I say that it [the mesmeric state] resembles death, I mean that it resembles the ultimate life; for when I am entranced the senses of my rudimental life are in abeyance, and I perceive external things directly, without organs, through a medium which I shall employ in the ultimate, unorganized life”⁴³ (1984b, 724).

A vida última é “inorganizada” porque, se na sua condição “rudimentar”, os órgãos são “artimanhas por via das quais o indivíduo é posto em relação sensível com classes e formas de matéria particulares, com exclusão de outras”, na sua condição última, “encontrando-se inorganizado”, possui uma “compreensão ilimitada de todos os pontos à exceção de um — a natureza da Vontade de Deus — isto é, o movimento da matéria sem partículas” (1984b, 724). Isto significa que, na vida “inorganizada”, o mundo exterior “alcança todo o corpo” — concebido como se fosse “inteiramente cérebro” (1984b, 724) ou “de uma substância tendo afinidade com o cérebro” (1984b, 725) — “sem outra intervenção do que a de um éter infinitamente mais raro do que o luminífero”. Mr. Vandrick conclui que é, portanto, “à ausência de órgãos idiossincráticos que se deve atribuir a percepção quase ilimitada da vida última” (1984b, 725).

Repare-se que a vida “inorganizada” que caracteriza o corpo “último”, substancialmente semelhante a um cérebro, em “Mesmeric Revelation”, se encontra reiterada na descrição de um “Eu Concentrado”, patente em *Eureka*. Com efeito, este é descrito como o resultado da fusão progressiva das várias inteligências individuais numa só, como uma espécie de “inindividualização” gradual de todas as criaturas. A unidade material assim alcançada é, portanto, a da matéria “sem partículas — indivisível — *una*” (1984b, 720) da qual partem as descrições de “Mesmeric Revelation” (1984b, 720) e de *Eureka* (1984b, 1278):

These creatures are all too, more or less, conscious Intelligences; conscious, first, of a proper identity; conscious, secondly and by faint indeterminate glimpses, of an identity with the Divine Being of whom we speak — of an identity with God. Of the two classes of consciousness, fancy that the former will grow weaker, the latter stronger, during the long succession of ages, which must elapse before these myriads of individual Intelligences become blended — when the bright stars become blended — into One. Think that the

sense of individual identity will be gradually merged in the general consciousness — that Man, for example, ceasing imperceptibly to feel himself Man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jeovah. In the meantime bear in mind that all is Life — Life — Life within Life — the less within the greater, and all within the *Spirit Divine*.⁴⁴ (1984b, 1358/9)

Como se procurará demonstrar, no âmbito da heteronímia pessoana, é Campos quem claramente corporiza estes dois estados descritos por Poe.

VII

O “mestre” e os discípulos

Não apenas os universos poéticos de Whitman, Emerson e Poe terão, como se procurou demonstrar, desempenhado um papel mediador na construção de Caeiro como um anti-Pascoaes, mas também, especificamente Emerson, terá contribuído para consolidar o jogo de inter-relações inerente à heteronímia pessoana, do qual resultam a identificação de Caeiro com a figura do “mestre” e a nomeação dos restantes heterónimos como seus discípulos. Recorde-se que o artigo escrito para *A Águia*, em que Pessoa identifica a poesia de Caeiro com um misticismo “puro” e “às avessas” e em que demonstra, portanto, ter lido a crítica de Perry a Whitman, se encontra conjecturalmente datado de 1913/1914 e permite constatar que o seu autor “não descobrira ainda em Caeiro o Mestre, e em si, e em seus outros, a condição discipular” (Pessoa 1994a, 317) ¹.

Na “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos”, Pessoa data de 1912 o surgimento de Ricardo Reis (Pessoa 1993b, 206). E a relegação deste heterónimo inicial para uma condição de discipulato em relação a Caeiro pode ser justificada criticamente pela maior funcionalidade de que se revestia o carácter forte da poesia deste último num confronto com Pascoaes ². Na mesma carta, num passo profusamente citado, o poeta estabelece igualmente o “dia triunfal” do aparecimento de Caeiro a 8 de Março de 1914 (Pessoa 1993b, 207). Não é novidade que a sua afirmação, segundo a qual teria escrito mais de trinta poemas de *O Guardador de Rebanhos* nessa data, suscitou dúvidas e dividiu os estudiosos ³. Mas é de salientar que os trabalhos de crítica textual levados a cabo por Ivo Castro sobre o manuscrito do *Guardador* atestam que “mesmo que as datações dos rascunhos e de MS sejam todas inventadas (e repugna-me que seja esse o caso dos rascunhos), a verdade é que todas elas circunscrevem a

criação dos poemas a um período de dois meses, entre Março e Maio de 1914” (Castro 1990, 83).

Esta confirmação de que a redacção do corpo principal dos poemas de Caeiro se circunscreve a 1914 é relevante por situar o aparecimento do “mestre” no período que decorre entre o *terminus a quo* e o *terminus ad quem* identificáveis com as referências pessoais a Emerson. Com efeito, salvo erro, Pessoa refere-se explicitamente a Emerson em apenas dois momentos⁴. Por um lado, num excerto extraído das páginas de um diário e datado conjecturalmente de 15 de Fevereiro de 1913, o poeta afirma: “Folheei, sem ler, o Emerson” (Pessoa 1966, 33). Por outro lado, num fragmento dactilografado, e datado provavelmente de 1915, Pessoa cita um passo de “Poetry and Imagination”. Neste fragmento, partindo da distinção entre o espírito inglês, que é “intuitivo em tudo”, e o alemão, que é “pensador e reflectido”, o poeta incorpora na sua argumentação o juízo crítico que Emerson produz, na parte final do ensaio, mediante o qual valoriza Shakespeare em relação a Goethe (1973, 281).

No início de “Poetry and Imagination”, Emerson atribui a emancipação humana do estágio primeiro do senso comum à operatividade analógica do pensamento. No âmbito deste percurso ascensional do espírito, se o discurso poético consiste na descoberta de “semelhanças essenciais em naturezas nunca antes comparadas”, já o discurso comum se funda numa retórica da comparação. Num passo assinalado por Pessoa na sua edição do ensaio, Emerson afirma: “We cannot utter a sentence in sprightly conversation without a similitude. Note our incessant use of the word *like* — like fire, like a rock, like thunder, like a bee, ‘like a year without a spring’. Conversation is not permitted without tropes; nothing but great weight in things can afford a quite literal speech”⁵ (Emerson 1902, 431; 1990, 443/4).

Se o “uso incessante da palavra *como*” é sintomático deste grau primeiro do pensamento, constitui igualmente a fórmula retórica do “objectivismo absoluto”. Mas não pode ler-se nesta última uma transposição pura e simples dos pressupostos emersonianos que, em Caeiro, são objecto de uma modificação substancial. Com efeito, um processo eficaz, tanto para extremar o carácter “restritivo” que Emerson atribui ao senso comum, como para impedir que a linguagem poética de Caeiro represente um pensamento analógico ⁶, consiste em atribuir à comparação a funcionalidade de uma tradução retórica de “ver”. Esta encontra-se descrita no poema 10 dos *Inconjuntos*: “Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa. / Nenhuma coisa lembra outra se repararmos para ela. / Cada coisa só lembra o que é / E só é o que nada mais é. / Separa-a de todas as outras o facto de que é ela” (Pessoa 1994a, 117). A interrogação que antecede estas considerações permite compreender que, em Caeiro, a comparação aqui implícita “eu sou como uma flor” quer dizer, mais exactamente, “eu sou eu / E a flor é a flor” (1994a, 117), residindo uma relação de semelhança apenas no carácter tautológico de cada um dos termos da comparação.

Procedendo a uma radicalização das considerações emersonianas sobre o senso comum, esta estratégia visa apresentar a poesia de Caeiro, quer como uma negação do antropomorfismo ⁷, quer como o contrário de uma “segunda natureza” re-criada pelo sujeito poético. De facto, os processos analógicos do pensamento, explanados em “Poetry and Imagination”, possuem como resultado a constatação de que: “The world is thoroughly anthropomorphized, as if it had passed through the body and mind of man, and taken its mould and form. Indeed, good poetry is always personification, and heightens every species of force in nature by giving it a human volition” ⁸ (Emerson 1990, 449). Mais propriamente, esta radicalização das considerações emersonianas sobre o senso comum deverá ler-se nos termos da proposta de “correção de Wordsworth” que a poesia de Caeiro

encerra. É, com efeito, o poeta inglês que, num passo do prefácio a *Lyrical Ballads*, associa a libertação da *poetic diction* à “prática” de “olhar firmemente” para o tópico do poema, considerando-a “partidária de uma propriedade de toda a boa poesia, a saber, o bom senso”:

I do not know how without being culpably particular I can give my reader a more exact notion of the style in which I wished these poems to be written than by informing him that I have at all times endeavoured to look steadily at my subject, consequently I hope it will be found that there is in these poems little falsehood of description, and that my ideas are expressed in language fitted to their respective importance. Something I must have gained by this practice, as it is friendly to one property of all good poetry, namely good sense; but it has necessarily cut me off from a large portion of phrases and figures of speech which from father to son have long been regarded as the common inheritance of Poets.⁹ (Brett and Jones 1991, 251)

À luz das teses do “objectivismo absoluto” este programa está votado ao fracasso. Repare-se que a “prática” que permite a Wordsworth, simultaneamente, aproximar-se das qualidades do senso comum e afastar-se das convenções poéticas, e que consiste em “olhar firmemente” o objecto do poema, foi já descrita por Bliss Perry, contra Walt Whitman, como a validação do olhar interior ou da mente: “ ‘*How shall I know what the life is except as I see it in the flesh*’. How indeed! And yet Wordsworth knew how when he described the daffodils flashing upon the inner eye” (Perry 1906, 305/6). Este olhar interior ou mental traduz-se, mais exactamente, numa atribuição de significado¹⁰ aos objectos naturais, contra a qual se insurgirá a poesia de Caeiro. É a ausência de interioridade que assegura a impossibilidade interpretativa e, por conseguinte, quer o afastamento efectivo da falsidade das convenções poéticas, quer uma aproximação eficaz às comparações inerentes ao discurso do senso comum, que é agora verdadeiramente profícua, dada a redefinição tautológica da figura¹¹. É este movimento correctivo de Wordsworth que permite a Caeiro, no poema XIV de *O Guardador de Rebanhos*, definir explicitamente a sua poesia como uma “cópia da natureza”:

Não me importo com as rimas. Raras vezes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
Penso e escrevo como as flores têm cor

...

E o que escrevo é natural como o levantar-se vento...

Rimo quando calha
E as mais das vezes não rimo...
Copio a Natureza e não a interrogo.
(De que me serviria interrogá-la?)
Nem tudo é terreno plano,
Por isso muitas vezes não rimo...
(1994a, 63)

Quando Caetano afirma “Copio a Natureza” isto significa que é nos seus poemas que se encontrarão concretizados os dois propósitos de Wordsworth, ou seja, que neles se descobrirá, por um lado, “pouca falsidade na descrição” (“Penso e escrevo como as flores têm cor”) e, por outro, uma “linguagem adequada” à “importância” das “ideias expressas” (“Nem tudo é terreno plano, / Por isso muitas vezes não rimo...”). A ausência de uma atribuição de significado aos objectos naturais é, aqui, um argumento central que permite, não apenas corrigir Wordsworth, mas também evidenciar que a correcção de Wordsworth é, mais exactamente, um movimento poético contra Pascoaes. Com efeito, se Caetano “procede por oposição, por reacção” contra uma noção específica de natureza, a natureza tal como é descrita por Pascoaes, a natureza por ele “copiada” é, portanto, aquela em que ele é “Pascoaes virado do avesso” (1994a, 227). O imperativo de correcção de Wordsworth, que inclui, simultaneamente, o verdadeiro abandono da “dicção poética” e o alcance genuíno do carácter tautológico das comparações e, por conseguinte, quer “pouca falsidade na descrição”, quer uma “linguagem adequada” à “importância” das “ideias expressas”, é determinante para a rápida passagem do “mestre”, levada a cabo pelos seus discípulos, de “cópia da natureza” a “natureza”. Com efeito, se, no início das suas *Notas*, Campos define Caetano como “um axioma da terra” e

“a voz da terra” (1994a, 160), também Reis afirma que, ao ouvir ler *O Guardador de Rebanhos*, viu “em toda a sua frescura e certeza, a Natureza natural frente a frente” (1990, 430), ao passo que, para Thomas Crosse, “Caeiro é o único poeta da Natureza. Num certo sentido, ele é a Natureza: ele é a Natureza falando e sendo vocal” (1990, 439).

A implicação daqui decorrente é clara: é à poesia de Caeiro, lida como natureza, que os outros heterónimos atribuirão, então, significado, revelando-se, assim, como poetas, o que, por outras palavras, permite entender os desenvolvimentos operados pelos vários discípulos sobre o “objectivismo absoluto” do “mestre”, à excepção de António Mora, como “processos simbólicos”. Repare-se que, num texto não datado, Fernando Pessoa afirma que “[h]a trez maneiras de ensinar uma coisa a alguém: dizer-lhe essa coisa, provar-lhe essa coisa, sugerir-lhe essa coisa”. O primeiro processo é o “dogmatico”, o segundo o “philosophico” e o terceiro o “symbolico”:

O primeiro processo é o processo dogmatico; emprega-se legitimamente ao ensinar coisas sabidas e provadas a creaturas incapazes, por infancia ou ignorancia, de comprehender as provas, se se apresentassem. Assim se ensina grammatica às creanças ou aos pouco instruidos, sem entrar em explicações, que seriam inuteis e resultariam frustes, sobre os fundamentos logicos ou philologicos da grammatica.

O segundo processo é o processo philosophico; emprega-se legitimamente para transmitir a pessoas com plena formação mental certos ensinamentos, ou scientificamente assentes mas desconhecidos do discipulo, ou puramente theoreticos e que portanto elle tem que comprehender em seus fundamentos, para os poder criticar.

O terceiro processo é o processo symbolico; emprega-se legitimamente para transmittir a pessoas com plena formação mental ensinamentos que exigem a posse de qualidades mentaes superiores ao simples raciocinio, e o symbolo é dado para que essa pessoa, recorrendo ao que nela haja de embryonario d’essas qualidades, ao mesmo tempo as desinvolve em si e vá comprehendendo, por esse mesmo desenvolvimento, o sentido do symbolo que lhe foi dado.

O primeiro processo dirige-se à memoria e chama-se ensino; o segundo à intelligencia e chama-se demonstração; o terceiro à intuição. A este terceiro processo chama-se iniciação. (1990, 104/5)

Considerando estes pressupostos, atente-se agora na descrição, a que Campos procede, dos desenvolvimentos dos vários discípulos sobre o “objectivismo absoluto” do “mestre” como “interpretações orgânicas de Caeiro”:

As ideias organicamente ocultas na expressão poética do meu mestre Caeiro tentaram definir-se, com maior ou menor felicidade lógica, em certas teorias do Ricardo Reis, em certas teorias minhas, e no sistema filosófico — esse perfeitamente definido — do António Mora. . . . ao passo que Caeiro afirmava coisas que, estando todas certas umas com as outras (como todos percebíamos) numa lógica que excede — como uma pedra ou uma árvore — a nossa compreensão, não eram contudo coerentes na sua superfície lógica, tanto o Reis, como eu (não falemos no Mora, por nosso superior em qualidade nesta matéria) tentávamos encontrar uma coerência lógica no que pensávamos, ou supúnhamos que pensávamos, a respeito do mundo. . . .

Propriamente falando, Reis, Mora e eu somos três interpretações orgânicas de Caeiro. (1994a, 164/5)

Reis, Campos e Mora são aqui considerados “três interpretações orgânicas de Caeiro”, na medida em que a atribuição de significado a esta poesia lida como natureza, ou seja, a tentativa de “encontrar uma coerência lógica” na expressão poética do “mestre”, se traduzirá na aplicação da fórmula do organicismo aristotélico, segundo a qual qualquer obra deve ser constituída por princípio, meio e fim. Esta divergência em relação a Emerson não impede, no entanto, que outras noções, formuladas em “Poetry and Imagination”, se revelem claramente operatórias no âmbito da heteronímia pessoana. De facto, a hipótese de uma poesia que nega a si própria os atributos de uma “segunda natureza”, pois não derivando de uma percepção simbólica não reconhece uma significação nos objectos naturais, é uma possibilidade já contemplada pela argumentação emersoniana. Com efeito, tal como, anteriormente no ensaio, afirmara que a percepção da natureza como finalidade constitui o primeiro grau do pensamento, Emerson declara, em passos também assinalados por Pessoa, que “a previsão não prejudica necessariamente a visão primária ou senso comum” (Emerson 1902, 433;

1990, 448). E exemplifica: “Thus Thomson’s ‘Seasons’ and the best parts of many old and many new poets are simply enumerations by a person who felt the beauty of the common sights and sounds, without any attempt to draw a moral or affix a meaning”¹² (1902, 434; 1990, 448).

De modo mais preciso, e “aparentemente parafraseando Coleridge”¹³, Emerson afirma no mesmo excerto destacado na edição pessoana: “Poetry must first be good sense, though it is something better”¹⁴ (1902, 433; 1990, 448). À luz do conceito pessoano de influência poética, neste passo pode ler-se o que Caeiro tornará “explícito” a partir de Emerson. Repare-se que a paráfrase de Coleridge, nos termos da qual, “embora seja algo melhor”, a poesia “tem primeiro de ser bom senso”, ou senso comum, não exprime uma noção propriamente característica do pensador americano. Na verdade, este princípio isola “Poetry and Imagination” dos outros ensaios emersonianos que mais directamente abordam a questão da criação poética, como é o caso de “Nature” ou de “The Poet”. Nestes textos, a posição típica de Emerson é a de enfatizar, não o senso comum, mas a poesia. Aqui, o autor ocupa-se maioritariamente do último estádio na escala ascensional do espírito, representado pelo poeta¹⁵; em “Poetry and Imagination”, valoriza igualmente o seu início. Esta diferença, que faz de “Poetry and Imagination” um “mero acaso na produção” de Emerson, revelar-se-á crucial, na medida em que “se congrega num conceito total do universo” em Pessoa. Com efeito, identificando o “mestre” com o grau primeiro da poesia, Pessoa corporiza em si mesmo e nos outros heterónimos os diversos modos de emancipação do senso comum que Emerson descreve e que correspondem às várias características que, no seu todo, constituem o poeta emersoniano.

Aliás, neste modo de construção da figura do poeta, Pessoa segue apenas a metodologia proposta pelo próprio Emerson que, em “Poetry and Imagination”, afirma:

“ . . . when we describe man as poet, and credit him with the triumphs of the art, we speak of the potential or ideal man — not found now in any one person. You must go through a city or a nation, and find one faculty here, one there, to build the true poet withal” ¹⁶ (1990, 450). Nas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, a descrição dos efeitos provocados pelo encontro com Caeiro em Reis, Campos, Mora e Pessoa coincide com os títulos atribuídos às quatro primeiras secções de “Poetry and Imagination”, a saber: “Poetry”, “Imagination”, “Veracity” e “Creation”. A teorização emersoniana da actividade poética explanada nestas quatro secções, das quais, as restantes “Melody, Rhyme, Form”, “Morals”, “Bards and Trouveurs” e “Transcendancy” parecem ser consideradas por Pessoa como, respectivamente, subsidiárias, fornece uma organização arquitectónica dos atributos do poeta aplicável à heteronímia pessoana, determinando, por um lado, uma estratificação hierárquica que identifica o plano do senso comum com o grau primeiro da poesia e sugerindo, por outro lado, uma coesão estrutural entre os traços definidores da figura do poeta ¹⁷. Assim se clarifica o que Caeiro torna “explícito” a partir de Emerson pois, se o carácter ideal da figura poética é recorrente no pensador americano, que declara, por exemplo, em “The Poet”, “procurar em vão o poeta que descreve” (Emerson 1983, 465), o mesmo não acontece com os termos que, neste ensaio, identificam esse carácter ideal com uma organização arquitectónica dos seus atributos, e que não encontram, salvo erro, eco considerável noutros lugares da obra emersoniana.

A consideração desta relação de influência possui implicações perceptíveis no âmbito de uma oposição a Pascoaes pois, o estabelecimento de um paralelo entre o modo como se operam os desenvolvimentos dos vários heterónimos sobre o “objectivismo absoluto” de Caeiro e o modo como se complementam as diversas faculdades que concorrem para a construção do poeta ideal em Emerson permite

descrever, como se procurará demonstrar, os atributos poéticos representados por cada discípulo como o contraponto daqueles que, para Pascoaes, são apanágio do poeta.

No seu comentário à obra de Caeiro, Ricardo Reis acusa todas as tentativas de reconstrução pagã, anteriores a *O Guardador de Rebanhos*, de constituírem “intuições incompletas”, pois, “[e]m todos os casos se tomou um dos membros físicos pela causa espiritual, um dos atributos pela substância”. Para Reis, “[o] mal está em que, em nenhum dos casos, a intuição abrangeu mais que, de cada vez, um só atributo” (1994a, 184). Com efeito:

A indiferença à dor, o aceitamento orgulhoso, posto que passivo, do destino, não basta para formar um estóico: falta o estoicismo. A busca, embora moderada, dos prazeres, céptica para com outra espécie de benefícios a esperar do mundo, não é suficiente para que o seu culto mereça o nome de epicurista: falta o epicurismo. Do mesmo modo a aceitação de muitos deuses — que a outra coisa não monta a hagiologia do cristismo católico, sendo suficiente para sintoma de politeísmo, não basta para que este politeísmo se possa considerar como idêntico ao dos pagãos: falta o paganismo. (1994a, 183)

O carácter “incompleto” de que se revestem estas “intuições” deriva da índole sinedóquica das modernas interpretações do paganismo, isto é, constitui uma consequência do “hábito de tomar uma parte pelo todo” (1994a, 185). Para Reis, se “os cultores modernos do paganismo” não consideram “o paganismo na sua substância, mas só através dos seus atributos e, ainda assim, em geral através de determinado atributo só e não da soma deles todos” (1994a, 184), então constituem “pobres críticos do cristismo”, pois “[t]omam o epicurismo por paganismo inteiro”, enquanto “[o]utros, mais nobres, julgam que no estoicismo o paganismo está todo”. Mas “[n]ão em um, nem em outro, sistema se acha incluída a atitude metafísica de que ambos é o substrato” (1994a, 200).

Esta “atitude metafísica” ou “[o] característico essencial da mentalidade pagã” é, para Reis, “a objectividade absoluta” (1994a, 184). Com efeito, ao contrário do que sustentam as suas modernas interpretações, “[o] que distingue o paganismo greco-romano é o carácter firmemente objectivo que nele transparece, efeito de uma mentalidade que, embora diferente nos dois povos, tinha de comum a tendência para colocar na Natureza exterior, ou num princípio, embora abstracto, derivado dela, o critério da Realidade, o ponto de Verdade, a base para a especulação e para a interpretação da Vida” (1994a, 186).

No poema de Reis “Tirem-me os deuses”, esta “objectividade absoluta” é ainda contraposta a um outro processo retórico. Com efeito, tal como no comentário à obra de Caeiro conferira ao “característico essencial da mentalidade pagã” a possibilidade de reconhecer nas suas modernas interpretações “o hábito de tomar uma parte pelo todo”, também neste poema Reis defende que é a “essência” ou o “substrato” da atitude pagã — “A consciência lúcida e solene / Das coisas e dos seres”; “a concisa / Atenção dada / Às formas e às maneiras dos objectos” — que permite, não apenas identificar “amor”, “glória” e “riqueza” como seus atributos, mas também impugnar uma leitura metonímica dos mesmos: “A riqueza é um metal, a glória é um eco / E o amor uma sombra”(2000c, 57). Os termos em que Reis metaforicamente define “amor”, “glória” e “riqueza” como atributos pagãos — “Seus fundamentos / São todo o mundo, / Seu amor o plácido Universo. / Sua riqueza a vida. // É a suprema / Certeza da solene e clara posse / Das formas dos objectos”(2000c, 58) — são sintomáticos do modo analógico como opera a “objectividade absoluta” na sua poesia.

É, precisamente, esta característica que faz divergir a posição de Campos da “atitude crítica de Ricardo Reis para com a obra de Caeiro”, pois “Ricardo Reis elogia a obra de Caeiro, não por ser uma obra de arte, mas por ser uma obra de verdade”

(1990, 472). Para Campos, “desde que numa phrase interesse a verdade que ella contém, ou que ella interesse pela verdade que possa conter, essa phrase pode pertencer á philosophia; deixa de pertencer á arte” (1990, 472). Este princípio, que se encontra reiterado nas *Notas* de Campos, na afirmação segundo a qual “o Ricardo Reis deriva a sua alma daquele outro verso, que Caeiro se esqueceu de escrever, ‘As minhas sensações são todas pensamentos’” (1994a, 166), permite ler a poesia de Reis como uma cisão da complementaridade metafórico-metonímica do poema, tal como é descrita por Emerson. Recorde-se o passo de “Poetry and Imagination”: “All thinking is analogizing, and ‘t is the use of life to learn metonymy” (Emerson 1990, 445). Deste passo, a poesia de Reis valida apenas a proposição inicial, sendo o apagamento da segunda decorrente do processo de desvitalização da metáfora orgânica romântica que, como se procurará demonstrar, as suas odes encerram.

A poesia de Reis, constituindo uma emancipação do estádio do senso comum, redescreve as tautologias de Caeiro como analogias. Com efeito, o estabelecimento de relações de semelhança é o processo retórico dominante no *corpus* das odes. Neste sentido, um número considerável de textos apresenta um discurso poético organizado por conjunções, quer comparativas, quer conclusivas, iniciando estas últimas o segundo termo de uma comparação implícita. Considerem-se alguns exemplos do primeiro caso: “duremos, / *Como* vidros, às luzes transparentes”; “*Como se* cada beijo / Fora de despedida, / Minha Cloe, beijemo-nos, amando” (2000c, 15); “reponde / Ruidosa a roda, enquanto arqueia Apolo, / *Como* um ramo alto, a curva azul que doura” (2000c, 16) ¹⁸. E, ilustrando o segundo: “Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico, / Nem temo o influxo inúmero futuro / Dos tempos e do olvido; / . . . / *Assim* na placa o externo instante grava / Seu ser, durando nela”; “As rosas amo dos jardins de Adónis, / . . . / Que em o dia em que nascem, / Em esse dia morrem. / . . . / *Assim* façamos nossa

vida um dia” (2000c, 13) ¹⁹. É este recurso insistente às estruturas comparativas, que espelham a operatividade analógica do pensamento, que permite entender as odes de Reis como “poesia”, isto é, como o primeiro modo de emancipação do senso comum, tal como se encontra descrito em “Poetry and Imagination”.

Repare-se que na ausência de vitalidade da poesia de Reis pode ler-se a impugnação de uma analogia particular. Com efeito, a desvitalização da metáfora orgânica romântica constitui uma consequência directa da adopção do preceito aristotélico, segundo o qual qualquer obra deve ser composta por princípio, meio e fim, pois só assim constitui “um todo *vivo*”, só assim respeita a “condição da vitalidade” (1999a, 73, 235). É, precisamente, este preceito que, no seu comentário à obra de Caeiro, Reis elogia na literatura grega, “onde, pela primeira vez no mundo, aparece a noção da unidade, da construção, da organicidade da obra de arte” (1994a, 191). Neste sentido, se Lopes Vieira é um Horácio latino (Feijó 1996, 57), Reis é, por contraste, “um Horácio grego que escreve em português”, isto é, “regressa formalmente à arte pagã, a cujas produções originais suas odes se assemelham” (Pessoa 1994a, 320). Ser “um Horácio grego” e regressar “formalmente à arte pagã” significa despojar o preceito aristotélico de uma terminologia tomada de empréstimo ao ciclo vital, que encontra o seu lugar clássico no passo da *Arte Poética* em que se defende que as palavras nascem, vivem e morrem: “Assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham pleno vigor” (Horácio 1984, 63). Em Reis, a negação do ciclo vital evidencia-se numa derrogação da analogia horaciana com a natureza: “O Tempo passa, / Não nos diz nada. / Envelhecemos” (Pessoa 2000c, 28); “Não torna ao ramo a folha que o deixou, / Nem com seu mesmo pé se uma outra forma. / O momento, que acaba ao começar / Este,

morreu p'ra sempre. / Não me promete o incerto e vão futuro / Mais do que esta repetida experiência” (2000c, 96); “Frutos, dão-os as árvores que vivem, / Não a iludida mente, que se orna / Das flores lívidas”; “Breves no gozo desfolhamos / Rosas. Mais breves, que nós, fingem legar / A comparada vida” (2000c, 97).

É esta impugnação da analogia horaciana que justifica que, nas *Notas*, Campos considere a sua poesia como sendo “totalmente destituída de vibração”, comparando-a com a de Horácio (1994a, 165) e, num texto não datado, lhe atribua uma sensibilidade “estrandosamente rheumatica”, ou melhor, um “fakirismo da sensibilidade” (1990, 476). A razão subjacente a tais epítetos é, tal como nas *Notas*, clara: “. . . Caeiro encara a morte como uma creança que ouviu fallar d’ella; Ricardo Reis como um velho que a tem á porta” (1990, 476). Ou, como fundamenta o próprio Reis em *O Regresso dos Deuses*: “Perdemos a visão lúcida do mundo e a interior visão lúcida de nós mesmos. Enfebrecemos e envelhecemos. O que há de novo em nós, sobre o que a Grécia tinha é a velhice” (1994a, 249).

No prefácio que escreve aos poemas de Caeiro, Reis critica a “forma poética adoptada”, considerando-a “inadmissível”, pois embora tenha “um ritmo próprio”, este “nasce, na verdade, de uma incompetência de colocar o pensamento dentro de moldes estáveis”. Para Reis, “[o] objectivista deve, acima de tudo, tornar os seus poemas objectos, com contornos definidos, olhando a que obedecem a leis exteriores a si-próprios, como a pedra, quando cai, obedece à gravidade, que, sendo parte da ‘lógica’ do seu movimento, não é parte da sua personalidade material, como tal exclusivamente considerada” (1994a, 32).

Em “Ponho na altiva mente o fixo esforço”, bem como no comentário que tece a este poema, Reis clarifica o princípio subjacente à crítica apresentada contra Caeiro. Contudo, o princípio de que o pensamento determina a forma, e de que, por

consequente, “quando é alto e régio o pensamento, / Súbdita a frase o busca / E o scravo ritmo o serve” (2000c, 16), encontra uma formulação prévia no conceito emersoniano de “a metre-making argument”, reiterado nas seguintes afirmações da secção “Melody, Rhyme, Form” de “Poetry and Imagination”, assinaladas na edição pessoana da obra: “Ask the fact for the form. . . . Ever as the thought mounts, the expression mounts”²⁰ (Emerson 1902, 441; 1990, 463).

No seu comentário a este poema, Reis afirma que, “[n]a palavra a inteligência dá a frase, a emoção, o ritmo”, de modo que, “[q]uando o pensamento do poeta é alto”, ou seja, “já de si harmónico pela junção equilibrada de ideia e emoção”, transmite esse equilíbrio “à frase e ao ritmo” (1966, 398). Neste sentido, “a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras” (1966, 392), alertando Reis que “a emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo” e que “esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da ideia que da palavra” (1966, 393).

Diversos passos de “Poetry and Imagination”, destacados com duplos traços verticais e a abreviatura “n.” na edição pessoana do ensaio (Emerson 1902, 440/1), permitem afirmar que os princípios explanados por Reis possuem como antecedente provável a teorização da actividade poética proposta por Emerson. Reiterando a noção de que o poema constitui a tentativa de transcrição melódica de um pensamento divino, o autor afirma: “. . . for every thought its proper melody or rhyme exists, though the odds are immense against our finding it, and only genius can rightly say the banns”²¹ (1990, 460). O processo de criação poética representa, portanto, o abandono do estúdio do senso comum e uma emancipação do espírito para o plano do pensamento, isto é, das “ideias” e das “emoções”, cujos meios de exteriorização consistem na palavra e no ritmo: “With the first note of the flute or horn, or the first strain of a song, we quit the world of common-sense, and launch on the sea of ideas and emotions. . . . The best

thoughts run into the best words; imaginative and affectionate thoughts into music and metre”²² (1990, 462). Num outro passo também assinalado na edição pessoana, Emerson afirma ainda que, na verdadeira poesia, é o sentido que “dita o ritmo”, pois este encontra-se já inerente à ideia: “The difference between poetry and stockpoetry is this, that in the latter the rhythm is given, and the sense adapted to it; while in the former the sense dictates the rhythm. I might even say that the rhyme is there in the theme, thought, and image themselves”²³ (1902, 441; 1990, 463). E acrescenta: “For a verse is not a vehicle to carry a sentence as a jewel is carried in a case: the verse must be alive, and inseparable from its contents”²⁴ (1990, 463).

O carácter imperativo que Emerson confere ao atributo da forma poética (“the verse must be alive”) constitui, portanto, uma consequência directa de “a metre-making argument”, noção já anteriormente citada e definida em “The Poet” como: “. . . a thought so passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing” (1983, 450). No mesmo sentido, na secção “Poetry” de “Poetry and Imagination”, num passo assinalado na edição pessoana do ensaio, Emerson procede à descrição da poesia como: “. . . the perpetual endeavor to express the spirit of the thing, to pass the brute body, and search the life and reason which causes it to exist; — to see that the object is always flowing away, whilst the spirit or necessity which causes it subsists”²⁵ (1902, 432; 1990, 446).

É, precisamente, no reverso desta relação de sinonímia, estabelecida por Emerson, entre espírito e vida, que reside o princípio subjacente à “arte poética” de Reis. O carácter mediador que Whitman detém neste contexto torna-se, então, perceptível, na medida em que a lição do poeta americano — “The trick is, I find, to tone your wants and tastes low down enough, and make much of negatives, and of mere daylight and the skies” (Perry 1906, 219) — tomada como inovação temática em

Caeiro, é convertida em “moral negativa” com Reis. A expressão é de Campos que, nas suas *Notas*, afirma que o “conceito da vida, formado por Ricardo Reis, [se] vê muito claramente nas suas odes” e que “esse conceito da vida é absolutamente nenhum”, pois “[p]ara Ricardo Reis, nada se pode saber da realidade, excepto que está aqui e nos foi dado como real um universo material” (Pessoa 1994a, 165).

É este estabelecimento de uma relação de sinonímia entre matéria e morte que permite entender o fundamento da “moral negativa” de Reis como se fosse o resultado de uma rasura de todas as expressões relativas a espírito e vida constantes da definição de poesia de Emerson, reduzindo conseqüentemente esta a: “to see that the object is always flowing away”. Ou seja, enquanto versão poética do estoicismo, as odes de Reis consubstanciam “a consciência da impermanência, da fatalidade e da futilidade das coisas”, exaltada no ponto 5 do “Programa do Periódico de Caeiro, R. Reis, etc.”:

O ideal grego é de castidade dentro da normalidade; de equilíbrio dentro da realização dos desejos e dos instintos. No seu grau mais nítido, é representado pelo ideal estóico, essencialmente intelectual, essencialmente triste. O grego era essencialmente triste, como todos os grandes equilibrados, em quem é elemento psíquico basilar a consciência da impermanência, da fatalidade e da futilidade das coisas, sem que haja do indivíduo para si próprio licença para sonhar além-mundos ou paraísos que nenhum *facto natural* justifica ou aponta. (1994a, 254)

A conversão da inovação temática do “mestre” em “moral negativa”, redescreve, portanto, a emancipação da poesia ou do pensamento em relação ao plano do senso comum, pois, em Reis, a percepção da fugacidade da matéria possui um “uso secundário” como “figura ou ilustração” da morte, como o evidenciam as composições “As rosas amo dos jardins de Adónis”, “Só o ter flores pela vista fora” e “Pois que nada dure, ou que, durando” (2000c, 13, 36/7, 132/3), por exemplo.

Campos considera ser este o “resultado horroroso que, num certo aspecto, a influência de Caeiro deu na receptiva de Reis”, pois “[c]omo Caeiro, Ricardo Reis

encara a vida e a morte naturalmente, mas, ao contrário de Caeiro, pensando nelas”. Assim: “Quando Reis fala da morte, parece que antecipa ser enterrado vivo. . . . O sentimento que em Caeiro é um campo sem nada é em Reis um túmulo também sem nada. Adoptou o nada de Caeiro mas não tinha a ciência de o não deixar apodrecer”. E conclui: “Envelhecer e morrer parecem ser para Ricardo Reis a sùmula e o sentido da vida” (1994a, 175). Num outro passo das suas *Notas*, Campos justifica “este conceito tão fundamente negativo das coisas” afirmando: “. . . Caeiro, que é a infância filosófica da atitude de Reis, tem a frieza de uma estátua ou de um píncaro nevado, e Reis tem a frieza de um belo túmulo ou de um maravilhoso rochedo sem sol nem onde haver musgos. É por isto que, sendo a poesia de Reis rigorosamente clássica na forma, é totalmente destituída de vibração — mais ainda de que a de Horácio, apesar do maior conteúdo emotivo e intelectual”. E acrescenta: “A tal ponto é intelectual, e portanto fria, a poesia de Reis, que quem não compreender um poema dele (o que facilmente sucede, dada a excessiva compressão) não lhe apreende o ritmo” (1994a, 165/6).

No texto supracitado, em que considera que “a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras”, Reis apresenta argumentos que corroboram esta crítica de Campos: “Com ideias só, contendo tão-somente o que de emoção há necessariamente em todas as ideias, fareis poesia”. Neste sentido, “[q]uanto mais fria a poesia, mais verdadeira. A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo. . . . E esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da ideia que da palavra. Uma ideia perfeitamente concebida é ritmo em si mesma . . .” (1966, 393).

Se é da emoção que deriva o ritmo e se “o que de emoção há” na poesia de Reis é “tão-somente o que de emoção há necessariamente em todas as ideias”, então “compreender um poema dele” e “apreender[-lhe] o ritmo” são expressões sinónimas. A dificuldade de “compreender um poema” de Reis ou de lhe “apreender o ritmo” decorre,

segundo Campos, da “excessiva compressão” do seu sentido dentro das formas clássicas. Como afirma num outro passo das *Notas*, esta impede que se alcance “o sentido completo e exacto de todos os seus dizeres”:

No que Reis tem muita sorte é em escrever tão comprimidos que é quase impossível seguir com a precisa atenção — supondo que ela é precisa — o sentido completo e exacto de todos os seus dizeres. É isso que faz com que aquela ode que começa: “A flor que és, não a que dás, eu quero” (pasmem, aliás, do “eu” antes do “quero”, contra toda a índole linguística do Ricardo Reis!) disfarce que é dirigido a um rapaz, pois poucos há (perdidos como vão na escuridão sintáctica do poeta) que reparem no pequeno “o” que define a coisa.

“Se te colher avarO
A mão da infausta esfinge”, etc.

É a primeira vez que a sintaxe aparece como véu de pudor — delgado sendal, ou lá o que quer que seja, que cobre as partes do discurso. (1994a, 164)

O antecedente provável destas objecções encontra-se num passo de “Poetry and Imagination”, assinalado na edição pessoal do ensaio, no qual Emerson afirma que, na poesia derivada de “ânimos mais frios”, os imperativos formais “amortecem” os factos, restringindo a sua expressão a meras insinuações: “So, in poetry, the master rushes to deliver his thought, and the words and images fly to him to express it; whilst colder moods are forced to respect the ways of saying it, and insinuate, or, as it were, muffle the fact, to suit the poverty or caprice of their expression, so that they only hint the matter, or allude to it, being unable to fuse and mould their words and images to fluid obedience”²⁶ (Emerson 1902, 435; 1990, 452).

Por outro lado, no âmbito das suas teorizações sobre “o ritmo paragráfico”, num passo em que contesta concessões das ideias às “exigências” do metro ou da rima, Campos considera:

Admitida mesmo a artificialidade de toda a poesia, ninguém há que não reconheça que temos aqui artificialidade a mais. Que quem sente deveras não fala em verso, nem mesmo em prosa, mas em grito ou acto, é verdade; mas que quem sente um pouco menos deveras, e pode portanto falar em verso, tenha, ainda por cima, que falar em verso dos outros — porque outra coisa não é o metro e a rima do que uma imposição alheia —, isso é menos que verdade, isso, organicamente, não é nada. (Pessoa 1994a, 272)

Os dois passos supracitados, de Emerson e de Campos, parecem contradizer a descrição, a que este último procede, dos efeitos do encontro com Caeiro sobre Reis, segundo a qual “[d]esde que conheceu Caeiro, e lhe ouviu *O Guardador de Rebanhos*, Ricardo Reis começou a saber que era organicamente poeta” (1994a, 161). Mas considere-se com mais atenção este excerto das *Notas*, no qual Campos afirma: “O Ricardo Reis era um pagão latente, desentendido da vida moderna e desentendido daquela vida antiga, onde deveria ter nascido — desentendido da vida moderna porque a sua inteligência era de tipo e qualidade diferente; desentendido da vida antiga porque a não podia sentir, pois se não sente o que não está aqui” (1994a, 161). Neste sentido e, de acordo com um outro passo das *Notas*, “[t]oda a antiga civilização pagã, que para Caeiro era o próprio sangue da alma, era, e é, para Reis uma memória querida da infância — uma educação que se entranha no ser” (1994a, 171).

Na sua descrição dos efeitos resultantes do encontro com o “mestre” sobre Reis, Campos prossegue: “Caeiro, reconstrutor do Paganismo, ou melhor, fundador dele no que eterno, trouxe-lhe a matéria de sensibilidade que lhe faltava”. Acontece, porém, que esta “matéria de sensibilidade” é já “um campo sem nada” (1994a, 175), isto é, caracteriza-se por “te[r] a frieza de uma estátua ou de um píncaro nevado” (1994a, 165). É, precisamente, esta “matéria de sensibilidade” que dita, por conseguinte, o uso das formas clássicas, pois “[a]ntes de conhecer Caeiro, Ricardo Reis não escrevera um único verso . . .” (1994a, 161). As formas clássicas, que constituem a manifestação

exterior do paganismo “latente” de Reis são, portanto, consequência directa de um “metre-making argument” desvitalizado — de um pensamento tão “frio” e “destituído de vibração” que, como a “personalidade material” de uma pedra, “possui contornos definidos” e obedece a “leis exteriores a si-próprio”²⁷.

Desta obediência decorre a demarcação do *corpus* poético de Reis em relação ao do “mestre” que, no prefácio de Thomas Crosse, se encontra explanada nos seguintes termos: “Caeiro has one discipline; things must be felt as they are. Ricardo Reis has another kind of discipline: things must be felt, not only as they are, but also as to fall with a certain ideal of classic measure and rule”²⁸ (1994a, 224). É neste sentido que o princípio de Caeiro, exposto na décima sétima nota de Campos, segundo o qual “tudo quanto é real pode ser mais ou menos e a não ser o que é real nada pode existir” (1994a, 168), encontrando-se sujeito à “moral negativa” de Reis, é convertido, num dos seus poemas, na constatação de que: “A realidade / Sempre é mais ou menos / Do que nós queremos” (2000c, 66)²⁹. As implicações decorrentes desta afirmação podem ser clarificadas, mediante a leitura de um poema, no qual Reis justifica o carácter “científico” do seu neoclassicismo (1966, 386):

Acima da verdade estão os deuses.
A nossa ciência é uma falhada cópia
Da certeza com que eles
Sabem que há o Universo.

Tudo é tudo, e mais alto estão os deuses,
Não pertence à ciência conhecê-los,
Mas adorar devemos
Seus vultos como às flores,

Porque visíveis à nossa alta vista
São tão reais como as flores
E no seu calmo Olimpo
São outra Natureza.
(2000c, 56/7)

É nesta mimese “transitiva” (Feijó 1999c, 791) dessa “outra Natureza” que são os deuses que reside o fundamento para um segundo uso das estruturas comparativas na poesia de Ricardo Reis. Com efeito, os deuses constituem o modelo, em relação ao qual o seu estoicismo se mede em comparações variáveis em grau ³⁰. Considerem-se alguns exemplos: “Não consentem os deuses *mais que* a vida” (2000c, 14); “Vêm fazer-nos crer, / . . . / Que o mundo é *mais* extenso / *Que* o que se vê e palpa, / Para que ofendamos / A Júpiter e a Apolo” (2000c, 31); “Nós, imitando os deuses, / *Tão* pouco livres *como* eles no Olimpo”; “E os deuses saberão agradecer-nos / O sermos *tão como* eles” (2000c, 47)³¹.

De acordo com um passo das *Notas*, a consideração dos efeitos provocados pelo encontro com Caeiro sobre Reis permitirá, até certo ponto, antever os resultados decorrentes do magistério de Caeiro sobre Campos. Afirma este: “Comigo o que se passou foi o mesmo que o que se passou com Ricardo Reis, com a diferença que foi o contrário” (1994a, 166). Campos explicita o sentido desta afirmação, declarando: “Assim, espontaneamente formei a minha filosofia daquela parte da insinuação de Caeiro de que Ricardo Reis não tirou nada. Refiro-me à parte de Caeiro que está integralmente contida naquele verso, ‘E os meus pensamentos são todos sensações’” (1994a, 166).

A noção de que a influência de Caeiro provocou em Campos o mesmo que em Reis, mas ao contrário, pode igualmente ler-se nos termos da ruptura operada por este sobre a descrição emersoniana do poema como o fechar de um círculo metafórico-metonímico. Se a “filosofia” de Campos se formou a partir do verso supracitado de Caeiro, o seu procedimento é, portanto, oposto ao de Reis, pois é como se Campos subtraísse à actividade poética, tal como é descrita por Emerson, os processos analógicos do pensamento, redefinindo aquela, conseqüentemente, apenas como

imaginação: “. . . ‘t is the use of life to learn metonymy. The endless passing of one element into new forms, the incessant metamorphosis, explains the rank which the imagination holds in our catalogue of mental powers. The imagination is the reader of these forms” (Emerson 1990, 445).

Com efeito, em “A Passagem das Horas”, é afirmado: “Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo... / A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que mexe / As rodas da locomotiva, as rodas do eléctrico, os volantes dos Diesel, / E um carro puxado a mulas ou a gasolina é puxado pela mesma coisa. // . . . // Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina linha / De si para si, parada a ciclar violências de velocidade louca...” (2002a, 202). É esta “conversão perpétua” de um só elemento em novas formas, que retoricamente se traduz nos processos característicos da metonímia, que permite entender a poesia de Campos como “imaginação”, isto é, como o segundo modo de emancipação do senso comum, tal como se encontra descrito em “Poetry and Imagination”:

Cavalgada panteísta de mim por dentro de todas as coisas,
Cavalgada energética por dentro de todas as energias,
Cavalgada de mim por dentro do carvão que se queima, da lâmpada que arde
. . .
Por dentro da acção dos êmbolos, por fora do giro dos volantes.
Dentro dos êmbolos, tornado velocidade abstracta e louca,
Ajo a ferro e velocidade, vai-vem, loucura, raiva contida,
Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas,
E todo o universo range, estraleja e estropia-se em mim.
(2002a, 201)

Num passo de “Poetry and Imagination”, acima transcrito ³², e assinalado por Pessoa na sua edição do ensaio, Emerson considera ser “um problema da metafísica” definir os domínios de *fancy* e *imagination*. Para Vivian C. Hopkins, o conceito

emersoniano de percepção simbólica opera uma simplificação sobre a teoria da imaginação de Coleridge. Parafraseando o comentário de Hopkins, a percepção simbólica ou “second sight” de Emerson identifica-se com a imaginação primária de Coleridge, ainda que elevada a um poder superior, já que as qualidades de fusão e de modulação que este atribui à imaginação secundária são negligenciadas pela teorização emersoniana (Hopkins 1951, 38/9). De acordo com Lawrence Buell, esta distinção implica que: “Whereas Coleridge sees the imagination as a synthesizer, Emerson sees it primarily as a multiplier of images”³³ (Buell 1975, 156/7). Em “Poetry and Imagination”, este entendimento da imaginação encontra-se subjacente à ideia de fluxo que caracteriza a personalidade do poeta e à ideia de força que caracteriza a poesia imaginativa. Por um lado, porque o poeta segue a eterna metamorfose das formas naturais, Emerson conclui que: “His own body is a fleeing apparition, his personality as fugitive as the trope he employs. . . . I think the use or value of poetry to be the suggestion it affords of the flux or fugaciousness of the poet”³⁴ (Emerson 1990, 448). Por outro lado, porque a imaginação poética expõe o poder de conversão dos símbolos na expressão do pensamento, Emerson caracteriza-a nos seguintes termos: “. . . poetry [is] the little chamber in the brain where is generated the explosive force which, by gentle shocks, sets in action the intellectual world”³⁵ (1990, 468).

Se Emerson encontrará em Whitman o poeta que assim descreve, a aplicabilidade destas mesmas noções à poesia de Campos deverá fazer-se nos termos do passo em que é afirmado que: “Álvaro de Campos is excellently defined as a Walt Whitman with a Greek poet inside. He has all the power of intellectual, emotional and physical sensation that characterised Whitman. But he has the precisely opposite trait — a power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained”³⁶ (Pessoa 1966, 142). Precisamente, numa das versões da “Saudação a

Walt Whitman”, Campos refere-se a este “poder de construção” como “em estrofe, antístrofe, épedo o poema que escrevo, / Que por detrás do delírio construo / Que por detrás de sentir penso”³⁷ (2002a, 566). Num texto datado conjecturalmente de 1915, Fernando Pessoa refere-se a esta estrutura como “a lei orgânica da disciplina mental”³⁸, ou seja, como uma versão do preceito aristotélico, segundo o qual qualquer obra deve ser constituída por princípio, meio e fim:

O movimento da ode grega — estrofe, antístrofe, épedo — não representa uma *invenção* dos Gregos, mas uma *descoberta* sua. Não é um postulado da inteligência grega; é um axioma da inteligência humana, que aos Gregos foi dado encontrar. A sua constatação não é a duma teoria artística, é a de um facto científico, de uma lei da inteligência.

Este triplo movimento não é só a lei da ode, o fundamento eterno da poesia lírica; é, mais, a lei orgânica da disciplina mental, o regulamento eterno da criação psíquica. É a constatação superior do facto simples de que todas as cousas têm um princípio, um meio e um fim, de que o princípio conteria já em si o fim, e a indicação do meio; e de que o meio é o modo como o princípio se torna fim. (1973, 139)

Este “axioma da inteligência humana” conhece, na poesia de Campos, uma inflexão particular. É de sublinhar que Campos justifica a subtracção do pensamento à actividade poética num passo das *Notas* em que, auto-analisando-se quanto à sensibilidade e à inteligência, considera que em si próprio as duas faculdades “existem paralelamente, ou melhor sobrepostamente. Não são cônjuges, mas gémeos desavindos” (1994a, 166). É porque a sensibilidade opera de modo cumulativo e semelhante relativamente à inteligência que esta pode ser suprimida. O que torna a inteligência supérflua é, portanto, uma sensibilidade excessiva que, ultrapassando os seus próprios limites, invade o domínio da primeira e se sobrepõe a ela. Repare-se que o intuito subjacente à sensibilidade coincide com o processo característico da inteligência: o estabelecimento de uma analogia, cujos termos são Campos e Deus ou a poesia sensacionista e a existência divina³⁹. Da condição de “análogo a Deus” decorrem, pelo

menos, duas implicações relevantes para a poesia de Campos. Por um lado, dada a impossibilidade de substituir a arte pela vida, isto é, de passar de “análogo” a “Deus”, Campos avalia as sensações poéticas como meras “emoções da inteligência”. Considere-se o que é afirmado em “Saudação a Walt Whitman”⁴⁰:

O que eu quero não é cantar o ferro: é o ferro.
O que eu penso é dar só a ideia do aço — e não o aço —
O que me enfurece em todas as emoções da inteligência
É não trocar o meu ritmo que imita a água cantante
Pelo frescor real da água tocando-me nas mãos,
Pelo som visível do rio onde posso entrar e molhar-me,
Que pode deixar o meu fato a escorrer,
Onde me posso afogar, se quiser,
Que tem a divindade natural de estar ali sem literatura.

...

Todos os raios partam a falta que nos faz não ser Deus
Para ter poemas escritos a Universo e a Realidades por nossa carne
E ter ideias-coisas e o pensamento Infinito!
(2002a, 184/5)

Por outro lado, a condição de “análogo a Deus”, mediante a qual pode definir-se a poesia de Campos, possui como antecedente provável o final de *Eureka*, neste contexto, *locus classicus* do estabelecimento de uma analogia entre o indivíduo e a divindade, a quem é comumente atribuída uma “capacidade semelhante” para “expandir ou concentrar” prazeres. De facto, considere-se como, no poema “A Partida”, os termos em que Campos antecipa a sua própria morte reiteram os termos em que Poe descreve o estado divino de um “Eu Concentrado”, ao qual corresponde o regresso da matéria à unidade absoluta, isto é, ao nada: “Os meus estados de alma, de sucessivos, tornar-se-ão simultâneos, / Toda a minha individualidade se amarrotará num só ponto, / E quando, prestes a partir, / Tudo quanto vivo, e o que viverei para além do mundo, / Será fundido num só conjunto homogéneo e incandescente . . .”⁴¹ (2002a, 221). Ou note-se como, pelo contrário, em “Afinal a melhor maneira de viajar é sentir”, Campos

se identifica com a descrição que Poe apresenta da existência divina no seu estado de “quase Infinita Auto-Difusão”:

Sou um monte confuso de forças cheias de infinito
Tendendo em todas as direcções para todos os lados do espaço,
A Vida, essa coisa enorme, é que prende tudo e tudo une
E faz com que todas as forças que raivam dentro de mim
Não passem de mim, não quebrem meu ser, não partam meu corpo
Não me arremessem, como uma bomba de Espírito que estoira
Em sangue e carne e alma espiritualizados para entre as estrelas,
Para além dos sóis de outros sistemas e dos astros remotos.

. . .
Sou um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio
De estar dentro do meu corpo, de não transbordar da minh'alma.
(2002a, 253/4)

Este estado reitera as noções de que “o Universo das Estrelas não é mais do que a presente existência expansiva” de Deus e que Deus, presentemente, “sente a vida através de uma infinidade de prazeres imperfeitos”, que são os das “coisas inconcebivelmente numerosas”, que afinal “não são mais do que infinitas individualizações Dele próprio”. É este passo de *Eureka* que justifica que Campos, por um lado, encontre na matéria uma “nova revelação” de Deus — “Ó coisas todas modernas, / Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima / Do sistema imediato do Universo! / Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!” (Pessoa 2002a, 85) — e, por outro, possua do divino uma concepção metamórfica, prevendo que apenas na hora da morte “Deus, como um Homem, me aparecerá por fim” (2002a, 312). Com efeito:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,

Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo ⁴²

...
(2002a, 251)

Na última afirmação de Campos pode ler-se uma referência clara à “Saudação a Walt Whitman”, já que “tudo” é também a palavra que define o objecto da poesia whitmaniana: “E conforme tu sentiste tudo”; “tu que cantaste tudo”; “cantar tudo é cantar-te”; “Tudo cantavas, e em ti cantava tudo” ⁴³ (2002a, 162, 169, 175, 180). Isto significa que a analogia estabelecida por Poe no final de *Eureka* é reiterada neste poema, sendo os termos indivíduo e Deus substituídos por Campos e Whitman, respectivamente. Esta substituição é validada pelo argumento patente em *Eureka*, de acordo com o qual as obras divinas são retoricamente caracterizáveis como sinédoques. Com efeito, na “Saudação a Walt Whitman”, Campos considera que o poeta americano toma a parte pelo todo (“E cada erva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo”, 2002a, 163) e estabelece relações de “convertibilidade” entre dois termos (“Tua alma o um que são dois quando dois são um / . . . // O sujeito e o objecto, o activo e o passivo”, 2002a, 167). Simultaneamente, Campos confia que a obra whitmaniana seja “internamente sinedóquica” (“Vamos, confiadamente, vamos... / Isto tudo deve ter um outro sentido / Melhor que viver e ter tudo”, 2002a, 177). Isto significa que a poesia de Whitman preenche os requisitos da obra divina, tal como se encontra descrita por Poe em *Eureka*. Ou seja, na “Saudação”, os termos da analogia indivíduo-Deus são substituídos pelos nomes Campos-Whitman.

Repare-se que é o preenchimento dos requisitos da obra divina que permite viabilizar a afirmação final do texto de 1915 acima referido, na medida em que, apenas nos termos de uma sinédoque, pode o preceito aristotélico segundo o qual “todas as cousas têm um princípio, um meio e um fim” conduzir à constatação “de que o

princípio conteria já em si o fim, e a indicação do meio, e de que o meio é o modo como o princípio se torna fim” (1973, 139). De facto, num passo de uma das versões de “A Passagem das Horas”, Campos sobrevaloriza inequivocamente este tropo, quando, após declarar — “Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades de carácter, / E simpatizo com outros pela sua falta dessas qualidades, / E com outros ainda simpatizo por simpatizar com eles” — afirma — “E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são todos os homens” (2002a, 197). Se um momento “absolutamente orgânico” consiste em tomar a parte (“esses”) pelo todo (“são todos os homens”), então a sinédoque constitui o processo retórico ideal ⁴⁴ da arte orgânica ⁴⁵.

Por contraste, e é aqui que reside o “traço precisamente oposto” a Whitman, as sensações de Campos, ainda que sejam contrárias, não estabelecem dualismos contraditórios, pois são regidas por um padrão, não de simultaneidade, mas de sucessão. Se, na “Ode Marítima”, Campos se refere à sua “[h]isteria das sensações — ora estas, ora as opostas!” (2002a, 132), em “A Partida” antevê que os seus “estados de alma, de sucessivos, tornar-se-ão simultâneos” (2002a, 221), apenas na hora da morte. A existência deste padrão distancia ainda este heterónimo da obra “internamente sinédóquica” de Whitman pois, para Campos, “o sentido da vida” é perceptível do fim para o princípio (“O conquistador de todos os impérios foi sempre ajudante de guarda-livros / A amante de todos os reis — mesmo dos já mortos — é mãe séria e carinhosa”), mas não do princípio para o fim: “Quase sem querer (se o soubéssemos!) os grandes homens saindo dos homens vulgares / O sargento acaba imperador por transições imperceptíveis / . . . / Ai dos que desde o princípio vêem o fim” (2002a, 327). Isto significa que a poesia de Campos preenche apenas os requisitos das construções humanas, tal como se encontram descritas por Poe em *Eureka*. Ou seja, a poesia de Campos é marcada por uma ausência de “reciprocidade”, por via da qual um “efeito não

re-age sobre a causa”, uma “intenção não altera as suas relações com o objecto” (Poe 1984b, 1341). Por outras palavras, a substituição dos processos retóricos da sinédoque pelos da metonímia permite afirmar que a poesia de Campos representa uma redução da metáfora orgânica romântica.

A influência de Poe sobre a poesia de Campos é ainda detectável, quer nas duas principais odes, “Triunfal” e “Marítima”, quer nos “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”. De facto, nos dois primeiros poemas, Campos não apenas estabelece uma associação entre as noções de órbita celeste (uma transição contínua “da elipse para o círculo, ou do círculo para a elipse”) e da existência de Deus (uma “variação perpétua” entre os estados de uma “quase Infinita Auto-Difusão” e de um “Eu Concentrado”), como também reitera, de modo distinto mas complementar, a afirmação de Poe segundo a qual todas “as criaturas de Deus”, todas “as infinitas individualizações Dele próprio” possuem “em maior ou menor grau uma capacidade para o prazer e para a dor”⁴⁶.

A “Ode Triunfal” descreve a transição de um “Eu Concentrado” para uma “quase Infinita Auto-Difusão”, ou seja, a passagem de um círculo a uma elipse. O ponto de vista tomado como centro é dado logo nos dois versos iniciais: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo” (2002a, 81). Repare-se como a “rotação de todas as coisas em torno” deste ponto de vista tomado como centro é “rápida na proporção da sua proximidade” (“Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno! / . . . / Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos, / De vos ouvir demasiadamente de perto”), mas torna-se “lenta na proporção da sua distância” deste centro (“Em febre e olhando os motores . . . / . . . / Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro / . . . / Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando”). Quando Campos afirma “Ah, olhar é em mim uma perversão⁴⁷ sexual” (2002a, 86)

encontra-se, portanto, no estado presente de uma “existência expansiva”, ou seja, sente a vida “através de uma infinidade de prazeres imperfeitos”, “parciais e misturados com dor”:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
(2002a, 86)

A curva descrita pela elipse ou a “quase Infinita Auto-Difusão” adquire, então, o seu ponto de extensão máxima no pólo oposto ao início do poema, ou seja, na gradação decrescente que inclui todos os que são “[i]natingíveis por todos os progressos” e que culmina:

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios do crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)
(2002a, 88)

O regresso ao ponto de partida toma lugar na estrofe imediatamente a seguir: “Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante! / Outra vez a obsessão movimentada dos ómnibus” (2002a, 88). A “Ode Triunfal” representa o estado de uma “quase Infinita Auto-Difusão”, sendo Campos, simultaneamente, “eu” e “toda a gente e toda a parte”⁴⁸ (2002a, 90).

Pelo contrário, a “Ode Marítima” descreve a transição desta “quase Infinita Auto-Difusão” para um “Eu Concentrado”. Tal como no poema anterior, o ponto de vista tomado como centro, neste caso, o “volante”, constitui, não o centro de um círculo, mas um dos focos de uma elipse. O início do poema apresenta a “órbita” do “pacote” em estado de transição desta para aquele. A “rotação de todas as coisas em torno” do ponto de vista, o “volante”, é “lenta na proporção da sua distância” deste centro. Neste estado presente de “existência expansiva” (“a minh’ alma está com o que vejo menos”), Campos possui como sensações “prazeres imperfeitos”: “Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea, / Como um começar a enjoar, mas no espírito. // Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma, / E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente” (2002a, 107). Mas à medida que a transição da elipse para o círculo se aproxima, a “rotação de todas as coisas” em torno do ponto de vista torna-se mais “rápida na proporção da sua proximidade” deste centro. Através dos processos metonímicos da imaginação, Campos antecipa essa proximidade, passando do intangível para o tangível, do invisível para o visível:

Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim.
E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida,
E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva.

Na minha imaginação ele está já perto e é visível
Em toda a extensão das linhas das suas vigias.

...

Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim.

...

Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto.
Todo o navio distante visto agora é um navio do passado visto próximo.

Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos velhos navios no horizonte
São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios.
(2002a, 111-4)

O aumento da velocidade de rotação de todas as coisas em torno do ponto de vista produz o fechar de um círculo que inicia um vórtice, ou seja, “os contornos e as superfícies não mais são vistos” porque se fundem, e a multiplicidade das sensações, isto é, dos “prazeres imperfeitos”, alcança a unidade opaca de um “pirata-resumo”, de uma “vítima-síntese”⁴⁹:

Do volante vivo da minha imaginação,
Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,
O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.

...

Ah piratas, piratas, piratas!
Piratas, amai-me e odiai-me!
Misturai-me convosco, piratas!

...

Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,
E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!
(2002a, 117, 123/4)

O decréscimo progressivo da velocidade de rotação, que transforma o vórtice num “turbilhão lento de sensações desencontradas”, numa “[v]ertigem ténue de confusas coisas na alma” (2002a, 134) ocupa os restantes versos do poema até que “[o] volante dentro de mim pára” (2002a, 141). Ou seja, o final do poema constitui o contrário do seu início e descreve a “órbita” do “pacote” agora num estado de transição do círculo para a elipse. Se a “Ode Marítima” consubstancia o movimento oposto ao da “Ode Triunfal”, é a este estado presente de uma “existência expansiva” que corresponde a constatação da infelicidade:

Passa, lento vapor, passa e não fiques...
Passa além de mim, passa da minha vista,
...
Parte, deixa-me, torna-te

Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,
Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,
Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),
Ponto cada vez mais vago no horizonte...,
Nada depois, e só eu e a minha tristeza

...
(2002a, 141/2)

Considerando ainda a ruptura que opera sobre a descrição emersoniana do poema, pode afirmar-se que é ao banir os processos analógicos do pensamento, do âmbito da actividade poética, que Campos fundamenta a sua tese de que “[a] poesia é individual” (1994a, 231). É, precisamente, no estabelecimento de uma relação de sinonímia entre sensibilidade e individualidade, pois “[s]ó não está gasta a poesia das sensações porque as sensações são individuais e as individualidades nunca se repetem”, que reside o elogio de Campos a Caeiro: “É que os seus versos não me fazem pensar; fazem-me sentir; . . . fazem-me sentir as coisas como se eu estivesse olhando para elas com um grande interesse e atenção” (1994a, 231). O mesmo princípio de exaltação do mérito de Caeiro encontra-se reiterado na nota final de Campos, na qual declara que “[o] poeta superior diz o que efectivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir”, concluindo: “O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo” (1994a, 176/7).

Este critério de sinceridade que Caeiro, enquanto “poeta superior”, cumpre, não constitui mais do que o requisito que Emerson exige aos poetas, num passo de “Poetry and Imagination”, destacado na edição pessoal do ensaio: “Veracity, therefore, is that which we require in poets, — that they shall say how it was with them, and not what might be said. And the fault of our popular poetry is that it is not sincere”⁵⁰ (Emerson 1902, 435; 1990, 452). Neste sentido, enquanto para Emerson, a “veracidade” constitui uma condição necessária mas não suficiente da actividade poética, pois, como declara

alguns parágrafos abaixo do excerto supracitado, “o poeta afirma a lei” (1990, 453), para Campos, dizer “o que efectivamente [se] sente” define a própria poesia. Esta posição é comentada no prefácio de Thomas Crosse aos poemas de Caeiro, no qual pode ler-se: “Álvaro de Campos — curiously enough — is on the opposite point, entirely opposed to Ricardo Reis. . . . He has accepted from Caeiro not the essential and objective, but the deductible and subjective part of his attitude”⁵¹ (Pessoa 1994a, 224). A “parte subjectiva” que Campos aceita de Caeiro encontra-se explanada nos seguintes passos do prefácio:

For Campos, sensation is indeed all but not necessarily sensation of things as they are, but of things as they are felt. So that he takes sensation subjectively and applies all his efforts, once so thinking, not to develop in himself the sensation of things as they are, but all sorts of sensations of things, even of the same thing. To feel is all: it is logical to conclude that the best is to feel all sorts of things in all sorts of ways, or, as Álvaro de Campos says himself “to feel everything in every way”. So he applies himself to feel the town as much as he feels the country, the normal as he feels the abnormal, the bad as he feels the good, the morbid as the healthy. He is the undisciplined child of sensation.⁵² (1994a, 224)

Mas a “parte deduzível”, isto é, a defesa de uma arte metodologicamente dedutiva, encontra-se, antes, descrita nos “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”. Este texto que, como se procurará demonstrar, constitui o fundamento teórico das críticas de Campos contra António Mora, possui também o seu antecedente em *Eureka*. Com efeito, o paralelo que, na secção inicial, Campos encontra entre “geometrias não euclidianas” e “estéticas não aristotélicas” não constitui mais do que a versão negativa da associação que, no início de *Eureka*, Poe estabelece entre os nomes de Aristóteles e de Euclides, considerando o último como “discípulo” do primeiro. Este paralelo inicial dá lugar a um segundo, pois Campos pretende equiparar a sua “estética não aristotélica” à “tese de Riemann sobre a geometria clássica” (1993b, 253). *Eureka*

constitui, novamente, o texto subjacente a este passo, já que a expressão “tese de Riemann” designa uma “geometria não euclidiana” particular, mais precisamente, “elíptica”.

Para Campos, a arte é, simultaneamente, “*como toda a actividade*, um indício de força, ou energia” e “um produto da vida”, o que implica que “as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida”. Esta “força vital” caracteriza-se pela duplicidade, que se manifesta como “integração” e “desintegração”, regendo-se, quer por um equilíbrio constitutivo, quer por um automatismo natural. As noções de que “[s]em a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte”, e de que “a vida é uma acção acompanhada automática e intrinsecamente da reacção correspondente”, constituem os dois princípios sobre os quais assenta o argumento de *Eureka* e que Poe resume na “proposição” inicial: “*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*” (Poe 1984b, 1261).

Quando transpõe estes pressupostos para o campo da arte e, mais precisamente, para a sensibilidade, afirmando que esta é “a vida da arte” e que é, portanto, dentro do seu âmbito “que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida”, Campos introduz na sua argumentação o conceito de artificialidade: “Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial” (1993b, 255). Este passo dos “Apontamentos” reveste-se de um interesse particular, pois quando Campos inusitadamente considera este conceito um princípio de apreciação estética e inequivocamente delimita o domínio em que opera, indicia já que o critério

verdadeiramente distintivo entre “arte aristotélica” e “arte não-aristotélica” reside na oposição, não dos termos beleza e força, mas sim das faculdades inteligência e sensibilidade.

As duas estéticas são claramente distinguíveis em termos metodológicos, pois, “ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal”, na teoria de Campos “o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o ‘exterior’ que se deve tornar ‘interior’” (1993b, 256). A teoria de Campos torna-se, conseqüentemente, “mais lógica — se é que há lógica — que a aristotélica”, pois “nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte” (1993b, 256/7).

Repare-se que Campos considera como metodologia da arte “não aristotélica”, precisamente, aquela que Poe, no início de *Eureka*, toma como característica de Aristóteles, Euclides e Kant: “a filosofia dedutiva ou *a priori*” (Poe 1984b, 1263). Tal “mudança de nome” corrobora os procedimentos metonímicos de Campos que, em “O que é a Metafísica?”, afirma, contra Fernando Pessoa, rejeitar “*as ciências virtuais todas*”, que são “todas as ciências que não se aproximaram ainda do estado, vá, ‘matemático’” e entre as quais se inclui a metafísica (Pessoa 1993b, 248). Contudo, “para não desaproveitar essas ciências virtuais, que, porque existem, representam uma necessidade humana”, Campos propõe que se “substituam por artes *enquanto* não são efectivamente ciências”, porque a metafísica “pode ser uma actividade científica, mas também pode ser uma actividade artística” (1993b, 248/9).

É este o fundamento subjacente à caracterização da metodologia da “estética aristotélica”, tal como surge nos “Apontamentos”. Se, para Poe, a metafísica “aristotélica” é “dedutiva”, para Campos, é uma “ciência virtual” e, como tal, o seu método é indutivo. Enquanto “não [é] efectivamente ciênci[a]”, a metafísica “aristotélica” é “substituída”, por um lado, pela “arte aristotélica” no campo “subjectivo” (1993b, 248), exigindo “que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal”; por outro, pela “ciência real” no campo “objectivo” (1993b, 248), onde também “é do particular para o geral que se parte”. Como a estrutura das suas odes o evidencia, Campos é, portanto, “não-aristotélico” apenas à luz do argumento de “O que é a Metafísica”.

Tal divergência metodológica encontra-se ainda subjacente à afirmação segundo a qual “[h]á uma arte que domina captando, outra que domina subjogando”:

A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*; baseia-se na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina, e por isso *apreciável* e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver. (1993b, 259)

Neste passo, Campos retoma o conceito de artificialidade como critério distintivo da arte “aristotélica”, comparando-a, inclusivamente, a uma “máquina”. O fundamento subjacente a tais considerações que, em Campos, são no mínimo surpreendentes, dever-se-á ao seu encontro com Caetano, pois, como afirma nas *Notas*,

“antes de conhecer Caeiro eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma” (1994a, 162). Enquanto textos “anteriores” ao encontro com Caeiro ⁵³, “Carnaval” e “Opiário”, pelo menos, ilustram as características que, nos “Apontamentos”, Campos atribuirá à “arte aristotélica”. Em ambos os poemas, à faculdade dominante que é a inteligência corresponde a sensação também dominante do tédio: “Se penso nisso maçame viver”; “Moro no rés-do-chão do pensamento / E ver passar a Vida faz-me tédio” (2002a, 67, 61). O tédio constitui um efeito da inteligência, pois decorre do estabelecimento de uma analogia entre Campos e os outros indivíduos: “Que tipos! Que agradáveis e antipáticos! / Como eu sou deles com um nojo a eles! / O mesmo tom europeu em nossas peles / E o mesmo ar conjuga-nos”; “E quem me olhar, há-de me achar banal, / . . . / O meu próprio monóculo me faz / Pertencer a um tipo universal” (2002a, 68/9, 64/5). O estabelecimento desta analogia não faz mais do que repetir o resultado do método indutivo que Campos atribui à “arte aristotélica”. Ou seja, a inteligência generaliza Campos.

Pelo contrário, a “Ode Triunfal”, consequência directa do seu encontro com Caeiro (1994a, 162), ilustra as características que, nos “Apontamentos”, serão atribuídas à “arte não-aristotélica”. Neste poema, à faculdade dominante que é a sensibilidade corresponde a concretização dos desejos expressos, quer em “Carnaval” (“Só é decente ser outra pessoa”, 2002a, 70), quer em “Opiário” (“E gostava de ser as coisas fortes. // . . . Ser vária gente insípida que vi. / . . . // Não tenho personalidade alguma. / . . . // Não posso estar em parte alguma”, 2002a, 62). A concretização destes desejos constitui um efeito da sensibilidade, pois decorre, como acima afirmado, do estabelecimento de uma analogia entre Campos e Deus. O estabelecimento desta analogia reitera, por seu turno, o resultado do método dedutivo que Campos atribui à “arte não-aristotélica”. Ou seja, a sensibilidade singulariza Campos. A “unidade” a que se refere Campos é, portanto, a

unidade do “eu”. Apenas com a “Ode Triunfal” este será, simultaneamente, “eu” e “toda a gente e toda a parte”. Ou seja, é após a “Ode Triunfal” que Campos conclui que “o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstracto sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável” (1993b, 259/60).

Afirmar que o “artista não-aristotélico” constitui “um foco emissor abstracto sensível” não é mais do que atribuir ao mesmo o estado de uma “quase Infinita Auto-Difusão”. O “artista não-aristotélico” é denominado um “foco” porque o seu ponto de vista constitui, não o centro de um círculo, mas um dos focos de uma elipse. Recorde-se que é, precisamente, nesta figura que reside o paralelo entre os “Apontamentos” de Campos e a “tese de Riemann sobre a geometria clássica”, para além de, nas duas odes, “Triunfal” e “Marítima”, se associar a transição de um “Eu Concentrado” para uma “quase Infinita Auto-Difusão” à passagem de um círculo a uma elipse e vice-versa. O “artista não-aristotélico” é um “foco emissor” na medida em que possui uma “existência expansiva”, isto é, “sente a vida através de uma infinidade de prazeres imperfeitos”, que são os das “coisas inconcebivelmente numerosas”, que afinal “não são mais do que infinitas individualizações” de si próprio. Por seu turno, o “artista não-aristotélico” é “sensível” porque é a sensibilidade que faculta esta “existência expansiva”, estabelecendo uma analogia entre o poeta sensacionista e a existência divina. Por último, é um foco “abstracto” porque, para Campos, “o equilíbrio vital é, não um facto directo — como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos — mas o resultado abstracto do encontro de dois factos” (1993b, 255). Ou

seja, de duas forças, uma de “integração” (“quase Infinita”) e outra de “desintegração” (“Auto-Difusão”).

Enquanto antecedente dos “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”, será ainda *Eureka* o texto que subjaz às críticas de Campos contra António Mora. Considere-se o passo das *Notas* em que Campos descreve os efeitos do encontro deste com Caeiro:

O António Mora era uma sombra com veleidades especulativas. Passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. Indeciso, como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para ele fosse verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que ele não tinha; pôs dentro do Mora periférico, que ele sempre tinha sido, um Mora central. E o resultado foi a redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro. O resultado triunfal foi esses dois tratados, maravilhas de originalidade e de pensamento, *O Regresso dos Deuses* e os *Prolegómenos a uma Reforma do Paganismo*. (1994a, 161/2)

A ambivalência com que Campos se refere aos desenvolvimentos de Mora sobre Caeiro, simultaneamente, uma “redução a sistema e a verdade lógica” e “maravilhas de originalidade e de pensamento” possui a sua origem nas dificuldades experimentadas pelo heterónimo-filósofo perante o “processo symbolico”, que exige “a posse de qualidades mentaes superiores ao simples raciocínio”, enquanto “Mora, puramente intelectual, interpreta com a razão” (1994a, 165). Mais propriamente, a relação entre Caeiro e Mora consiste, antes, num “processo philosophico” que, recorde-se, “[se] dirige à intelligencia e [se] chama demonstração” (1990, 105). Sendo esta uma das “trez maneiras de ensinar uma coisa a alguém”, que é “provar-lhe essa coisa” (1990, 104), a “verdade” que Mora encontra quando encontra Caeiro constitui já uma evidência, é uma verdade axiomática.

Isto significa que Mora é um “aristotélico”, tanto no sentido que Poe atribui ao termo em *Eureka* (defesa do axioma da não-contradição) como no sentido em que o mesmo é criticado nos “Apontamentos” de Campos (sobrevalorização da inteligência em detrimento da sensibilidade). Repare-se que são, precisamente, Aristóteles, Euclides e Kant os nomes associados ao de Mora, resultando, de tal associação, um menosprezo pelo carácter puramente “filosófico” do seu sistema. Se a obra “Os Fundamentos do Paganismo”, simultaneamente, “contrathese á ‘Critica da Razão Pura’ de Kant e tentativa de reconstruir o Objectivismo pagão” (1990, 267), nem sequer é mencionada nas *Notas*, para Campos, *O Regresso dos Deuses* “é mais um estudo crítico que outra coisa, e o sistema geométrico ultra-euclideano, que o filósofo descobriu ou inventou, estando na verdade dentro da filosofia exposta nos *Prolegómenos*, não é propriamente filosofia” (1994a, 167).

Enquanto “estudo crítico”, *O Regresso dos Deuses* consiste numa exaltação do mérito de Caeiro que se apresenta filiada no modelo aristotélico. Por um lado, ao contrário de Reis, António Mora considera justificável a ausência de disciplina que caracteriza Caeiro. Para o heterónimo-filósofo, esta deve-se à índole inaugural da sua obra. E a co-implicação estabelecida entre indisciplina e novidade é, por seu turno, justificada à luz do precedente aberto por Aristóteles:

Mas aos iniciadores . . . não se pode exigir que, além do novo que trazem, cuidem também da disciplina da novidade que acarretam. Aristóteles foi, como sabeis, o primeiro que formou uma noção da síntese científica; mas não é sua obra o melhor exemplo da síntese rígida como a quereríamos. Porque iniciou, sua atenção ficou parada no que havia a iniciar, sem muito tempo para empregar no como ordenasse o que havia trazido. O que não exigimos de Aristóteles — embora por força lastimemos a sua ausência — não o devemos de requerer de Alberto Caeiro. (1994a, 264)

Por outro lado, opondo-se a Campos, Mora exalta em Caeiro o método indutivo que caracteriza a “arte aristotélica”: “Tão perfeita é a obra que do homem só conserva a humanidade, e não a personalidade; como da natureza só conserva o natural e não o /detalhativo/” (1994a, 258). De facto, tais exemplos do método indutivo possuem como antecedente a *Poética* de Aristóteles. A primeira afirmação pode inserir-se no contexto das distinções entre o poeta e o historiador quanto à imitação, sendo considerada a poesia “algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (Aristóteles 1990, 115). A segunda encontra-se clarificada num texto conjecturalmente datado de 1915 e atribuído a Mora, no qual é afirmado que “a obra de arte deve ter os característicos de *um ser natural*, de *um animal*”, pois “a ideia de perfeição nasce da contemplação das cousas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao todo a que pertence, *pelo* todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido” (Pessoa 1973, 21).

Para Aristóteles, “é necessário” que “os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios”, que consistem na prescrição de uma “acção completa, constituindo um todo que tem certa grandeza”(Aristóteles 1990, 113). Se é como mito que Mora considera possível “reconstruir o sentimento pagão”, pois “é reaver, da noite onde jaz, *o sentimento do sentimento pagão*. É ir buscar, ao /limbo das coisas idas/, o paganismo tal qual era nos sentidos e nos espíritos dos seus crentes” (Pessoa 1994a, 260), tal reconstrução não começa nem termina ao acaso. Com efeito, na obra de Caeiro “tal qual está, colhemos o ensinamento que vem de contemplar os caminhos, os processos por onde um espírito,

abandonando o /erro/, busca e encontra a verdade” (1994a, 265/6). Ou seja, Mora não pode “lamentar que essa obra nos mostre, além de, por fim, o espírito definido e completo, no princípio e no meio a preparação dolorosa desse espírito para completar-se” (1994a, 265).

Acrescente-se que tanto a defesa do carácter universal da poesia como a valorização da sua índole mítica se encontram igualmente patentes em “Poetry and Imagination”. Por exemplo, afirma António Mora: “Quem ler o que ele escreveu, e o compreender, quando erguer os olhos do livro encontrará um novo mundo. Que digo? Um mundo novo, não: o mundo mais antigo de todos — o mundo real tal qual os deuses no-lo deram, a face primeva e constante da terra verdadeira, ou nas coisas reais, e dos /homens/ na sua /naturalidade/” (1994a, 257). Esta exaltação do carácter “primitivo” da poesia do “mestre”, que consiste numa expressão tão exacta quanto verdadeira do “mundo mais antigo de todos”, possui afinidades com o passo de “Poetry and Imagination”, parcialmente destacado na edição pessoal do ensaio, e que constitui o início da secção “Bards and Trouveurs”:

The metallic force of primitive words makes the superiority of the remains of the rude ages. It costs the early bard little talent to chant more impressively than the latter, more cultivated poets. His advantage is that his words are things, each the lucky sound which described the fact, and we listen to him as we do to the Indian, or the hunter, or miner, each of whom represents his facts as accurately as the cry of the wolf or the eagle tells of the forest or the air they inhabit. The original force, the direct smell of the earth or the sea, is in these ancient poems, the Sagas of the North, the Nibelungen Lied, the songs and ballads of the English and Scotch.

I find or fancy more true poetry, the love of the vast and the ideal, in the Welsh and bardic fragments of Taliessin and his successors than in many volumes of the British Classics.⁵⁴(Emerson 1902, 442; 1990, 464/5)

O Regresso dos Deuses é, de facto, um bom exemplo do modo como interagem os antecessores de Mora. Se esta obra constitui um dos “resultados triunfais” do

encontro com Caeiro e permite associar os nomes de Aristóteles e de Emerson ao do heterónimo-filósofo, os *Prolegómenos a uma Reforma do Paganismo*, que exprimem o segundo desses resultados, evidenciarão, por seu turno, o vínculo que também une Euclides e Poe a Mora. Neste sentido, o “resultado triunfal” da “redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro” parece excluir Kant, influência circunscrita a um “Mora periférico”, anterior ao encontro com o “mestre”. Todavia, é precisamente Kant o responsável pelo erro de perspectiva em que Mora, segundo Campos, incorre.

Nas *Notas*, Campos expõe parte do seu “sistema”⁵⁵, recordando uma “conversa”, “em que estava[m] todos os do grupo e por acaso de falar se discutiu o conceito de Realidade” (1994a, 168). Nesta “conversa”, que ocupa toda a extensão da décima sétima nota de Campos, é Fernando Pessoa quem deduz, a partir das afirmações de Caeiro, que este considera “a realidade como susceptível de graus” e “como um atributo das coisas”, concluindo: “v. está a elaborar uma filosofia um tanto ou quanto contrária ao que v. pensa e sente. V. está a fazer uma espécie de kantismo seu — criando uma pedra-noumenon, uma pedra-em-si. . . . Para Kant esses atributos — peso, tamanho (não realidade) — são conceitos impostos à pedra-em-si pelos nossos sentidos, ou, melhor, pelo facto de que observamos. V. parece indicar que esses conceitos são tão coisas como a pedra-em-si” (1994a, 169/70).

Neste sentido, afirma Campos: “Não pretendo diminuir o valor realíssimo de António Mora. Mas, assim como a base de todo o seu sistema filosófico nasceu, segundo ele mesmo o diz, com orgulho abstracto, da simples frase de Caeiro, ‘A Natureza é partes sem um todo’, assim uma parte desse sistema — o maravilhoso conceito da Realidade como ‘dimensão’, e o conceito derivado de ‘graus de realidade’ — nasceu precisamente desta conversa. O seu a seu dono, e tudo ao meu mestre Caeiro”

(1994a, 171). Os termos em que Campos qualifica “o valor realíssimo de António Mora” neste passo reiteram parcialmente o modo como Poe avalia o mérito da teoria nebulosa de Laplace em *Eureka*:

By way, however, of rendering unto Caesar no more than the things that are Caesar's, let me here remark that the assumption of the hypothesis which led him to so glorious a result, seems to have been suggested to Laplace in great measure by a misconception — by the very misconception of which we have just been speaking — by the generally prevalent misunderstanding of the character of the nebulae, so mis-named. These he supposed to be, in reality, what their designation implies. The fact is, this great man had, very properly, an inferior faith in his own merely perceptive powers. In respect, therefore, to the actual existence of nebulae — an existence so confidently maintained by his telescopic contemporaries — he depended less upon what he saw than upon what he heard. It will be seen that the only valid objections to his theory, are those made to its hypothesis *as such* — to what suggested it — not to what it suggests; to its propositions rather than to its results. His most unwarranted assumption was that of giving the atoms a movement towards a centre, in the very face of his evident understanding that these atoms, in unlimited succession, extended throughout the Universal space. . . . and thus his theory presents us with the singular anomaly of absolute truth deduced, as a mathematical result, from a hybrid datum of ancient imagination intertangled with modern inaccuracy.⁵⁶
(Poe 1984b, 1322)

Por um lado, nas expressões de Poe que Campos toma de empréstimo é possível encontrar um antecedente para a ambivalência com que Mora é caracterizado nas *Notas*, realçando-se o “resultado triunfal” (“so glorious a result”) que alcançou, ao mesmo tempo que se promete “o seu a seu dono” (“rendering unto Caesar no more than the things that are Caesar's”) e se atribui a Caeiro o suposto mérito do seu “sistema”. Por outro lado, é nas afirmações de Poe que se encontram omitidas em Campos que reside a explicação do passo das *Notas* segundo o qual “[a]s ideias do meu mestre Caeiro, expostas nesta conversa com o atabalhoamento intelectual do instinto, e, portanto de um modo forçosamente impreciso e contraditório, foram convertidas, nos *Prolegómenos*, num sistema coerente e lógico” (1994a, 171). Ou seja, é o que Poe descreve e Campos

silencia que permite entender como é que a conclusão extraída desta “conversa” — Caeiro faz “um kantismo seu” — é convertida num “sistema geométrico ultra-euclideano” por António Mora.

Repare-se que mediante uma simples operação de substituição de nomes pode encontrar-se no excerto supracitado de *Eureka* uma descrição precisa do modo como se dá tal conversão. Se, de acordo com Campos, “esta conversa teve um grande resultado”, pois “[f]oi nela que o António Mora bebeu a inspiração para um dos capítulos mais assombrosos dos seus *Prolegómenos* — o capítulo sobre a ideia de Realidade” (1994a, 171), a ideia de Realidade, e utilizando as palavras de Poe, “parece ter sido sugerida” a Mora “em larga medida por um equívoco”, um “mal-entendido em relação ao carácter” da pedra-em-si, “assim erradamente chamada”, e que Mora “supôs ser, de facto, o que a sua designação implica”. O “erro” de que se reveste tal interpretação constitui uma consequência directa da herança filosófica prévia ao encontro com o “mestre”, pois Mora supõe que a “pedra-em-si” seja de facto para Caeiro “o que a sua designação implica” em Kant, isto é, que seja irrepresentável.

Se Caeiro, “poeta do Concreto absoluto”, nunca vê “tal pedra” senão como “pedra-em-si”, Mora, como Laplace, dotado de uma “crença inferior nos seus próprios poderes meramente perceptivos”, contando “menos com o que via do que com o que ouvia”, concluirá, a partir de Caeiro, de um modo “coerente e lógico”, que “tal pedra” é irrepresentável. Assim, o seu “sistema” apresentará “a anomalia singular de uma verdade absoluta deduzida, como um resultado matemático, a partir de dados híbridos de imaginação antiga”, isto é, de Aristóteles e Euclides, “enredada em ilusões modernas”, ou seja, Kant. Com efeito, Mora toma a tese central do “kantismo” de Caeiro — “tal pedra” é a “pedra-em-si”⁵⁷ — como primeira premissa de um raciocínio lógico-dedutivo do tipo “todo o A é B, todo o B é C; logo, todo o A é C”, ou seja, toda a

pedra é pedra-em-si, toda a pedra-em-si é irrepresentável; logo, toda a pedra é irrepresentável. É deste silogismo aristotélico que decorre o carácter “ultra-euclideano” do sistema geométrico patente nos *Prolegómenos* pois, como é afirmado num texto não datado: “Segundo António Mora (*Prolegómenos*, cap.3), a realidade é a ‘primeira dimensão’, e é representada geometricamente pelo ponto, aliás irrepresentável; a segunda dimensão isto é, a 1ª mais a 2ª é a ‘vida’(?) já representável, embora falsamente, em geometria, pela linha; a terceira dimensão é a ‘espacialidade’, representada em geometria pelo plano; a quarta dimensão é (...) (1990, 294).

O “sistema” de Mora ultrapassa o de Euclides, precisamente, por partir do princípio de que a realidade é irrepresentável. Como tal, a realidade só pode ser “representada geometricamente pelo ponto”, entidade que, geometricamente, não possui dimensão alguma. Tais fundamentos permitem ao “sistema” de Mora ir além das características que, em diversos textos, Fernando Pessoa atribui à geometria euclideana. Para o autor, esta baseia-se, precisamente, “no conceito de dimensão, o qual se representa por uma linha” que, por seu turno, consiste na “direcção, não no sentido do movimento de um corpo, senão no de movimento da observação, isto é, a *linha* (linha recta)” (1993a, 416). De acordo com um outro texto, isto significa que “[a]s trez dimensões das cousas não são altura, largura e espessura. Essa é apenas a fôrma como as trez dimensões nos aparecem nas cousas espaciadas á vista. As trez dimensões são assim: suppondo um observador collocado em A, temos que elle verá tudo em volta de trez percepções: AB= a linha do objecto até elle. / CD= a linha de lado a lado do objecto. / EF= a linha de alto a baixo do objecto” (1993a, 270). Neste sentido, “[a]s ‘dimensões’ dos objectos não estão nelles, mas sim em nós. São condições de sensibilidade, categorias de credibilidade” (1993a, 269).

Uma conclusão possível a retirar destes textos é a de que, para Pessoa, a geometria euclideana é, até certo ponto, “kantiana”, na medida em que, baseando-se no “conceito de dimensão”, no “movimento da observação”, representado geometricamente pela “linha”, parte do princípio de que a realidade existe em função do observador ou, pelo menos, da posição que este ocupa no espaço. Tal pressuposto permite compreender porque é que a elaboração de um “sistema geométrico ultra-euclideano” possui claramente um carácter preliminar, que justifica o título dos *Prolegómenos*. Com efeito, é após ser considerada irrepresentável que a realidade passa a constituir um dos *Fundamentos do Paganismo*. Afirma o heterónimo-filósofo que “[d]os erros que consistem em attribuir á Consciencia as qualidades da Realidade, o principal e mais grave é aquelle que, sobretudo desde Kant, corre na philosophia como seu insophismavel principio basilar — o de que a Realidade existe, senão apenas, por certo que primariamente atravez da Consciencia” (1990, 268). Um modo eficaz para elaborar, simultaneamente, uma “contrathese á ‘Critica da Razão Pura’ de Kant” e uma “tentativa de reconstruir o Objectivismo pagão” (1990, 267) consiste em defender a proposição exactamente oposta segundo a qual a realidade não existe através da consciência ou, por outras palavras, é irrepresentável.

Campos considera ainda que esta, “como todas as conversas”, foi “inconsequente”, sendo “fácil provar que, perante uma lógica rigorosa, só quem não falou se não contradisse”. Esta conclusão, se justifica que seja Pessoa e não Mora a definir as ideias de Caeiro como um “kantismo seu”, também evoca o modelo “aristotélico” do segundo. A ausência de contradição que caracteriza o heterónimo-filósofo, pois “[e]m todo o decurso da conversa, foi o António Mora o único que não disse nada” (1994a, 171) possui, simultaneamente, como causa e consequência, o não reconhecimento de contradições em Caeiro⁵⁸. Ou seja, sendo a verdade encontrada em

Caeiro uma verdade axiomática, evidente e incontestável, Mora constitui a única, de entre as leituras discipulares, a não exaltar o carácter contraditório do “mestre”⁵⁹.

No âmbito do *corpus* teórico, formado pela “Entrevista”, pelo artigo de Fernando Pessoa para *A Águia*, pelos prefácios de Ricardo Reis e de Thomas Crosse, ou pelas *Notas* de Campos, a excepcionalidade de que se reveste a interpretação de Mora conhece uma descrição particular no texto assinado por Crosse, no qual Caeiro é denominado poeta do “Concreto absoluto”. Tal epíteto, que é apenas um de entre vários exemplos do modo como Crosse lê Caeiro, decorre, assim como os restantes, da constatação inicial de uma contradição mais vasta, que explica a originalidade da sua poesia: “. . . é tão difícil descobrir um ser ‘moderno’ recente que seja precisamente como um grego primitivo, que não somos de modo algum auxiliados pela mesma analogia que a princípio parecia ajudar-nos” (1990, 442)⁶⁰.

Pelo contrário, a exaltação do carácter primitivo da poesia do “mestre”, a que Mora procede em *O Regresso dos Deuses*, tomando como modelo a secção “Bards and Trouveurs” de “Poetry and Imagination” encontra o seu fundamento no não reconhecimento de contradições em Caeiro. Para Thomas Crosse é, precisamente, este “aspecto” que António Mora “deixa de lado” quando considera filosoficamente as ideias do “mestre”. A principal implicação decorrente desta rasura é detectável nas apreciações literárias do heterónimo-filósofo, para quem Caeiro é “um grande poeta” mas dificilmente “um poeta estranho”:

It is this man of contradictions, this lucidly unworldly personality that gives him his complex and intense originality — an originality, in every way, scarcely ever attained by any poet; certainly never before attained by a poet born in a worn and sophisticated age.

Dr. António Mora, explaining his outlines of a similar philosophy — in discipular lines, perhaps — has left this aspect of him out; and that is why I do not feel it [...] to call attention to it. Dr. Mora is also a Pagan, in the

same complex and full sense that Caeiro is a Pagan. So, to Dr. Mora, C[aeiro] is a great poet, but hardly a *strange* poet. He is great because he has brought back the Pagan sense of the world; he is not strange because Dr. Mora thinks the Pagan sense of the world a *possible* sense in our time. Now the great point is that the Pagan sense of the world is impossible; and the formidable majesty of Caeiro lies in that he has realized this impossibility.⁶¹ (1990, 442)

Inserida no âmbito do corpo teórico que, homogeneamente, realça o carácter contraditório do “mestre”, a relevância de que se reveste esta última afirmação reside, não “no facto de que [Caeiro] se deu conta desta impossibilidade”, como uma tradução do texto sugere (1990, 443), mas no facto de o seu sentido preciso reiterar o passo da “Entrevista”, segundo o qual “Alberto Caeiro é uma impossibilidade realizada” (1994a, 215). É, precisamente, por ser uma “impossibilidade” já “realizada” que Mora não o considera “um poeta estranho”, pois tal epíteto insere-se aqui, como em *O Regresso dos Deuses*, no contexto da “citação cediça do velho passo de Terêncio, onde nos ensina que ao homem nada humano deve ser estranho” (1994a, 267)⁶². Contudo, o fundamento para a citação do passo de Terêncio será, ainda, o excerto da *Poética* em que Aristóteles afirma que “o que é possível é plausível: ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que acontecem, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis” (Aristóteles 1990, 116).

No mesmo sentido, num passo atribuído aos *Prolegómenos*, Mora afirma categoricamente que “a palavra verdade comporta apenas um sentido possível. Ser verdadeiro é existir; isto, e nada mais. Não é ser lógico; não é ser moral; não é ser compatível com isto ou aquilo. Verdade é igual a existência” (Pessoa 2002b, 254)⁶³. É esta crença no carácter verídico da experiência poética de Caeiro que permite entender o “sistema” de Mora como uma afirmação da sua “veracidade”, isto é, como o terceiro

modo de emancipação do senso comum, tal como se encontra descrito em “Poetry and Imagination”.

Na nota 17, Campos declara que “[n]as afirmações e respostas, interessantes como sempre, do meu mestre Caeiro, pode um espírito filosófico encontrar reflexos do que na verdade seriam sistemas diferentes”. E acrescenta: “Mas, ao conceder isto, não creio nisto. Caeiro devia estar certo e ter razão, ainda nos pontos em que a não tivesse” (1994a, 171). Campos retoma aqui o final da nota 14, no qual acusa Mora de uma artificialização da metáfora orgânica romântica, ou seja, de uma negação do seu carácter “internamente sinedóquico”⁶⁴:

Não sei se a filosofia de António Mora será o que seria a de Caeiro, se o meu mestre a tivesse. Mas aceito que seria a filosofia de Caeiro, se ele a tivesse e não fosse poeta, para a não poder ter. Assim como da semente se volve a planta, e a planta não é a semente magnificada, mas uma coisa inteiramente diferente em aspecto, assim do germen contido na totalidade da poesia de Caeiro saiu naturalmente o corpo diferente e complexo que constitui a filosofia de Mora. (1994a, 167)

Para Campos, tal como a “arte aristotélica”, a filosofia de Mora, considerada uma “redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro” (1994a, 162), baseia-se “na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina” (1993b, 259). A artificialidade de Mora deve-se, portanto, à hegemonia do pensamento, que determina tanto o seu sistema filosófico⁶⁵ como a sua concepção de arte⁶⁶. Este predomínio do pensamento é responsável pelo carácter excepcional de que se revestem os desenvolvimentos de Mora sobre Caeiro, pois o heterónimo-filósofo é o único, de entre os discípulos, a não operar a passagem de “cópia da natureza” a “natureza” na poesia do “mestre”. Com efeito, no texto, já anteriormente citado, conjecturalmente datado de 1915 e atribuído a António Mora, é

fornecido o argumento subjacente a tal recusa: “Procura a arte imitar a Natureza; mas imitá-la completamente. À obra de arte, porém, dado que é produto do pensamento e não da natureza, falta uma cousa — *a vida*” (1973, 23).

Na verdade, a presença de Aristóteles far-se-á ainda sentir, embora de modo distinto, em Fernando Pessoa. Na oitava e na vigésima das suas *Notas*, Campos descreve os efeitos do encontro deste com Caeiro, afirmando:

Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim — em 8 de Março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler *O Guardador de Rebanhos*. Foi para casa com febre (a dele), e escreveu, num só lance ou traço, a “Chuva Oblíqua” — os seis poemas. . . .

O Fernando Pessoa escreveu a fio — a fio, humanamente — aqueles poemas complicados. O Fernando Pessoa que, quando escreve uma quadra, emprega esforços de organização industrial para ver como há-de dispor através dela os dezassete raciocínios que ela é obrigada por lei a conter; que, quando sente qualquer coisa, se põe logo a cortá-la com uma tesoura de cinco críticos, a embrulhar-se porque é que o segundo verso contém um adjectivo biforme e em ver como é que não sendo “mas” bom português naquela altura, vai conseguir que “senão” tenha uma sílaba só.

Este homem, tão inutilmente bem dotado, vivendo constantemente na parábula da sua complexidade, teve naquele momento — também ele — a sua libertação. (1994a, 162, 172)

Tal descrição é corroborada, quer pela “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos”⁶⁷, quer por um texto datado conjecturalmente de 1930⁶⁸. Embora a data do “dia triunfal” não seja exactamente coincidente nos três testemunhos, um mesmo processo e um mesmo resultado caracterizam a actividade poética de Fernando Pessoa nestes excertos: escreve “a fio” os seis poemas de *Chuva Oblíqua*. O carácter “libertador” de que se reveste a possibilidade de escrever, sem qualquer interrupção, um número considerável de poemas, advém, como os trechos supracitados tornam claro, de um aniquilamento da reflexão crítica. À luz do texto já acima referido

e, salvo erro, o único em que é citado um passo de “Poetry and Imagination”, isto significa que Pessoa, de “pensador e reflectido”, se converte em “intuitivo”. Ou seja, alcança a condição sem a qual não poderia auto-denominar-se “um poeta dramático supremo”:

O inglês é intuitivo em tudo; o alemão pensador e reflectido. . . .

A Alemanha nunca poderá ter um poeta dramático como Shakespeare nem um poeta filósofo como Wordsworth — nem, na verdade, como Antero — por isto que para ser um poeta dramático supremo é preciso ser um intuitivo e não um pensador consciente, como para ser um poeta metafísico — um bom poeta metafísico, entenda-se, — é necessário ter uma constituição de místico, isto é, intuitivo, ou então possuir, como o português, pela sua emoção constitucional, o poder de emocionalizar o pensamento, como o fazia Antero. . . . Ora Wordsworth não era um sentimental; apenas o pensamento de todas as espécies se lhe apresentava intimamente sentimento — quer dizer, era um místico.

Emerson vê no *Fausto*, de Goethe, o defeito de ser muito “moderno”. Não é isso que ele sente; a interpretação é má. O que ele realmente sente é que o *Fausto* não é intuicionado completamente, mas, posto que inspirado, como todos os poemas, pensado e pensado demais. (1973, 280/1)

Neste excerto, Pessoa reporta-se ao penúltimo parágrafo da secção “Morals” de “Poetry and Imagination”, que apresenta marcas de leitura na edição pessoana do ensaio (Emerson 1902, 445) e que constitui o antecedente provável dos nomes mencionados neste diferendo psico-geográfico. Com efeito, é Emerson quem primeiramente afirma que “a nossa natureza inglesa e o nosso génio fizeram de nós os piores críticos de Goethe”, citando, para o efeito, um passo de um soneto de Wordsworth: “We, who speak the tongue / That Shakespeare spake, the faith and manners hold / Which Milton held”⁶⁹ (1990, 470). Repare-se que é à luz do penúltimo parágrafo da secção “Morals” que a interpretação emersoniana de Goethe é “má”, pois Emerson atribui-lhe aqui “o defeito de ser muito moderno”, embora apenas em “Goethe; or, the Writer” de *Representative Men* defina tal epíteto como uma “sabedoria reflexiva e crítica” (1983, 752). Quando assevera que para Emerson o *Fausto* “não é intuicionado completamente,

mas, posto que inspirado, como todos os poemas, pensado e pensado demais”, o que Fernando Pessoa está a afirmar é que Goethe não é um poeta de construção. O modelo por oposição ao qual Goethe não é um poeta de construção é Milton, o quarto nome, ausente do texto pessoano, mas mencionado por Wordsworth no soneto citado por Emerson.

De facto, num texto datado conjecturalmente de 1935 e intitulado “A Poesia Nova em Portugal”, Goethe e Milton são tomados como exemplos particulares de um caso frequente — “o da disparidade entre a natureza da obra realizada e a das doutrinas estéticas do autor” (Pessoa 1973, 349). Afirma Pessoa que “Goethe assentava a sua vida teórica, ou a sua teoria da vida mental, em um principal elemento — a cultura grega”. Mas “[q]ue deixou de realmente fundamental, que deixou que, por o ser, deveras lhe dá a grandeza? O *Fausto*, as duas partes do *Fausto*, onde a desarrumação das matérias, e, na segunda, o abuso de simbolismo e de alegoria, em nada revelam um discípulo dos mestres da ordenação, sobretudo poética, dos temas, e da perspicuidade fluida do pensamento e da sua expressão” (1973, 351/2).

Para Pessoa, Milton inverte o exemplo de Goethe, pois embora se proponha, com o *Paraíso Perdido*, “escrever a Epopeia do Protestantismo, e portanto, para ele, do Cristianismo” (1973, 348), as suas doutrinas estéticas fazem dele um discípulo de Homero. Esta relação de discipulato resume-se, no entanto, a um único ponto, pois “[a] única coisa que há de comum entre a *Iliada* e o *Paraíso Perdido* é, à parte o serem ambos epopeias, o haver no poema de Milton a estruturação da epopeia, que, tal, começou em Homero” (1973, 350). Repare-se que não é enquanto “pensador consciente”, mas sim enquanto “intuitivo” que um poeta apreende a noção de estruturação, já que, mesmo na ausência, quer de Homero e de outros poetas épicos, quer de Aristóteles e de outros doutrinadores antigos,

. . . o mesmo instinto do poeta, se deveras o é, o levaria a compreender, ou a sentir, que qualquer composição deve ter, colocados, em seus respectivos lugares, princípio, meio e fim; que as matérias devem ser nela dispostas de sorte que o nexa delas seja inteligível e agradável; que há que haver uma relação de equilíbrio, embora porventura de equilíbrio variável entre o que é descrição de acção, o que é diálogo, e o com que o poeta inicia, caminha [?] ou acaba. De instinto o poeta de génio — e nem de génio há mister — sente e sabe tudo isto. (1973, 350/1) ⁷⁰

Sublinhe-se que é enquanto intuitivo ou poeta dramático ⁷¹ que Pessoa encontra em Milton o seu modelo poético. Independentemente do facto de escrever epopeias, de a sua “visão dramática” ser “quase nula” (1973, 305) ou de nas suas obras haver “muito pouca acção, propriamente dita” (2000b, 196), é a obediência de Milton ao preceito aristotélico, segundo o qual qualquer obra é constituída por princípio, meio e fim, que faz dele o grande modelo pessoano. Com efeito, Pessoa considera mesmo, em carta a um editor inglês, já anteriormente citada, que “Shakespeare, com a sua fatal incapacidade para visualizar todos organizados, tem sido uma influência fatal a este respeito”, enquanto “Milton é ainda o grande Mestre da Construção em poesia” ⁷² (1999a, 235). É neste sentido que, na “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos” e, pelo menos por duas vezes, Fernando Pessoa se refere à sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização”, à “origem orgânica do [s]eu heteronimismo” (1993b, 204/5). Como se procurará demonstrar, “orgânica” quer dizer aristotelicamente orgânica, isto é, composta por princípio, meio e fim ⁷³. A obra de Pessoa evidenciará, portanto, uma “aristotelização” da metáfora orgânica romântica. Esta leitura é corroborada por um passo da “Tábua Bibliográfica”, publicada na *presença* em Dezembro de 1928, no qual Pessoa descreve o modo como as obras dos três heterónimos maiores formam “um conjunto dramático”:

A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. . . . As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. . . . É um drama em gente, em vez de em actos. (2000a, 404/5)

O sentido preciso da afirmação pessoana segundo a qual a sua obra é “um drama em gente, em vez de em actos” pode ser clarificado, mediante a consideração de dois outros textos tardios do autor. Por um lado, no estudo crítico inserido em *António* de António Botto (1933), Pessoa afirma que “[t]oda obra de arte é uma trindade una, pois se compõe indivisivelmente de três partes — o conjunto, o desdobramento desse conjunto, e a matéria em que esse conjunto é desdobrado”. E exemplifica: “Assim um drama se desdobra em actos e cenas, e esses actos e cenas se realizam através de palavras e gestos” (2000a, 486). Consequentemente, quando afirma que a sua obra é “um drama em gente, em vez de em actos”, tal significa mais exactamente que é um drama que “se desdobra” em gente, “em vez de em actos”⁷⁴. No texto em questão, Pessoa afirma ainda que “em qualquer obra de arte, o que importa é o conjunto”, definido como “aquele coordenado orgânico que se forma por, e através de, a harmonia expressiva das suas partes componentes” (2000a, 486). “Drama” ou “conjunto dramático” possuem, portanto, para Fernando Pessoa, o sentido inequívoco de estrutura. Por conseguinte, quando afirma que a sua obra é “um drama em gente, em vez de em actos” tal significa também que se trata de uma estrutura dramática composta por “gente”, em vez de “actos”. Ou, por outras palavras, que a sua poesia é definível como “um todo composto de partes” e não como “partes formando um todo”. O antecedente

teórico de tal princípio é, claramente, a *Poética* de Aristóteles, na qual “todo” e “estrutura dramática” são noções equivalentes: se o mito “deve ter uma estrutura dramática”, isto é, “deve ser constituído por uma acção inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (Aristóteles 1990, 138), também “todo” é “aquilo que tem princípio, meio e fim” (1990, 113). Para Aristóteles:

“Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. (1990, 113)

A afirmação pessoana, segundo a qual as suas obras heterónimas formam “cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama” significa, portanto, que em cada uma delas é detectável uma “estrutura dramática” composta por princípio, meio e fim e que todas elas juntas formam outra “estrutura dramática” também composta por princípio, meio e fim. Recorde-se que, “para ser um poeta dramático supremo é preciso ser um intuitivo e não um pensador consciente” e que, de acordo com os testemunhos acima transcritos, “ser um intuitivo” significa, mais exactamente, escrever “a fio”, isto é, sem interrupção. O modo como a consciência e a reflexão crítica constituem um “interruptor previsto”, conseguindo “estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida”, parecendo “conscientemente entravar a revelação dos Mistérios, ainda quando intuitiva e lícita”, ou seja, ameaçando afectar irremediavelmente cada uma destas “estruturas dramáticas”, encontra-se descrito em “O Homem de Porlock”:

É que todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, “O Homem de Porlock”, o interruptor previsto. Tudo quanto

verdadeiramente pensamos ou sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos) a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios: — a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos e do que desejamos ser.

Esse visitante . . . todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. . . E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é, — do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida — *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem. (2000a, 491/2)

Neste sentido, embora cada uma das obras heterónimas tenha sido intuída como um todo, isto é, composta por princípio, meio e fim, devido a este “interruptor previsto”, a sua “estrutura dramática” pode carecer de uma dessas partes. Considere-se o que afirma Fernando Pessoa no “Prefácio Geral” a *Aspectos*, tomando como exemplo o caso de Caeiro:

Cada personalidade dessas — reparai — é perfeitamente uma consigo própria, e, onde há uma obra disposta cronologicamente, como em Caeiro e Álvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intelectual do autor é perfeitamente definida.

Vede como isto se dá em Caeiro. Da limpidez primitiva (que nunca, eu, logrei compreender ou sentir) da impressão nativa, a evolução é directa, adentro de *O Guardador de Rebanhos*, para a aprofundação filosófica. O pequeno episódio — expressivo de qualquer realidade do autor, que ignoro — de *O Pastor Amoroso* intervém e diferencia. Depois, com a vinda da doença, a perfeita lucilação imaginativa ou sensível se apaga, e temos, nos poemas fragmentários finais do livro, em certo ponto ainda a continuação do aprofundamento, pela evolução do espírito do poeta, em outros pontos uma turbacão da obra, pela doença final, real como as minhas mãos, a que, com mágoa minha que chorei em lágrimas, o grande poeta sucumbiu. (1994a, 242)

Por seu turno, o paganismo inicialmente “latente” de Reis manifesta-se, após o encontro com Caeiro, por uma disciplina formal e pela crença nos deuses. No excerto de uma carta ao “mestre”, Reis estabelecerá, no entanto, duas fases distintas: “Distancio-me das vossas frases que tiram à expressão o seu recorte e a sua limpidez e estas são

qualidades de que, fisicamente quase, tenho necessidade no escrito: o primeiro livro das minhas odes — o que escrevi sob o impulso desequilibrado do entusiasmo que me veio de vos conhecer — trai ainda a vossa influência, num fruto, esse, e que eu creio pernicioso” (1994a, 235) ⁷⁵.

De acordo com as suas *Notas*, também o Campos inicial, anterior ao encontro com Caetano, se encontra representado em “Carnaval” e “Opiário”, enquanto uma fase intermédia, marcada por poemas produzidos sob a influência do “mestre” inclui composições como a “Ode Triunfal” e a “Ode Marítima” ou “Saudação a Walt Whitman”. Se, nesta fase, a energia ou o próprio Campos é o elemento que, metonimicamente, se metamorfoseia (“Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo... / A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que mexe / As rodas da locomotiva, as rodas do eléctrico, os volantes dos Diesel, / E um carro puxado a mulas ou a gasolina é puxado pela mesma coisa”, 2002a, 202), passada a influência do “mestre”, é o “mistério” que adquire novas formas, que “subsiste através de todas as formas / De todas as vidas, abstractas ou concretas, / Eternas ou contingentes, / Verdadeiras ou falsas”, concluindo Campos que “tudo é o mesmo mistério” (2002a, 284/5). Por seu turno, informa Teresa Rita Lopes que o poema “Tão pouco heráldica a vida” (2002a, 49) “traz uma indicação prévia: ‘The beginning of Alvaro de Campos’ (O começo de Álvaro de Campos)” (2002a, 593), enquanto ao texto intitulado “Regresso ao Lar” (2002a, 540), “[o] autor acrescentou, entre parêntesis, ‘end of the book’ (Fim do livro)” (2002a, 612) ⁷⁶.

Neste contexto, António Mora, que nem é referido na “Tábua Bibliográfica” ou que, quando muito, se insere “[n]o resto, ortónimo ou heterónimo” que “ou não tem interesse, ou o não teve mais que passageiro, ou está por aperfeiçoar ou redefinir” (2000a, 406), será o que apresenta a “estrutura dramática” menos completa, sabendo-se

apenas, e de acordo com o relato de Campos, que, antes de conhecer Caeiro, “era uma sombra com veleidades especulativas” e que, depois de encontrar o “mestre”, encontrou a “verdade” que transpôs para *O Regresso dos Deuses* e para os *Prolegómenos a uma Reformação do Paganismo*. Contudo, no âmbito da “estrutura dramática” que as obras heterónimas “todas juntas” formam, a posição que Mora ocupa é clara ⁷⁷.

De acordo com a versão exposta a Casais Monteiro, os lugares de “princípio”, “meio” e “fim” são ocupados, respectivamente, por Caeiro, Reis e Campos ⁷⁸:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (1993b, 207)

Também as leituras discipulares que exaltam sistematicamente a novidade radical de Caeiro, para a qual não encontram “precedentes” nem “alianças” em qualquer tradição literária, constituem redescrições da sua obra como “princípio”, tal como é definido por Aristóteles. No mesmo sentido, se, “‘meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si”, tal posição é ocupada por Reis, que “isolou” na obra de Caeiro, “estilizando, o lado intelectual e pagão” (2000a, 404), e que suscitou, “em derivação oposta”, o surgimento de, pelo menos, Álvaro de Campos. De facto, no âmbito desta “estrutura dramática”, Campos e Mora representam o “fim”, o primeiro por constituir o extremo oposto a Reis, aceitando de Caeiro “a parte deduzível e subjectiva da sua atitude” (1994a, 224), o segundo por formular reflexões de teor “filosófico” a partir de um *corpus* poético que lhe é anterior.

É, precisamente, a possibilidade de descrever a obra de Pessoa como um “conjunto dramático” que permite definir a sua poesia como “criação”, isto é, segundo as palavras de Emerson em “Poetry and Imagination”, como “um terceiro passo que a poesia toma e que parece mais elevado do que os outros”, ocorrendo quando “as ideias tomam as suas próprias formas” ou quando “o poeta inventa a fábula e inventa a linguagem que os seus heróis falam” (Emerson 1990, 456). Tal como no quinto ensaio de *Representative Men*, nesta secção de “Poetry and Imagination”, Emerson encontra em Shakespeare o exemplo máximo de “criação” poética. Interessantemente, os dois parágrafos que Emerson dedica ao elogio da despersonalização shakespeariana ⁷⁹ não apresentam, na edição pessoana do ensaio, qualquer sinal de destaque ou marca de leitura. Esta ausência pode ser sintomática do desrespeito do poeta inglês pelo preceito aristotélico, segundo o qual qualquer obra deve ser composta por princípio, meio e fim. Com efeito, a expressão de Carlyle, utilizada em “O Homem de Porlock”, para caracterizar os despojos resultantes da intervenção do “interruptor previsto”, encontra em Shakespeare o seu exemplo máximo: “*Dissecta membra*, disse Carlyle, é o que temos de qualquer poeta ou de qualquer homem. Acerca de nenhum poeta ou homem é isto mais verdadeiro do que acerca de Shakespeare” (Pessoa 1973, 285). Contudo, de modo indirecto, a definição de Pessoa da sua obra poética como “um drama em gente, em vez de em actos” pode ainda encontrar-se em Shakespeare. Na verdade, é Whitman quem primeiramente, em carta datada de 7 de Outubro de 1883 e dirigida a William Douglas O’Connor, explica a problemática da sua despersonalização poética como “um drama que decorre dentro de si próprio”, uma afirmação destacada na edição pessoana da obra de Bliss Perry com um “NB” e um traço curvo na margem direita. Num excerto desta carta, Whitman comenta as críticas de Ruskin a *Leaves of Grass*, considerando que Shakespeare representa, precisamente, o modelo oposto ao seu:

The worry of Ruskin with *Leaves of Grass* is that they are *too personal*, too emotional — launched from the fires of *myself*. . . . R. like a true Englishman evidently believes in the high poetic art of (only) making abstract works, poems, of some fine plot or subject, stirring, beautiful, very noble, *completed within their own centre & radius*, & nothing to do with the poet's special personality, nor exhibiting the least trace of it — like Shakespeare's great unsurpassable dramas. But I have dashed at *the greater drama going on within myself & every human being — that is what I have been after*.⁸⁰ (Perry 1906, 238/9)

A possibilidade de descrever a obra de Pessoa como um conjunto dramático viabiliza ainda a hipótese de ler a sua obra como uma consubstanciação dos processos da ironia, ou como o alcance de uma “perspectiva das perspectivas”. Em “Four Master Tropes”⁸¹, Kenneth Burke considera este tropo, mediante uma equação dos termos “dialéctico” e “dramático”⁸². O estabelecimento desta equação permite ao crítico formular aquelas que considera como as três “tentações” da ironia. A primeira é a “tentação constante” do “relativismo”, que é atingido mediante a “fragmentação” do drama ou da dialéctica, e que consiste em “isolar um agente” e “ver o todo nos termos da sua posição apenas”. Pelo contrário, a ironia advém de uma “interacção dos termos”, no sentido de “produzir um desenvolvimento” que faça uso de todos. Do ponto de vista desta “forma total (desta ‘perspectiva das perspectivas’), nenhuma das ‘sub-perspectivas’ participantes pode ser tratada como exactamente certa ou exactamente errada” (1969, 512). Uma segunda “tentação” é a do “farisaísmo”, que consiste na assunção de um sentido de “superioridade relativamente ao inimigo” (1969, 514). De facto, a “verdadeira ironia” baseia-se, antes, num “sentido de parentesco fundamental com ele, na medida em que *precisamos* dele, estamos *em dívida* para com ele, não nos encontramos meramente fora dele como observadores, mas contemo-lo *dentro* de nós, é-nos consubstancial”. Uma “terceira tentação da ironia” é a que Burke define como “a sua tendência para a simplificação da literalidade”:

That is: although *all* the characters in a dramatic or dialectic development are necessary qualifiers of the definition, there is usually some one character that enjoys the rôle of *primus inter pares*. For whereas any of the characters may be viewed in terms of any other, this one character may be taken as the summarizing vessel, or synecdochic representative, of the development as a whole. . . . they are not merely equal participants along with the other characters, but also represent the *end* or *logic* of the development as a whole.

This “most representative” character thus has a dual function: one we might call “adjectival” and the other “substantial”. The character is “adjectival” as embodying one of the qualifications necessary to the total definition, but is “substantial” as embodying the conclusions of the development as a whole. Irony is sacrificed to “the simplification of literalness” when this duality of rôle is neglected (as it may be neglected by either the reader, the writer, or both).⁸³ (1969, 516)

De facto, a possibilidade de entender a heteronímia pessoana como uma “discussão em família”⁸⁴ parece precisamente destinada a evitar cedências ao relativismo, na medida em que os vários nomes intervenientes constituem “vozes, ou personalidades, ou posições, afectando-se integralmente umas às outras”, são “subcertezas contribuintes” para a “certeza resultante”, “necessariamente irónica”⁸⁵. Por seu turno, se é a ausência de um sentido de “superioridade relativamente ao inimigo” que justifica a leitura da heteronímia pessoana como uma “demonização” de Pascoaes, esta ironia também não é “sacrificada à ‘simplificação da literalidade’”, já que Caeiro, nitidamente, *primus inter pares*, desempenha a referida dualidade de papéis. Por um lado, o seu carácter “adjectival”, isto é, a sua “encarnação” de “uma das qualificações necessárias à definição total”, consiste no seu “objectivismo absoluto”, transposto poeticamente para *O Guardador de Rebanhos* e que permite defini-lo, por si só, como um anti-Pascoaes. Por outro lado, o seu papel “substantial”, ou seja, a sua “encarnação” das “conclusões do desenvolvimento como um todo”, reside no facto de Caeiro constituir um “representante sinedóquico”, contendo já em si o “fim” ou a “lógica” dos desenvolvimentos que os vários discípulos operam a partir do seu “objectivismo absoluto”, como ataques precisos a pontos específicos da poesia de Pascoaes. É neste

sentido que, numa frase de atribuição duvidosa ⁸⁶, que parece ecoar um passo da secção “Transcendancy” de “Poetry and Imagination” ⁸⁷, Pessoa afirma o carácter orgânico “internamente sinedóquico” que caracteriza a relação entre “mestre” e discípulos: “De Caeiro porém nasce tudo. Nele o futuro está todo como a árvore na semente”. Na verdade, a duplicidade funcional de Caeiro constitui um modo de “generalizar” e, portanto, de desfazer “o carácter único da obra anterior” (Bloom 1997, 15): “The power that makes a man a poet is daemonic, because it is the power that distributes and divides (which is the root meaning of *daeomai*). . . . The daemons make by breaking . . . yet all they have are their voices, and that is all that poets have” ⁸⁸ (1997, 100). Com efeito, cada um dos discípulos de Caeiro representa o contraponto exacto de uma das quatro noções basilares em que se fundamenta o saudosismo de Pascoaes, opondo-se Reis, Campos, Mora e Pessoa, respectivamente, aos conceitos de poesia espontânea, imaginação, verdade e inspiração.

É a “matéria de sensibilidade” que recebe de Caeiro, e que se encontra definida como “um campo sem nada”, que dita, por conseguinte, o uso das formas clássicas na poesia de Reis. Nesta redescção do conceito emersoniano de “a metre-making argument” é perceptível uma “moral negativa” adoptada a partir de Whitman, que se traduz numa equação dos termos matéria e morte. Se, para Pascoaes, “a forma é a própria Inspiração naturalmente materializada”, ou seja, “[o]s novos estados de alma é que preparam a sua própria exteriorização verbal”, uma tal descrição do *corpus* das odes implica que, enquanto representante da “poesia culta” Reis faz uso dos processos da “poesia espontânea”, impugnando assim a distinção a que Pascoaes procede.

Por seu turno, uma sensibilidade excessiva permite a Campos o estabelecimento de uma analogia entre poesia sensacionista e existência divina. Esta sua condição de “análogo a Deus”, bem como o seu credo sensacionista de “sentir tudo de todas as

maneiras” encontram um antecedente no final de *Eureka* de Poe. Neste sentido, a noção de que “o Universo das Estrelas não é mais do que a presente existência expansiva de Deus” faculta a Campos a possibilidade, quer de encontrar na matéria uma revelação divina (a que não é alheia a herança whitmaniana de abolição das fronteiras entre o poético e o não poético), quer de defender uma concepção metamórfica de Deus (de que é correlativo o recurso aos processos metonímicos da imaginação, tal como se encontram definidos por Emerson). Recorde-se que, por contraste, Pascoaes define a imaginação como a criação de vidas espirituais à imagem da individualidade. Tal definição justifica tanto a permanência da dicotomia sobrenatural/artificial, que a sua poesia encerra, como a oposição às “atitudes da Matéria”, cantadas pelos “modernos vates” seus contemporâneos. Para o autor, esta poesia não representa “o Reino do Espírito subordinando o Reino da Matéria”, ou seja, nega-se à expressão, quer de uma natureza sobrenaturalizada, quer de um Deus antropomórfico.

António Mora é um “aristotélico” em ambos os sentidos atribuídos ao termo, por Campos nos seus “Apontamentos” e por Poe em *Eureka*. Com efeito, Mora defende tanto uma sobrevalorização do pensamento (o que justifica que seja discípulo de Caeiro por um “processo philosophico”, de que advém uma verdade demonstrada) como o axioma da não-contradição (em virtude do qual avalia de modo singular o mérito poético do “mestre”). A sobrevalorização do pensamento e o axioma da não-contradição constituem os dois princípios que fundamentam a definição do heterónimo-filósofo, segundo a qual verdade equivale a existência. Por conseguinte, a crença na “veracidade” poética do “mestre”, pois o que Mora encontra quando encontra Caeiro é uma verdade axiomática não-contraditória, opõe-se claramente à concepção de verdade em Pascoaes que, sendo também axiomática é, antes, revelada por um dualismo contraditório,

considerado pelo autor “o *como* dos primeiros e últimos aspectos da Realidade”, “a *própria indole* dos seres espirituais”.

Herdeiro do conceito emersoniano de “criação” e da definição whitmaniana da poesia como “um drama que decorre dentro de si próprio”, Fernando Pessoa afirma a sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização”, considerando que as suas obras heterónimas formam “cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama”. Fruto do carácter “intuitivo” do princípio da construção, “a única regra da arte”, que deve estar de tal modo interiorizada no poeta que não é pensada nem sentida como regra no momento da criação artística, estas “estruturas dramáticas” constituem, cada uma, e todas juntas, “um todo composto de partes”. Ou seja, este “drama” (à maneira de Whitman) divide-se em “pessoas” (tal como descreve Emerson), claramente identificadas como princípio (Caeiro), meio (Reis) e fim (Campos e Mora). Uma tal construção poética constitui uma derrogação da capacidade indiscriminadamente abrangente da despersonalização, tal como acontece em Pascoaes. Mais especificamente, tais noções opõem-se ao conceito inspiração, mediante o qual “o Universo conquista a sua fase anímica”. Sendo a inspiração o transbordar da alma individual, “inundando de amor as cousas mortas que ficam a viver”, esta “simpatia cósmica” possui como consequência possibilidades ilimitadas de dispersão da personalidade poética, pois “[q]uem é somente amor desaparece; / Deixa, para ser tudo, de existir”. Negligenciando o preceito aristotélico, segundo o qual qualquer obra deve ser composta por princípio, meio e fim, a dispersão da personalidade em Pascoaes traduz-se apenas, para Pessoa, em “partes compondo um todo”.

Notas

Introdução

1. [A variedade é a única desculpa para a abundância. Nenhum homem deveria deixar vinte livros diferentes, a menos que pudesse escrever como vinte homens diferentes. As obras de Victor Hugo enchem cinquenta extensos volumes, mas cada volume, cada página quase, contém todo o Victor Hugo.] A tradução dos textos de Pessoa em inglês é da minha responsabilidade.
2. [Milton escreveu os seus sonetos como se cada um deles fosse o único a candidatá-lo à imortalidade. Pôs toda a sua alma em cada parte daquilo que expressava em determinado momento. Assim o génio deve ser — uma sentinela dos deuses maiores que nem por momentos pode dormir.]

I

“O poeta posterior é que é o primeiro”

1. [A apresentação usual de Alberto Caeiro ao público inglês deveria, nesta conexão literária, significar um estabelecimento da sua relação com a literatura imediatamente anterior do seu país e um estabelecimento daquelas suas influências que se encontram fora do conhecimento normal, ou até anormal, desse público. Mas, assim sendo, acontece no caso presente inteiramente o contrário. O facto curioso acerca de Alberto Caeiro é que ele surge aparentemente do nada, mais completamente do nada do que qualquer outro poeta.]
2. [É curioso verificar quantos poetas maiores estão implícitos em poetas menores anteriores; mais curioso ainda distinguir em que casos houve uma mera precedência, em que casos uma influência causal. Mas a essência de um grande artista é ser explícito e o que estava implícito

estava apenas implícito. / Dificilmente há, se é que há, um grande artista no mundo para o qual um determinado precursor não possa ser encontrado. Cada artista possui um estilo típico; contudo em quase todos os casos, se não em todos, esse estilo típico já se encontrava obscurecido num artista anterior sem importância. Quer houvesse uma vaga influência nas tendências ocultas da época, que o primeiro apreendeu vagamente e o segundo de modo claro; quer houvesse uma inspiração fortuita, como algo exterior no primeiro, que o último, por contacto directo, activou no seu cérebro temperamental como inspiração interior definida; quer os dois casos fossem consubstanciais — nenhuma das três hipóteses interessa, excepto historicamente. O génio será o produto final; e sê-lo-á mesmo se vier depois.]

3. [Os românticos continuaram esta obra ao seu modo desanimado e morno; o poder insuficiente da sua acção pode ser medido pela circunstância de a mais forte influência que trouxeram à literatura ter sido o decadente classicista Castilho . . . se não fosse a existência paralela de verdadeiras forças renovadoras, elevando-se de Garrett a Guilherme Braga, a Antero de Quental, Guerra Junqueiro (primeira fase) (maneira) e Cesário Verde, que foi o primeiro a *ver* na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua verdadeira presença que se pode encontrar na literatura moderna.]

4. Já que, de acordo com a “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos” (Pessoa 1993b, 208/9), Caeiro (1889-1915) não é apenas dez anos mais novo do que Cesário (1855-1886).

5. [Há um grande poeta português chamado Cesário Verde; viveu em meados do século dezanove. Toda a atitude perante a vida que faz dele um grande poeta pode, de facto, ser encontrada, por antecipação, em dois poemas casuais de Guilherme Braga, um poeta dez anos mais velho do que ele. Mas o que em Cesário se congrega num conceito total do universo foi um mero acaso na produção de Braga. E ainda que, como é bastante provável, os poemas casuais de Braga tenham feito com que Cesário se encontrasse a si próprio, mesmo que por um plágio sem plágio, o homem anterior é contudo menor. O poeta posterior é que é o primeiro.]

6. [Tenho-me perguntado desde então porque é que não fui esmagado por aqueles poderosos mestres. Provavelmente porque os li, como foi descrito, em plena presença da Natureza, sob o sol, com a paisagem e o panorama estendendo-se para longe, ou com o mar ondulado.] Que a lição de Whitman é profícua, demonstram-no as seguintes palavras do “entrevistador” de Alberto Caeiro que, similarmente, afirma acerca do livro deste: “Li-o aqui, a esta janela, como ele o queria, tendo diante dos meus olhos extasiados o (...) da baía de Vigo” (Pessoa 1994a, 213). O recurso ao modelo whitmaniano possui, no contexto do poema III de *O Guardador de Rebanhos*, o intuito de corrigir o olhar poético de Cesário Verde. A sexta estrofe de “Avé-Marias” de “O Sentimento dum Ocidental”, na qual Cesário, após evocar “as crónicas navais”, enumera tudo o que “não ver[á] jamais”, encontra, de acordo com Miguel Tamen, o seu antecedente em Garrett (Tamen 2002, 47). Para o comentador, “[o] mais notável desta estrofe é a descrição da marcada incapacidade do seu autor para contemplar aquilo que descreve. O truque histórico que consiste em fazer ressuscitar o passado através de evocações de alcance epistemológico duvidoso não funciona aqui. Mais de trinta anos antes, o profissional experimentado que fora o autor do poema *Camões* tinha-se deparado com uma dificuldade semelhante no capítulo 26 de *Viagens na Minha Terra*: vai-se à janela, abre-se *Os Lusíadas*, e de soberbas naus, por definição, nem sinal” (2002, 64). Embora o que é descrito por Cesário seja para o próprio “literalmente invisível” é ainda, nos termos do “objectivismo absoluto” de Caeiro, visto ou visível em pensamento, como o evidenciam as formas verbais “Embrenho-me, a cismar” e “evoco”, que antecedem a descrição (Verde 2001, 124). Neste sentido, o intuito correctivo subjacente à adopção do modelo whitmaniano torna-se claramente perceptível, mediante a consideração, por exemplo, dos versos finais do poema XX de *O Guardador de Rebanhos* pois, ao contrário do Tejo (para Garrett e Cesário) — “O rio da minha aldeia não faz pensar em nada. / Quem está ao pé d’elle está só ao pé dele” (Pessoa 1994a, 70).

7. [A diferença essencial, e que estabelece a superioridade de Caeiro reside neste simples facto — que, enquanto a obra de Whitman representa uma atitude, a de Caeiro representa uma filosofia. Uma é informe, fundamentalmente incompleta; a outra definida e completa.]

8. Uma tentativa de demonstrar a afinidade existente entre Whitman e Pascoaes constitui um dos propósitos do capítulo IV.

9. Referindo-se precisamente a este comentário, António M. Feijó observou já a presença do modelo whitmaniano na crítica de Fernando Pessoa aos argumentos de Pilon e à poesia de Jammes (Feijó 1996, 60). O comentador não orienta, no entanto, a sua leitura no sentido restrito da caracterização de Caeiro, a partir do prefácio de Thomas Crosse e de *Erostratus*, como aqui se procurará fazer.

10. [São os trabalhos do homem que são grandes: / aquele que deita o leite nas vasilhas de madeira, / aquele que colhe as espigas pontiagudas e direitas, / aquele que guarda as vacas perto dos amieiros frescos, / aquele que faz sangrar as bétulas das florestas, / aquele que retorce, perto dos regatos vivos, os vimes, / aquele que remenda os sapatos velhos / perto de uma lareira sombria, de um velho gato sarnento, / de um melro que dorme e de crianças felizes; / aquele que prepara e produz um ruído retumbante, / quando à meia-noite os grilos cantam asperamente; / aquele que faz o pão, aquele que faz o vinho, / aquele que semeia o alho e as couves do jardim, / aquele que recolhe os ovos tépidos.]

11. [Até aqui nada, salvo disparates em citação; Ser-lhe-á possível dizer outra coisa além de disparates?]

12. [Esta piedade, este amor pelos minerais, pelos vegetais, pelas coisas mudas, Jammes estendê-los-á aos animais, aos homens; a sua poesia ficará completamente imersa neste orvalho do coração. O pobre camponês “tão imundo e tão doce” escarnecido pelos estudantes, o humilde notário de aldeia, o pequeno sapateiro ingénuo e corcunda partindo o seu “pão escuro”, o mendigo com o pé ferido, o cão açoitado, o pássaro moribundo, eis os motivos principais dos seus poemas.]

13. [Em resumo, o que emana de exames igualmente clarividentes, tão superiores aos da crítica académica dedicada, é a originalidade, brilhante de Jammes, é a sua candura, a sua espontaneidade, é o seu coração que não se assemelha a nenhum outro coração de qualquer poeta actual.]

14. Repare-se que, para além de a poesia de Jammes se assemelhar ao catálogo whitmaniano, o modo como a originalidade de Jammes é aqui exaltada por Pilon encontrará paralelo no modo como a originalidade de Whitman é exaltada por diversos testemunhos na obra de Bliss Perry, *Walt Whitman: His Life and Work*, também pertencente à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa. Neste sentido, os pontos em que Caeiro “[se] parece” com Francis Jammes serão “secundários”, não em relação a Caeiro, mas relativamente a Whitman.

15. Tomando o termo “precursor”, não como é definido por Fernando Pessoa, mas sim no âmbito da teoria bloomiana, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos sustenta a hipótese contrária em “Poetas e pássaros: Sobre a consciência poética em Pessoa e Stevens”: “[Pessoa] suspendeu, por assim dizer, a ‘ansiedade da influência’ ao inventar o seu próprio precursor no mestre Caeiro e ao criar-lhe a nitidez do olhar de girassol, a desaprendida consciência que é mestre da consciência deles todos” (Santos 1985, 98). Posteriormente, em “From Whitman to Pessoa: Eliot’s *From Poe to Valéry* Revisited”, e seguindo a tese de Eduardo Lourenço segundo a qual a eclosão heteronímica é também uma consequência da leitura pessoana de *Leaves of Grass*, a autora defende que “os heterónimos constituem uma desmistificação da própria noção de influência poética”, pois Pessoa colhe em Whitman o exemplo de uma poesia fundamentalmente “anti-autoritária” (1999, 49). Mais recentemente, em *Atlantic Poets*, esta leitura é ainda desenvolvida mediante uma articulação com os conceitos de “centro”, “margem” e “arrogância poética” (2003, 123/4, 142, 210, 216).

16. [Não acredito que perdure como uma grande obra perdura: não concebo que o bardo seja um criador, mas apenas um Precursor — apenas a voz do que clama no deserto — *Preparai o caminho para o Grande Poeta que há-de vir depois de mim!*] Os dois passos bíblicos a que esta citação alude (Mateus 3, 3 e 11) serão retomados por Fernando Pessoa na consideração das noções de génio e precursor.

17. [O ponto central acerca dos génios verdadeiramente grandes é não serem precursores. O próprio exemplo que o termo suscita define o caso: o facto de João Baptista ter sido precursor de Cristo significa que não era importante, em comparação com Cristo.] Que, para Pessoa e no seguimento da tradição bíblica, o caso de S. João Baptista ilustra exemplarmente o termo “precursor”, permitindo atribuir-lhe o sentido inequívoco de “não importante, em comparação

com”, é o que demonstra a reiterada associação de epíteto e exemplo nos seguintes versos de “Opiário” de Álvaro de Campos: “Tenho a impressão de ter em casa a faca / Com que foi degolado o Precursor” (Pessoa 2002a, 59).

18. Sublinhando o facto de a supracitada caracterização de Whitman como “precursor” apresentar, no exemplar pessoano da obra de Bliss Perry, “um vigorosamente enfático *nota bene* à margem”, António M. Feijó acrescenta “um curioso exemplo adicional desta dialéctica: Perry identifica um precursor de Whitman, Samuel Warren, de quem cita um poema, cuja estrutura ditirâmbica é, com efeito, muito semelhante à retórica de Whitman. À margem, Pessoa caracteriza este paralelo como ‘astonishingly similar’, e sublinha, no corpo do poema de Warren, a referência a um ‘British engineer’ e a posterior descrição musculada de como este ‘Now is speaking with brother engineers — English, French, German, Russian — showing the Hydraulic press’ (p. 94-5). A imprecisão da data de leitura do livro de Perry torna indecível a definição destes passos como sede do *ur*-Campos, por exemplo, ou como paralelo constatado *ex post facto*” (1996, 60). Este problema, que pode igualmente colocar-se em relação aos precursores de Caetano, propostos no âmbito do presente estudo, encontra eco num passo de *Erostratus*, já anteriormente citado: “É curioso verificar quantos poetas maiores estão implícitos em poetas menores anteriores; mais curioso ainda distinguir em que casos houve uma mera precedência [a mere forerunning], em que casos uma influência causal [a causal influence]” (Pessoa 2000b, 193). Neste contexto, a relação de influência exercida por Pascoaes sobre Caetano constitui um caso distinto do exemplo apresentado por António M. Feijó. Por um lado, há leituras pessoanas de Pascoaes que são datáveis com relativa precisão. Se, no seu conjunto de artigos de 1912 sobre “a nova poesia portuguesa”, Pessoa cita a “Elegia do Amor” de *Vida Eetérea* (1993b, 38, 53, 87), também em carta datada de 5 de Janeiro de 1914 e dirigida a Pascoaes, afirma não considerar *O Doido e a Morte* “uma das suas obras melhores”, ao mesmo tempo que confessa: “Tenho seguido com atenção o que o meu amigo tem escrito. Há páginas das *Elegias* em que a Dor é quase divina. E há períodos do *Verbo Escuro* que são estatuetas do Mistério, encontradas em túmulos de reis que, num outrora impossível, falaram talvez com Deus” (1999a, 106). Por outro lado, é nos termos do segundo caso referido em *Erostratus* que a relação entre Pascoaes e Caetano é apresentada no prefácio de Thomas Crosse. Com efeito, neste texto, a descrição da relação de influência (“por oposição, por reacção”) encontra-se aliada a um nexos de causalidade (“dá isto”): “Talvez Caetano proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto — Alberto Caetano” (1994a, 222). Mas o modo como opera este nexos de causalidade merece alguma reflexão pois, se o mesmo determina a poesia de Caetano como um anti-Pascoaes, determinará igualmente, por extensão, a escolha dos outros precursores de Caetano. A afirmação deste segundo nexos de causalidade ganha um argumento a seu favor se se pensar que estes mesmos precursores é que permitem entender que também os discípulos de Caetano constituem reacções contra Pascoaes, ou que, pelo menos, não é certo que a escolha de outros produzisse exactamente o mesmo efeito. Uma outra questão é a de se saber se também entre os precursores americanos e Caetano é exercida uma “influência causal”. Ou seja, a afirmação deste segundo nexos de causalidade não é suficiente para tornar “decidível” a definição de determinados passos de Whitman, Emerson e Poe “como sede do *ur*-” Caetano “ou como paralelo constatado *ex post facto*”. Por outras palavras, entre Whitman, Emerson, Poe e Caetano os termos da relação de influência mantêm-se (o poeta posterior é o inverso do precursor e este um “antepassado pré-degenerado”), mas “a imprecisão da data de leitura” do livro de Bliss Perry, de “Poetry and Imagination” ou de *Eureka* não permite mais do que considerar estes textos como casos de “mera precedência” em relação a Caetano.

19. [O efebo aprende a divinação primeiramente quando apreende a energia aterradora do seu *próprio* precursor como sendo simultaneamente o Inteiramente Outro e contudo também uma força possuidora. . . . Adivinhar a glória que já se é torna-se uma bênção confusa quando em alguém existe uma angústia profunda quanto a saber se se terá tornado verdadeiramente ele próprio. Contudo este sentido de glória, mesmo que provasse ser um erro em relação à vida, é necessário ao poeta enquanto poeta, que tem de alcançar a imaginação aqui, mediante uma negação de toda a humanidade da imaginação.]

20. De acordo com Bloom, ao tentar ser também ele próprio “possuído” por este “poder”, o poeta posterior produz uma inversão de termos, pois na verdade “o poeta forte nunca é ‘possuído’ por um demónio. Quando se torna forte, torna-se, e é, um demónio. . . . Quando o efebo é demonizado, o seu precursor é necessariamente humanizado” (Bloom 1997, 100).

21. Cf. capítulo VII.

22. Considere-se o que afirma Caeiro no poema XXXI: “Se às vezes digo que as flores sorriem / E se eu disser que os rios cantam, / Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores / E cantos no correr dos rios... / É porque assim faço mais sentir aos homens falsos / A existência verdadeiramente real das flores e dos rios. // . . . Porque só sou essa coisa odiosa, um intérprete da Natureza; / Porque há homens que não percebem a sua linguagem, / Por ela não ser linguagem nenhuma...” (Pessoa 1994a, 81). E no poema XXVIII: “Porque os poetas mysticos dizem que as flores sentem / E dizem que as pedras teem alma / E que os rios teem extases ao luar. // . . . Por mim, escrevo a prosa dos meus versos / E fico contente, / Porque sei que compreendo a Natureza por fóra; / E não a compreendo por dentro / Porque a Natureza não tem dentro; / Senão não era a Natureza” (1994a, 78).

23. Neste sentido, poder-se-ia acrescentar Caeiro ao conjunto de *remedia intellectus*, de reacções românticas ao problema da auto-consciência, enumeradas por Geoffrey Hartman, em “Romanticism and ‘Anti-Self-Consciousness’” (Hartman 1970, 48-50). De facto, esta tem sido uma das leituras dominantes de Caeiro, enfatizada de forma sistemática por Eduardo Lourenço (1978, 241; 1993, 12, 38, 90; 2000, 40, 43), entre outros (Coelho 1976, 251/2; Garcia 1985, 125/6; Lopes 1985, 290; Finazzi-Agrò 1987, 198/9; Perrone-Moisés 1990, 90/1; Paz 1992, 22; Matos 1993, 59, 203, 319; Seabra 1996, 24/5; Silva 1996, 58/9; Gil 1999, 16, 48, 50, 70, 75; Monteiro 1999, 60; Zenith 1999, 41). A par desta, a outra interpretação canónica do “mestre” justifica o seu aparecimento como uma reacção contra Pascoaes, realçada insistentemente nos comentários de João Gaspar Simões (1987, 182/3, 242/3, 255, 260), José Augusto Seabra (1985, 145; 1988, 111, 148/9; 1996, 26, 156/7, 223), Jorge de Sena (2000, 66, 85, 231) ou António Quadros (1992, 112; 2000, 33, 204), entre outros (Guimarães 1978, 248; Lind 1981, 27/8, 128, 131; Mourão-Ferreira 1988, 17; Monteiro 1999, 131; Lourenço 2000, 141). Repare-se que a tríade que, segundo Hartman, no ensaio citado, caracteriza o processo romântico de criação poética, natureza — auto-consciência — imaginação (Hartman 1970, 54), possui clara aplicabilidade no âmbito da poesia pessoana. Com efeito, atribuindo nomes a cada um dos termos do esquema hartmaniano, pode também reescrever-se a sequência análoga Pascoaes — Pessoa — Caeiro, Reis, Campos, Mora. Mais do que corroborar as duas hipóteses, já anteriormente formuladas pela crítica e relativas à fundamentação do aparecimento de Caeiro, tal operação de reescrita permite uma releitura destas duas hipóteses interpretativas que contempla, não apenas Caeiro, mas todos os heterónimos maiores. Será neste sentido que Maria Irene Ramalho de Sousa Santos afirma que a “auto-dissolução” numa “lucidez alucinatória de tão excessiva de si mesma . . . interrompe-a Pessoa na forma de uma ficção (ou mito): os heterónimos” (Santos 1983, 18), ou que, para António M. Feijó, a criação dos heterónimos constitui “a dissolução deliberada da consciência de si” (Feijó 1999a, 120), tornando, assim, extensivo a toda a criação heteronímica o papel que a restante crítica tem tradicionalmente reservado a Caeiro. Por seu turno, este estudo procurará redescrever a segunda hipótese, propondo que não apenas Caeiro, mas também Reis, Campos, Mora e o próprio Pessoa são definíveis como reacções contra Pascoaes, representando cada um deles um ataque preciso a um ponto específico da poesia deste último.

24. [Van den Berg, num ensaio surpreendente acerca do significado do movimento humano, localiza três domínios que produzem tal significado: a *paisagem*, o *eu interior*, o *olhar de outro*. Se procurarmos o significado do movimento poético no sentido dos modos e gestos de um poema, tal como falamos dos de um humano, isto transpõe-se para: *afastamento*, *solipsismo*, o *olhar imaginado do precursor*. Para se apropriar da paisagem do precursor, o efebo tem de afastar mais de si próprio. Para atingir um eu ainda mais interior do que o do precursor, o efebo torna-se necessariamente mais solipsista. Para evitar o olhar imaginado do precursor, o efebo procura confinar o seu alcance, o que perversamente engrandece este olhar ao ponto de raramente poder ser evitado. . . . Movendo-se através de paisagens que são mudas, ou de coisas que lhe falam menos frequentemente ou urgentemente do que ao precursor, o efebo conhece

também o custo de uma interioridade crescente, de uma maior separação de tudo o que é extensivo. A perda é a de uma reciprocidade com o mundo, por comparação com o sentido que teve o precursor, enquanto homem a quem todas as coisas falavam.]

25. [A visão de Freud do recalçamento enfatiza que o esquecimento é tudo menos um processo de libertação. Todo o precursor esquecido se torna um gigante da imaginação. O recalçamento total seria a saúde, mas só um deus é capaz dele.]

26. Esta condição descreve, de modo preciso, a poesia do Caeiro “objectivo”. Repare-se que na última estrofe do poema II de *O Pastor Amoroso*, isto é, num passo do *corpus* poético que identifica Caeiro “doente”, Fernando Pessoa chegou mesmo a considerar a hipótese de incluir, entre outros, o verso “Agora a Natureza não é muda para mim” (Pessoa 1994a, 308), posteriormente rejeitado. Este verso possuiria o seu contraponto nas expressões “um axioma da terra” e “a voz da terra”, com as quais Campos define Caeiro no início das suas *Notas* (1994a, 157, 160). Como explica António M. Feijó: “Na economia da expressão ‘a voz da terra’, como definição de Caeiro, encontramos a mais virulenta autodissimulação de uma figura particular, a prosopopeia. De facto, tecnicamente, como figura, a expressão ‘a voz da terra’ é uma prosopopeia, pois concede um rosto a um ente inanimado, denotado, neste caso, metonimicamente, por ‘voz’. Aqui, no entanto, surge como erradicação da prosopopeia, como denotação de um discurso ostensivamente próprio: se a terra realmente falar, fã-lo, não porque se lhe conceda um rosto que enuncie, mas porque tem um rosto ou o ocupou, como, de modo insondável, ocupou o de Caeiro. Neste sentido, Caeiro é, mais precisamente, no que deve ler-se como um genitivo objectivo, uma prosopopeia *da* terra. Caeiro permite que a terra fale através dele porque ele próprio é mudo, ou porque, forma loquaz da mudez, só enumera tautologias. Na sua mudez, impossível a todos os outros homens que povoam o mundo de prosopopeias, a terra encontra o único lugar onde não a ocultam sob a interpretação e a malha do palavreado” (Feijó 1996, 53).

27. [“Onde o *eu* do meu pai poético estava, aí estará *ele*” ou, ainda melhor, “aí o meu *eu* está, mais intimamente misturado com *ele*”]

28. [Napoleão foi o médium de um vasto número de tendências da sua época e do seu tempo; se não o tivesse sido, não teria dominado essa época. Foi enviado por ela como eleito e comandou porque ela lho ordenou.]

29. Afirma Richard Zenith no seu prefácio a *Erostratus*: “A evolução do juízo crítico de Pessoa entre *Impermanence*, escrito na segunda metade dos anos dez, e *Erostratus*, que data de *circa* 1930, também é reveladora. Whitman, que exerceu uma influência enorme em Pessoa, sofreu uma nítida queda na sua estima, que pode ser interpretada como uma estratégia de afastamento, ou melhor, de camuflagem desta influência” (Pessoa 2000b, 23). Outra leitura possível é a de que Pessoa, em *Erostratus*, já não reconheça em Whitman um génio mas, definitivamente, um precursor.

30. [Um grande homem não acorda numa bela manhã e diz “Sinto-me cheio de vida, vou para o mar e encontrarei um continente antártico: hoje vou quadrar o círculo: vou vasculhar a botânica e encontrar um novo alimento para o homem: tenho uma nova arquitectura em mente: prevejo uma nova força mecânica”; não, ele encontra-se, antes, na corrente de pensamentos e acontecimentos, é impelido a avançar pelas ideias e necessidades dos seus contemporâneos. Ele está onde o olhar de todos os homens tem um só sentido e todas as suas mãos apontam na direcção que ele deve seguir. . . . A grande força do génio, quase poderia dizer-se, consiste em este não ser original de modo algum; em ser totalmente receptivo; em deixar o mundo fazer tudo e consentir que o espírito da hora passe inobstruído através da mente.]

31. [Shakespeare é o exemplo do grande génio e da grande perspicácia ligados a uma insuficiência de talento. Ele é tão supremo na intuição que constitui o génio e na vivacidade da estranheza que constitui a perspicácia como é deficiente na construtividade e na coordenação que constituem o talento. / Milton é o exemplo da união do grande génio com o grande talento. Tem a intuição do génio e o poder formativo do talento. Não tinha perspicácia; era, de facto, um pedante. Mas possuía a vontade firme, embora pesada, do pedante. / Wordsworth é o exemplo do génio puro, génio não aliado ao talento ou à perspicácia. Enquanto Shakespeare, por muito imperfeito que seja o “todo” de alguma da sua obra, nunca é entediante nem medíocre; enquanto

Milton, por mais monótono que seja, nunca é baixo; Wordsworth, quando o seu génio o abandona, cai sob a mediocridade e abaixo da monotonia.]

32. [Chesterton seria realmente grande se tivesse aquilo a que nós, latinos, chamamos “composição” — a noção de que uma coisa escrita tem um princípio, um meio e um fim: que, alimentando-se a literatura de ideias, a composição da literatura se alimenta de raciocínio, que é um organismo de ideias — que uma obra de literatura tem de ser, à nascença, um raciocínio, que, por mais vazio que seja o argumento, tem um corpo, um poema tem de ter um esqueleto. Este pequeno panfleto é uma modesta prova disto: o leitor verá que, por maior prolixidade que pareça conter, contudo nunca é verdadeiramente digressivo, nem se desvia do raciocínio abstracto que corporiza — que nenhum parágrafo está deslocado, nem são permitidas meditações ou fraquezas . . .]

33. Salvato Trigo, em “O Construtivismo Poético ou o *Mythos* Aristotélico, em Fernando Pessoa” afirma que, “à primeira vista, não parece que a concepção que Pessoa faz de *construção* difira da de Aristóteles, sobretudo porque a noção pessoana enfatiza o elemento fundamental da ‘teoria da estrutura poética’, em que a *mimesis* aristotélica se baseava” (Trigo 1991, 310). Contudo, o comentador considera que esse “elemento fundamental” é “o carácter universal do *mythos*, que o mesmo é dizer da fábula do poema. Com efeito, a *construção* era, para Pessoa, ‘o sumo resultado da vontade e da inteligência, (...) duas faculdades cujos princípios são de todas as épocas, que pensam e querem da mesma maneira, embora *sintam* de diferentes modos” (1991, 310). Interessantemente, é em *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães que é possível encontrar uma aproximação mais rigorosa entre o conceito pessoano de “construção” e a noção aristotélica do “todo”. Afirma o autor: “A arte é, pois, construção ou, se quisermos usar outra expressão também adequada, um todo orgânico, um organismo. Seria, aqui, que Pessoa se encaminharia antes para uma estética ou reflexão retórica de procedência aristotélica, o que, efectivamente, acabou por se fazer de modo explícito: ‘Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na natureza — isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é’. . . . É esta valorização da construção que leva mesmo Pessoa a antepor Milton a Shakespeare” (Guimarães 1988, 35).

34. Considera, no entanto, Fernando Pessoa a seguinte excepção: “A essência do génio é a inadaptação ao ambiente; é por isso que o génio (a menos que seja acompanhado pelo talento ou pela perspicácia) é geralmente incompreendido pelo seu ambiente; digo ‘geralmente’ e não ‘universalmente’ porque muito depende do ambiente. Não é a mesma coisa ser génio na Grécia antiga e sê-lo na Europa ou no mundo modernos” (Pessoa 2000b, 146).

35. [. . . quanto mais nobre o génio, menos nobre o destino. Um pequeno génio conquista a fama, um grande génio a censura, um génio maior o desespero; um deus a crucificação.] Nas apreciações críticas de Pessoa, a ilustração da tese central de *Erostratus* surge, frequentemente, como contraponto à exaltação do mérito poético. Considere-se, por exemplo, o que afirma Reis no seu prefácio à obra do “mestre”: “Alberto Caeiro é, cremos, o maior poeta do século vinte, porque é o mais completo subversor de todas as sensibilidades diversamente conhecidas, e de todas as fórmulas intelectuais variamente aceites. Viveu e passou obscuro e desconhecido. É esse (dizem os oculistas) o sinal dos Mestres. / Os próprios gregos da vera Grécia, criadores do Objectivismo, não alcançaram o Objectivismo Transcendente do assombroso português, a quem a Fama nada deu, porque ele nada lhe pediu . . .” (Pessoa 1994a, 36). Ou as seguintes palavras de Pessoa no seu elogio a Mário de Sá-Carneiro, publicado na *Athena* em Novembro de 1924: “Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. . . . São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. . . . / Mas para Sá-Carneiro, génio não só da arte mas da inovação nela, juntou-se, à indiferença que circunda os génios, o escárnio que persegue os inovadores, profetas, como Cassandra, de verdades que todos têm por mentira” (2000a, 228).

36. Jorge Coutinho alerta para o “equivoco” que consiste na “identificação, pura e simples, do pensamento de Teixeira de Pascoaes com aquilo que a nossa história literária e cultural consagrou sob a designação de ‘Saudosismo’, o qual, na verdade, contempla apenas uma certa

fase — a da ligação do Poeta à ‘Renascença Portuguesa’ — e sobretudo uma determinada orientação — político-social, nacionalista e lusitanista — desse pensamento. Ao nível da divulgação, a fama de Pascoaes, anda especialmente ligada a essa identificação redutora” (Coutinho 1995, 109/10). Ainda que “redutora”, esta “identificação” é incontornável no âmbito das relações de influência entre Pascoaes e Pessoa, pois é, precisamente, a fase da “ligação do Poeta à ‘Renascença Portuguesa’”, estabelecendo em vida “a fama de Pascoaes”, que permite ler o *corpus* de Caeiro “doente” à luz dos pressupostos explanados em *Erostratus*.

II Caeiro “doente”

1. Para além de uma referência ao tópico romântico do “pensar como doença” (Hartman 1970, 47), nesta afirmação de Caeiro pode também ler-se um ataque directo ao estudo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, editado pela “Renascença Portuguesa” em 1914. Em *A Saudade Portuguesa*, a autora defende a existência de uma “relação filológica” entre “saúde” e “saudade” (Vasconcelos 1996, 46-51), que será retomada por Pascoaes em *Arte de Ser Português* (1915): “Veremos como o culto da saúde termina no culto da saudade, espiritualizando-se a antiga relação filológica entre as duas palavras. A saúde era o Desejo. Veio o tempo criar a Lembrança, ampliando-se a palavra saúde e o seu sentido. (Cfr. *Saudade Portuguesa* da senhora D. Carolina Michaëlis)” (Pascoaes 1993a, 34).

2. Esta marca de leitura é também exemplo do padrão regular demonstrado pelas anotações pessoais em obras de Pascoaes, segundo o qual, as mesmas se encontram presentes apenas nas edições que não constituíram ofertas de Pascoaes com dedicatórias ao poeta.

3. Este constitui um texto crucial, no qual Pascoaes apresenta e articula as linhas de força do seu “pensamento poético”, nomeadamente quanto à concepção de saudade, quanto às noções de inspiração e de imaginação ou ainda quanto à definição da poesia que, em *Os Poetas Lusíadas* (1919), designará por “espontânea”. Reproduzindo a conferência proferida por Pascoaes em 9 de Abril do mesmo ano, “O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa” foi publicado em Junho de 1913.

4. De acordo com José Pedro Machado, “místico” deriva do grego *mystikós*, “relativo aos mistérios” (*Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, s.v. “místico”).

5. Cf. capítulo IV.

6. Em, pelo menos, dois poemas dos *Inconjuntos*, e à luz dos pressupostos do “objectivismo absoluto”, o próprio Caeiro corrigirá o franciscanismo de que se encontra imbuído o poema XVII. Assim, na composição 16 afirma: “Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra. / Não me ponho a pensar se ella sente. / Não me perco a chamar-lhe minha irmã. / Mas gosto d’ella por ella ser uma pedra, / Gosto d’ella porque ela não sente nada, / Gosto d’ella porque ella não tem parentesco nenhum commigo” (1994a, 122). E no poema 38 declara: “Leram-me hoje S. Francisco de Assis. / Leram-me e pasmei. / Como é que um homem que gostava tanto das coisas, / Nunca olhava para elas, não sabia o que elas eram? // Para que havia de chamar minha irmã à água, se ela não é minha irmã?” (1994a, 133). Por seu turno, na sexta das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, Campos relembra o momento de leitura que originou este poema: “Li-lhe uma vez, traduzindo rapidamente, parte das *Florinhas*. Não li mais porque ele, indignado ou quase, me interrompeu com incómodo próprio. ‘É bom homem, mas está bêbado’, disse o meu mestre Caeiro” (1994a, 160). “Per[der-se] a chamar minha irmã” à pedra ou à água constitui a estratégia enunciativa mais recorrente da embriaguês mística que, de acordo com Caeiro, caracteriza S. Francisco. Que, neste passo, “mística” qualifica com exactidão a “embriaguês” franciscana é o que demonstra o estudo de Maria Helena Nery Garcez, no qual se refere que “não foi esta a única, nem a primeira vez que São Francisco mereceu o epíteto de bêbado, pois já tinha sido dito a seu respeito, por seus contemporâneos, que o santo alcançara tão elevado estado de união mística com Deus que vivia como que embriagado pelo seu amor” (Garcez 1985, 59). Por sua vez, a acima referida auto-correcção de Caeiro é considerada por

António M. Feijó no âmbito de um *corpus* mais alargado, a partir do qual evidencia o carácter equívoco de que se revestem as referências pessoais ao franciscanismo (Feijó 1999b, 66-8).

7. A expressão “preso em liberdade” encontra-se reiterada no *Livro do Desassossego*, servindo a Bernardo Soares para definir o tédio ou, nas palavras de Caeiro, “aquela grande tristeza” que Cesário “nunca disse bem que tinha” (Pessoa 1994a, 45): “O tédio é a sensação física do caos, e de que o caos é tudo. O aborrecido, o mal-estante, o cansado sentem-se presos numa cela estreita. O desgostoso da estreiteza da vida sente-se algemado numa cela grande. Mas o que tem tédio sente-se preso em liberdade fruste numa cela infinita” (1998, 345). Um outro passo do *Livro do Desassossego* permite entender que, quando declara que Cesário “andava preso em liberdade pela cidade”, Caeiro está a afirmar, mais exactamente, que Cesário sentia saudades do campo: “Espaçado, um vaga-lume vai sucedendo-se a si mesmo. Em torno, obscuro, o campo é uma grande falta de ruído que cheira quase bem. A paz de tudo dói e pesa. Um tédio informe afoga-me. / Poucas vezes vou ao campo, quase nenhuma ali passo um dia, ou de um dia para outro. Mas hoje, que este amigo, em cuja casa estou, me não deixou não aceitar o seu convite, vim para aqui cheio de constrangimento — como um tímido para uma festa grande. . . . / Quantas vezes, contudo, não anseio visualmente por esta paz de onde quase fugiria agora, se fosse fácil ou decente! Quantas vezes julgo crer — lá em baixo, entre as ruas estreitas de casas altas — que a paz, a prosa, o definitivo estariam antes aqui, entre as coisas naturais, que ali onde o pano de mesa da civilização faz esquecer o pinho já pintado em que assenta! E, agora, aqui, sentindo-me saudável, cansado a bem, estou intranquilo, estou preso, estou saudoso” (1998, 82/3).

8. Acerca do número de poemas que constitui o *corpus* de *O Pastor Amoroso*, Teresa Sobral Cunha, em nota ao prefácio de Reis, afirma: “O número destes poemas . . . não foi nunca dado como definitivo. A alusão recorrente nas palavras dos três discípulos directos, como sendo ‘dois’ os poemas amorosos, apenas situa essa alusão em tempo anterior a 1929 (ano em que Ofélia reentra, episodicamente, na vida real do autor real e Caeiro volta a poetar amorosamente) e a 1930 (ano em que Caeiro se demora, por mais cinco vezes no episódio, cujo início talvez, em verdade, tenha sido posterior a 1914, data oficial dos poemas I e II de *O Pastor Amoroso*)” (Pessoa 1994a, 302).

9. [Nos trágicos e mesmo nos líricos gregos como Píndaro, está longe de ser o tema dominante como se tornará na nossa poesia. . . . Há apenas um único *amoroso* no teatro grego: Hémon.]

10. [Como te amo? Deixa-me contar os modos]

11. [Amar-te-ei ainda melhor depois da morte]

12. [. . . [o amor] não existia como sentimento. Não era ainda, pelo menos na expressão literária, um movimento da alma; era ou um desejo ou um direito conjugal; era uma função, uma necessidade física, ou então uma divindade fatal. Concebia-se o amor filial, paterno, patriótico, a amizade amorosa, mas o sentimento amoroso, esse contraponto da alma à sexualidade . . . não era conhecido dos trágicos ou dos líricos gregos. As suas descrições eram realistas e a sua psicologia amorosa era, antes, uma fisiologia.]

13. [O outro poema, que certamente transcende o “Last Ride Together” de Browning como poema de amor, e que pertence ao mesmo nível metafísico da emoção de amor, embora mais religiosamente panteísta, é a “Elegia” de Teixeira de Pascoaes, que a escreveu em 1905.]

14. [Pascoaes, que escreveu uma “Elegia” que está acima do *Last Ride Together* de Browning como poema de amor metafísico e, depois desta, uma série de poemas que estão abaixo de qualquer coisa que qualquer um queira propor, e que são uma elegia à inspiração de Pascoaes.]

15. Também em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, Fernando Pessoa considera que a “[p]oesia metafísica implica emoção metafísica; emoção metafísica é simplesmente sinónimo de religiosidade”, ou seja, “[e]m um assunto aparentemente amoroso, Teixeira de Pascoaes transcende logo o amor, torna-o degrau para a religiosidade; é da *Elegia* que se trata” (Pessoa 1993b, 58). Se é este o pressuposto subjacente aos versos iniciais do poema I de *O Pastor Amoroso* — “Quando eu não te tinha / Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo... / Agora amo a Natureza / Como um monge calmo à Virgem Maria, / Religiosamente, a meu modo, como dantes” (1994a, 103) — os restantes poemas parecem ilustrar, por seu turno, a constatação pessoal “da fluidez, incerteza e carácter indefinido dessa

religiosidade e desse metafisismo” (1993b, 59). Se tais elementos se encontram expressos, em *O Pastor Amoroso*, no carácter primeiro incorpóreo e depois ausente da amada, Caeiro “doente” exemplifica, portanto, o “sentimento saudoso” que “inclui a ausência do objecto sobre que incide, como o ‘sentimento realista’ inclui a sua presença e o ‘sentimento romântico’ a sua indeterminação” (Pascoaes 1993a, 120). Isto significa que o que Pessoa designa por “metafísica” recebe, do próprio Pascoaes, a denominação de “misticismo”. Ou seja, a “Elegia do Amor” de *Vida Etérea* (1906), para Pessoa, exemplo máximo de um “poema de amor metafísico”, será antes, para Pascoaes, ilustração de um poema de amor “místico” pois, em *Arte de Ser Português* (1915), este identifica na poesia amorosa dos autores nacionais a característica original do “*amor saudoso*, o dolorido culto da mulher santificada pela ausência”, afirmando que “[p]or isso, todos os nossos líricos verdadeiros são poetas místicos. Divinizam o Amor, imaterializando o seu objecto, por meio de uma ausência real ou imaginária” (1993a, 71/2). Como posteriormente se tornará claro, para cada um dos autores, a escolha destas designações não é aleatória, e constitui, sobretudo, uma forma de encarecimento poético.

16. De acordo com a ordenação proposta por Teresa Sobral Cunha, que constitui uma solução de compromisso entre o respeito por um critério cronológico (tendo Pessoa apenas numerado o primeiro e o segundo poemas) e a tentativa de “refaze[r] o ténue fio dramático do incidente sentimental (referido, pelo autor real, como ‘pequeno episódio’ e reduzido por Ricardo Reis a ‘interlúdio inútil’)” (Pessoa 1994a, 11).

17. *Pura exterioridade* é uma expressão a que recorrem frequentemente os comentadores de Caeiro, referindo-se ao modo como a existência é caracterizada no âmbito do “objectivismo absoluto”. Cf., por exemplo, Lourenço 1978, 241; 1993, 71; Gil 1988, 119.

18. Por sua vez, este passo de *Regresso ao Paraíso* (1912) evoca a afirmação de Victor Hugo, que Pascoaes citará no texto da sua conferência de 1921, em comemoração do 1º de Dezembro de 1640: “*Amar é compreender*, dizia Vítor Hugo” (Pascoaes 1988, 197). Como já explicara Pascoaes no seu artigo sobre o poeta francês, publicado em *A Águia* em 1911, o amor redime o pecado, isto é, restaura uma condição de inocência: “Quando Valjean *morreu*, conforme o desejo humilde de Vítor Hugo, foi visto, no céu de Paris, um Anjo imenso de asas abertas . . . / Eu tenho o pressentimento de que o Anjo imenso que pairou no céu de Paris, na noite em que a humildade de Hugo *matou* João Valjean, não era um simples Enviado do Senhor; mas, sim, o próprio Satã redimido, elevado do Inferno da sua Revolta à Beatitude, à Pacificação da sua Vitória” (1988, 20/1).

19. [A elegia pastoril esgota os motivos de todo o modo ao implicar directamente a questão de se saber como é que um mundo continua após uma perda ou separação.]

20. Ou no seguinte passo de *Os Poetas Lusíadas* (1919): “. . . mais do que a própria mulher, amamos a sua imagem evocada. Mais que a sua presença, os nossos Poetas cantam a sua ausência. Adoram a sua figura espiritualizada, mais viva e assimilável ao sentimento, que a sua pessoa material, — lembrança decaída do Amor” (Pascoaes 1987b, 162). Ou ainda na frase de *O Empecido* (1950), segundo a qual “[o] amor nasce da ausência” (1950, 20). Caeiro ilustrará, portanto, o que António Cândido Franco designa por “comportamento típico do homem saudoso” (Franco 1992, 36/7).

21. É possível que Pessoa tenha recorrido à expressão “espécie complicada” numa tentativa de se opor deliberadamente à descrição tradicional do pastor como uma figura aparentemente simples. Com efeito, no âmbito da tradição pastoril, a complexidade subjacente às figuras aparentemente simples traduz-se, privilegiadamente, numa co-implicação de opostos (Alpers 1997, 68/9), que determina a atribuição de existência a objectos ou realidades apenas implícitos ou invisíveis. Acontece, porém, que o modelo de simplicidade para Caeiro não é constituído pelo “artifício” subjacente aos “mais simples dos homens”, mas pela existência natural “das árvores e das plantas”. No poema IV de *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro afirma que, rezando a Santa Bárbara, atribuindo existência a algo invisível, como fazem “os homens simples”, se sentia “ainda mais simples” do que julgava que era. Derrogando a co-implicação dos opostos, reservando a atribuição de existência ao visível, o bucolismo de Caeiro será, portanto, de “espécie complicada” por contraste com os modelos tradicionais de figuras “simples”. Considere-se o poema IV: “Ah, é que rezando a Santa Bárbara / Eu sentia-me ainda mais simples / Do que julgo que sou... / . . . / Sentia-me alguém que possa acreditar em Santa

Bárbara... / Ah, poder crer em Santa Bárbara! // Quem crê que há Santa Bárbara, / Julgará que ela é gente e visível / Ou que julgará dela? // (Que artifício! Que sabem / As flores, as árvores, os rebanhos / De Santa Bárbara?... / . . . / Ah, como os mais simples dos homens / São doentes e confusos e estúpidos / Ao pé da clara simplicidade / E saúde em existir / Das árvores e das plantas!)” (Pessoa 1994a, 46/7).

22. (Cf. <http://www.sonnets.org/austin.htm>) Constatada a ausência de qualquer volume de poesia de Alfred Austin na biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, também a tentativa de encontrar “Love’s Blindness” nas várias antologias que o poeta possuía se revelou infrutífera. Foram consultados os seguintes volumes: *A Thousand and One Gems of English Poetry*. Sel. and org. by Charles Mackay (1896. London: George Routledge & Sons); *The Hundred Best Poems in the English Language* (2 vols.). Sel. by Adam L. Gowans (1909. Glasgow: Gowans and Gray); *The Oxford Book of Victorian Verse*. Chosen by Arthur Quiller-Couch (1912. Oxford: The Clarendon Press); *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the English Language*. Ed. by Francis Turner Palgrave (1926. Oxford: OUP). Salvo erro, o único comentador que também identifica a epígrafe “And all looks lovely in thy loveliness” como sendo o verso final de “Love’s Blindness” de Alfred Austin é Richard Zenith (Pessoa 2001, 214), uma informação à qual tive acesso já após ter identificado o soneto e o seu autor no endereço electrónico acima referido.

23. [Agora sei que o Amor é cego, pois / Não vejo nenhuma beleza sobre esta bela terra, / Nenhuma vida, nenhuma luz, nenhuma esperança, nenhuma alegria, / Prazer ou propósito, quando não estás perto. / A tua ausência expulsa do céu a luz do sol, / Murcha a maturidade da Primavera, detém o nascimento do Verão, / Deixa o canto do pintarroxo tão triste como o piar do tordeiro, / E faz-me em abundância encontrar apenas privação. / Mas quando os teus pés agitam a escuridão e tu / Com olhos orientais amanheces sobre a minha dor, / Subitamente canta um pássaro em cada ramo, / Os céus expandem-se, a terra torna-se cada vez mais pequena, / O chão flutua agora como o éter, / “E tudo é belo porque tu és bela”.]

24. Considerando o seu oposto, tanto Georg Lind como George Monteiro procedem a uma leitura do Caeiro “objectivo” em articulação com as três categorias do olhar descritas por John Ruskin em *Modern Painters*, partindo Lind da segunda das *Notas* de Campos (Lind 1981, 127/8) e Monteiro do poema X de *O Guardador de Rebanhos* (Monteiro 1999, 63-5; 2000, 11).

25. Ou a seguinte quadra de *Cantos Indecisos* (1921): “Minh’alma se concentra às vezes numa rosa. / E percorrendo-a vai, até que enfim alcança / O longínquo lugar, onde ela é uma esperança, / Ou primavera ainda em névoa luminosa” (Pascoaes 1965a, 21).

26. Também no seu prefácio a *Napoleão* (1940), Pascoaes afirma: “. . . habitamos num plano médio, onde nos movemos como um corpo definido e onde as coisas nos aparecem como formas substanciais. Mas esse plano médio é ilusório e assim as aparências que ele toma. Temos de opor à lógica do perto, a do remoto” (Pascoaes 1989, 16).

III

“o encontrar em tudo um além”

1. Este é um dos pontos em que insiste Fernando Pessoa no seu elogio ao mérito poético da “nova poesia portuguesa”: “Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição . . . uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve”; “Não é preciso mais do que atentar na mera *expressão* da nossa nova poesia para nos encontrarmos em pleno transcendentalismo panteísta. Logo no vestibulo da investigação nos aparece a característica *contradição* deste sistema. ‘Materialização do espírito’, e ‘espiritualização da matéria’, ‘choupos d’alma’, quedas que são ascensões, folhas que tombam que são almas que sobem — não é preciso mais, repetimos” (Pessoa 1993b, 69, 73).

2. No plano religioso, este dualismo contraditório, exprimindo-se como crença e descrença, recebe a designação de “ateoteísmo”: “O que distingue Cristo como ser divino é a sua realidade, que atinge o mundo físico, e a sua idealidade, que o ultrapassa. É aquém e além, no casebre da

miséria, no lupanar da desgraça e no mais alto da inspiração poética, para lá de tudo. . . . E por isso duvidamos... até de Deus. Esta dúvida, aliada a um anseio místico inerente à nossa adâmica natura, originou um estado de alma característico, uma espécie de Ateísmo religioso. Estas duas palavras penetram-me mutuamente, formando uma palavra nova e de novo significado: *Ateoteísmo*, na falta de outra mais fiel e expressiva” (Pascoaes 1994, 151).

3. Pascoaes considera que “uma definição poética é um pouco indefinida ou idêntica ao objecto definido. Participa da Natureza, esse mistério. As coisas ocultam-se nelas próprias. A mesma luz em si própria se difunde... E, por isso, uma definição terminante é sempre falsa” (Pascoaes 1993b, 14). As reservas do autor perante definições não “poéticas” pontuam a sua obra (1989, 248; 1993b, 69; 1995, 34; 1999, 117) e explicam ainda a sua preferência pela “concepção” em detrimento do “conceito” (1993, 113).

4. Afirma Jorge de Sena, acerca do passo abaixo citado, que “[p]arece panteísmo o que é expressão de uma poesia despersonalizadamente entregue à projecção da humanidade no universo” (Sena 1981, 181). E acrescenta: “Não é a personalidade de Pascoaes uma personalidade poética no sentido que hoje mais se admite. Despersonalizada, a pessoa do Poeta prima pela *ausência* nos seus versos. É apenas o corpo e a voz, através dos quais se *realizam magicamente, demiurgicamente*, as aventuras imaginosas de uma problemática transposta. Ausente, aflitivamente ausente porém, o poeta só o está na medida em que, Teixeira de Pascoaes que é, fala de uma humanidade em que se apagou e confundiu, com toda a gelidez da treva e do aniquilamento. E isto, ao contrário de (e é talvez a principal diferença de estética entre a sua e a que poderá deprender-se de Pessoa e Sá-Carneiro) trazer a humanidade genérica à criação da sua ainda que dispersa imagem. Quase poderia dizer-se que é de Pascoaes a última tentativa para salvar, projectando-a sobre o mundo, a *unidade* da personalidade poética” (1981, 183). Silvina Rodrigues Lopes, para quem a despersonalização de Pascoaes constitui uma consequência do seu franciscanismo (Lopes 1987, 25), considera que o “sentido” que Jorge de Sena atribui a este “processo pode suscitar, no entanto, algumas questões” (1987, 22). Para a autora: “Há aqui várias ideias: 1- A de uma instrumentalização do corpo e da voz que anulam em definitivo qualquer singularidade; 2- O modo como a singularidade se anula é o de uma relação de transparência do eu à humanidade; 3- A tentativa de salvar a personalidade poética (ao contrário da consciência de ‘o eu é um outro’, a qual conduz à experiência da pluralidade) reside numa anulação religiosa da diferença do ‘eu’ ao ‘outro’ e ao mundo” (1987, 23). Repare-se que Silvina Rodrigues Lopes contesta no comentário de Jorge de Sena à despersonalização de Pascoaes precisamente aquela que constitui a principal acusação de D.H. Lawrence à despersonalização de Whitman: “Oh, Walter, Walter, what have you done with it? What have you done with yourself? With your own individual self? For it sounds as if it had all leaked out of you, leaked into the universe” [Ó Walter, Walter, o que fizeste? O que fizeste de ti próprio? Do teu próprio eu individual? Pois é como se se tivesse escoado de ti, escoado para o universo] (Lawrence 1977, 173). Como adiante se verá, é em oposição a esta capacidade de fusão indiscriminada, que caracteriza a personalidade poética de Pascoaes e de Whitman (ainda que herdando deste a noção crucial do “drama”), que melhor se define a despersonalização de Pessoa.

5. Outros exemplos significativos são as composições “Meditando” de *Sempre* (1898) — “Que estranha simpatia / Me prende às pobres cousas da Natura! / . . . // E vejo a intimidade, o laço oculto, / Que as almas todas casa; / Meu coração erguendo, em sonhos, o seu vulto / É pedra, nuvem, asa. // Horas em que medito e me disperso, / Por tudo quanto existe” (Pascoaes 1997, 109); “O Homem e o Universo” de *Para a Luz* (1904) — “E eu amo e penso e sonho e vivo e a minha vida / Não me pertence a mim, anda esparsa no ar. / E assim minha existência obscura, indefinida, / É a existência da flor, da água e do luar...” (1998, 73); ou “Êxtase” de *Vida Etérea* (1906) — “Estrelas, como vós, eu ardo e me consumo. / Sou labareda e fumo, / Em sonhos, me disperso / E fujo com o vento” (1998, 137).

6. Embora nem sempre coincidindo quanto à identificação dos estádios a que se referem, diversos comentadores alertam para a semelhança existente entre as três fases que Pascoaes reconhece no “grande círculo evolutivo do Cosmos” e os três momentos da criação que Sampaio Bruno descreve na sua obra de 1902, *A Ideia de Deus* (Quadros 1986, 751/2; Teixeira 1993b, 123/4; Franco 1994, 59; Gama 1997, 310; Pimentel 1997, 203; Seabra 1997, 592). António Braz

Teixeira evidencia, ainda, a recorrência deste esquema triádico na filosofia portuguesa e luso-brasileira da segunda metade do século XIX e do início do século XX, nomeadamente em Guerra Junqueiro (Teixeira 1993a, 45/6).

7. Paulo Alexandre Esteves Borges identifica em diversas composições de *As Sombras*, obra publicada pela primeira vez também em 1907, versões poéticas da teoria exposta em “O Sentido da Vida” (Borges 1994, 299; 1997, 445). Com efeito, o “espírito” ou o “éter” inicial a que se refere Pascoaes em “O Sentido da Vida” encontra-se definido em “A Sombra de Deus” como “a Noite primitiva / Que era o mundo em espírito somente”, “A noite anterior, primeiro estado / Fluidico e invisível da Matéria” ou “A noite originária, espectro enorme, / Que em si continha a estranha Natureza” (Pascoaes 1996, 138/9).

8. Também em *Verbo Escuro* (1914), Pascoaes afirma: “Criar não corresponde a tirar do Nada alguma coisa. Ora, tirar dalguma coisa uma outra, diferente, é *criar*, porque aparece o *novo*, e é *revelar* porque o *novo* que surge, resulta duma substância anterior, excedendo-se por virtude própria. / Uma certa criação é uma *possibilidade*, realizando-se; mas aquela já existia, nesta, dalgum modo. / O mineral criou o vegetal; o vegetal criou o animal, e este criou o espiritual. São criações — revelações sucessivas, aparições forçadas da alma, à luz do sol!” (Pascoaes 1999, 133).

9. Para Pascoaes, esta constitui o “gérmen” dos restantes “seres psíquicos”, isto é, de toda a literatura: “E também como os seres vegetais e animais, os seres psíquicos nascem uns dos outros. D. Quixote é o grande antepassado de Valjean, Nekuludov, etc. O ser espiritual que nasce num cérebro deixa nele o gérmen de novos seres. . . . O livro de Cervantes lançou, no cérebro do leitor o gérmen dum novo D. Quixote que fica a ser descendente do primeiro. Suponhamos que esse leitor é Tolstoi e temos Nekulodov [*sic*], filho de D. Quixote. E assim o conhecimento que Cervantes teve de Hércules, ditou no cérebro daquele o gérmen dum novo Hércules — que é D. Quixote, etc., etc. / Aqui tem o processo por que os seres espirituais se reproduzem. A arte é o óvulo onde se encerram os germens dos seres psíquicos, os quais logo que ficam em contacto com um cérebro, desabrocham em verdadeiras criaturas que nascem, portanto, umas das outras, como os demais seres vivos. Esclareçamos ainda um pouco este processo de reprodução. Os germens dos referidos seres, que logo ficam em contacto com as respectivas associações neurónicas, fazem-nas vibrar num certo sentido, de maneira a descondensarem a matéria cerebral que imediatamente vai formar um novo ser psíquico; mas por este facto não deixam estes seres de nascer uns dos outros, embora por um processo original. . . . As obras de arte verdadeiras, além de serem retratos vivos desses seres, são o óvulo sagrado onde se encerram os germens de novas criaturas espirituais” (Pascoaes 1993b, 127/8, 130).

10. Reafirma o autor num outro passo de *Os Poetas Lusíadas* (1919): “O mundo exterior, o mundo em si, não é para ser visto pelos nossos olhos prisioneiros de uma alma que cria e transfigura... Só uns olhos de pedra, como os da Esfinge, saberiam ver a Realidade... / As formas objectivas do Universo ninguém as vê. Existem sepultadas na escuridão que cai do sol. O nosso ser, todo contido nos seus limites nublosos, voga à superfície das cousas, com os olhos volvidos para dentro. Nenhum esforço, por mais sobre-humano, lhes muda a direcção” (Pascoaes 1987b, 174).

11. E, em *Santo Agostinho* (1945), distinguirá “o filósofo, que pensando, observa e ordena os seus pensamentos, e o poeta, que, pensando, não os observa nem ordena, porque são eles que surgem, por esforço próprio, na frase adequada à sua mais perfeita revelação” (Pascoaes 1995, 305).

12. É, precisamente, este o argumento utilizado por Fernando Pessoa quando, em carta datada de 19 de Julho de 1914, declara a Mário Beirão não crer que a literatura que tem feito “seja do género que lhe agrade muito”: “A literatura que tenho recentemente feito tem sido principalmente sobre redes de pesca e cabos de aço. A Matéria tem vencido. / Exagero, é claro. Alguma coisa tenho feito. Mas não creio que seja do género que lhe agrade muito. Tenho lido, de resto, alguma sociologia. Sofri ontem, por exemplo, a influência refrescadora de algumas páginas de estatística. Pensando bem, o mistério do Universo também ali está. Mas não parece” (Pessoa 1999a, 119).

13. Este comentário não passou despercebido a Fernando Pessoa, que envia para Sá-Carneiro, então em Paris, este número de *A Águia*. Para além de acusar a leitura das recensões críticas a *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, aí publicadas, Sá-Carneiro, em carta datada de 23 de Junho de 1914 e dirigida ao amigo, contesta o artigo nos seguintes termos: “O Pascoais [*sic*] desata a chamar grandes poetas a todos os lepidópteros da França (vide Ph. Lebèsque). O Nicolas Beauvuin, futurista, porque o que há de novo e interessante no paroxismo é no fundo do Marinetti — receava eu, tinha a certeza embora nada dele conhecesse que também roçasse as borboletas” (Silva 2001, 111).

14. Trata-se de *A Águia*, 2ª série, nº 30 de Junho de 1914. No conjunto de índices coligidos por Paulo Samuel encontra-se por lapso atribuída ao texto de Nicolas Beauvuin a data de publicação de Junho de 1924 (Samuel 1990, 251).

15. Já em 1912, no artigo “Ainda o Saudosismo e a Renascença”, Pascoaes afirmara: “Fora do seu carácter, o nosso Povo nada fará de belo e duradouro. Ai dos povos que negam a sua alma e a sua tradição, e as desprezam e não querem procurar nelas as novas energias criadoras! São povos condenados irremediavelmente à morte” (Pascoaes 1988, 65).

16. Por exemplo, António Mega Ferreira, na sua introdução ao livro, considera que “[o] que torna *A Beira* um texto tão singular na obra de Teixeira de Pascoaes é precisamente a cedência rendida a esse lugar comum da estética futurista: o automóvel”, encontrando mesmo “nas suas proposições iniciais afinidades com o parágrafo quarto do ‘Manifesto Futurista’ de Marinetti” (Pascoaes 1994, 9/10). Já António Cândido Franco observa que “o uso do carro . . . comporta a qualidade da rapidez, qualidade poderosa e inovadora, mas comporta também uma violência e uma inércia espiritual, que não escapam ao narrador, não o deixando partilhar do fascínio ingénuo dos futuristas pela técnica. Este distanciamento crítico vinha já, de resto, de *Verbo Escuro* (1914). O Fraschini não consegue ser mais, do ponto de vista do narrador participante, que um animal inferior, cheio de força, mas sem interioridade” (Franco 2000, 117/8). O comentador alerta ainda para o modo como a “questionação do moderno” se encontra também patente na obra tardia de Pascoaes, designadamente nas suas biografias (2000, 151-97).

17. Repare-se como, por exemplo, no seguinte passo de *A Beira (Num Relâmpago)* (1916), a experiência de um sensacionismo à maneira de Campos transmite apenas a Pascoaes “a imagem mal percebida do Infinito”: “Corremos, sombriamente extasiados. Somos a própria velocidade que nos leva; somos a vertigem febril, o arrebatamento alado, através duma paisagem de desvario, a desmanchar-se em doidos píncaros no céu... Somos a alma que se dispersa e voa, multiplicada em inúmeras sensações relampejantes, que só nos deixam na memória um deslumbramento confuso: a imagem mal percebida do infinito” (Pascoaes 1994, 87/8).

18. Salvo erro, *Livro de Memórias* (1928) é a única obra de Pascoaes em que a expressão “em pleno vácuo” surge qualificada pela noção de infinito: “Que é morrer? É penetrar na noite do Passado; é abrir a porta que se fechou, atrás de nós, quando entrámos neste mundo, é ficar do lado de fora, em pleno vácuo infinito...” (Pascoaes 2001, 53); “Adormecia, e sonhava que voava... Duma vez, alonguei-me tanto no espaço, que me perdi em fantásticas alturas. Era eu em pleno vácuo; e, ao longe, a Terra, o mapa-múni, branco e fosforescente, na escuridão infinita” (2001, 66). “Infinito” parece ter aqui o sentido de inacabado, que lhe atribui o autor no seguinte passo de *O Empecido* (1950): “Também o espaço é uma obra por acabar ou indefinida; e nos sugere, portanto, a ideia de infinito” (1950, 235). Tal leitura é legitimada pelo contexto em que se inserem os dois passos acima transcritos e que consiste no tópico da criação do mundo e morte de Deus: “Desapareço numa turba de fantasmas. Já não sou eu, sou os outros. Eis o grito de Deus ao criar o mundo” (2001, 51); “Vivia abstraído nas minhas mágoas e alegrias, e entretido nos meus brinquedos, como um pequenino Deus a fazer pequeninos mundos. . . . A infância é uma recordação de Deus a materializar-se em jogos e brinquedos” (2001, 64). Consequentemente, encontrar-se-á subjacente ao sentido de infinito como inacabado a afirmação do papel redentor destinado ao Homem.

19. Para Pascoaes: “Uma obra perfeita, definitiva, é sempre inferior e pouco sobrevive à primeira leitura. Não nos absorve nem nos faz cismar. Não se apega ao nosso espírito. Separamo-nos dela completamente. Porquê? Porque não lhe falta nada, isto é, não vive. / A característica suprema do ser vivo é a sua imperfeição. E esta *imperfeição* ou *indefinido* nos seduz. É nela que existe o *senal humano*, o drama, o esforço para uma criação além das cousas

criadas. O que o Artista não atingiu na sua obra, constitui o seu real valor. Assim o que há de grande no homem, é a sua *perfeição irrealizada* por hostilidade da Matéria. Eis porque todos os animais são perfeitos, definitivos, ao lado do homem, esse esboço, fantasticamente completado...” (Pascoaes 1987b, 159/60). No mesmo sentido, afirmará o autor em *Verbo Escuro* (1914): “O homem é perfectível, porque vê, além dele, a Perfeição” (1999, 86). E é deste atributo que decorre, portanto, a constatação de que “[d]e entre os homens, o Poeta é o que vive mais próximo dos animais e dos deuses” (1999, 89).

20. “À nossa direita, as cumeadas dos montes têm perfis de estátuas tombadas sobre as costas, dum funéreo aspecto antiquíssimo, principiamente ao pôr-do-Sol. Então, parecem dormir o sono eterno, ao clarão duma lâmpada doirada. A sua expressão defunta é duma tal realidade empedernida que não percebemos o menor parentesco entre elas e o nosso ser. Tão distantes nos sentimos daquelas formas da Natureza, tão estranhas à existência das coisas, como espectros que somos, afinal! E eis o drama humano ou metafísico” (Pascoaes 1994, 117).

21. Também em *Marânus* (1911), Pascoaes descreve o “olhar duplo” do pastor, afirmando: “E as cousas que seus olhos animavam / Também as ia vendo interiormente. / A cada ser externo corresponde / Íntimo ser quimérico vivente. / É a Natureza, sim, no seu perpétuo / Desdobramento anímico e profundo, / Criando um novo céu, além do céu, / Criando um novo mundo, além do mundo” (Pascoaes 1990, 30). Similarmente, no poema “Lá” de *Sempre* (1898) afirma — “Em tudo para mim há um Além, / Em fria pedra ou flor a rebentar” (1997, 111) — e em *São Paulo* (1934) declara — “Cada sêr, cada cousa, é além de si” (1984, 202).

22. [. . . a construção de uma *ponte terminística* por via da qual um domínio é *transcendido* ao ser visto *em termos de* um *domínio* para “além” dele. . . . a transcendência envolve processos dialécticos por via dos quais algo que está AQUI é interpretado *em termos de* algo que está ALI, algo *além* de si próprio.] Salvo erro, “terministic” constitui um neologismo da responsabilidade de Burke, destinado a reunir os sentidos “terminante” e “terminológico”; na tradução optou-se, consequentemente, pela forma “terminística”.

IV

O “misticismo da objectividade”

1. De que são exemplo os seguintes passos dos poemas I (“Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / E corre um silencio pela herva fóra”), XXII (“Quando o verão me passa pela cara / A mão leve e quente da sua brisa”), XXXVI (“E deixar que o vento cante para adormecermos”) ou XLVI (“E que o sol, que ainda não mostrou a cabeça / Por cima do muro do horizonte, / Ainda assim já se lhe vêem as pontas dos dedos”) de *O Guardador de Rebanhos* (Pessoa 1994a, 42, 72, 86, 97). No poema XXXI da mesma colectânea, Caeiro justifica tal procedimento: “É porque assim faço mais sentir aos homens /falsos/ / A existência verdadeiramente real das flores e dos rios” (1994a, 81).

2. A transcrição deste mesmo passo, proposta por Teresa Rita Lopes, apresenta um sentido exactamente oposto: “O materialista espontaneo e absoluto nunca faria a distinção ultra-intellectual, ultra-metaphysica, ultra-mystica, entre uma borboleta como borboleta e o movimento e a côr das suas azas, considerando estas em concreto e não abstractamente” (Pessoa 1990, 392). A aceitação desta leitura torna, não apenas obscuro o sentido da “distinção ultra-intellectual, ultra-metaphysica, ultra-mystica”, mas também inconsequente a conclusão de Pessoa segundo a qual “aqui ha um ponto de vista abstracto e estranho ao materialismo” (1990, 392).

3. [Nenhum homem está mais seguro da realidade absoluta, não subjectiva de uma árvore, de uma pedra, de uma flor. Assim poder-se-ia pensar que ele particularizaria, que diria “um carvalho”, “uma pedra sagrada”, “uma margarida”. Mas não o faz: continua a dizer “uma árvore”, “uma pedra”, “uma flor”.]

4. Já há muito que Teresa Rita Lopes identificou na “objectivação” de Caeiro o desejo de “percorrer o caminho inverso ao do símbolo”, negando-se a “partir do concreto para o abstracto” (Lopes 1985, 305/6). A noção de “abstracção concreta” não se revela, no entanto, operatória neste comentário.

5. Repare-se, por exemplo, no modo como, num outro ponto do mesmo texto, Mora se refere a Deus, númeno kantiano: “O conceito de Deus que entre nós uma criatura religiosa, seja embora educada, faz, pertence a um género de ideação que não é concreta nem abstracta” (Pessoa 1966, 310).
6. Com efeito, é porque a “coisa em si” de Kant, uma “mera concretização da abstracção”, constitui o oposto da “evolução do espírito humano”, aqui descrita por Mora, que o heterónimo-filósofo, numa “Intr[odução] ao Estudo da Metaf[ísic]a”, considera que “[o] *espiritualismo, o idealismo são estados regressivos da mentalidade humana*” (Pessoa 1993c, 8).
7. Mais propriamente, a “abstracção concreta” de Caeiro, sinónima da “coisa em si” de Kant, constituirá o contraponto da definição de nome, como som e imagem do “espírito invisível” de cada objecto, que Pascoaes fornece no seguinte passo de *Regresso ao Paraíso* (1912), destacado numa das edições pessoanas da obra: “O nome d’uma cousa é emanação / Da própria cousa, sim, que nos transmite / Seu ignoto signal... Melhor ainda: / O nome é a própria cousa / Miraculosamente transfundida / Para o cristal sonoro d’uma imagem... // Por isso, quando um nome sobe a uns lábios, / Chega junto de nós, como em segredo, / Invisível espírito vivente... / Nomear uma cousa é despertá-la... / É tocar n’um Espírito que dorme... / Tentar a própria Esphinge em seu silencio...” (Pascoaes 1912, 101). Neste passo é, portanto, possível encontrar uma versão da tese explanada pelo autor em “A Fisionomia das Palavras” (1911), segundo a qual as “Palavras são seres” e possuem uma parte “objectiva” ou “externa” e uma parte “subjectiva” ou “interior” (1988, 15).
8. Ou o seguinte excerto de *Duplo Passeio* (1942), no qual Pascoaes opõe as noções de concreto e abstracto, articulando-as com os conceitos de “aparência” e “aparição”, respectivamente: “E a beleza duma flor está na sua sinceridade, tão modelada em seiva e pintada a luz que não pode ser mentira: a beleza da flor, não a flor. Se a beleza é real, o que é belo não passa duma aparência fictícia. Aspiramos a uma realidade que o seja por virtude própria, à realidade em si, desnuda, não escondida em quiméricos efeitos que nos espantam. . . . Como a ideia dum *concreto absoluto* nos tortura o pensamento! Este parece apreendê-la, em certos instantes inspirados... Mas logo lhe foge, voando, a borboleta...” (Pascoaes 1994, 190).
9. Para uma exploração das semelhanças e das diferenças, em termos temáticos e formais, entre Caeiro e Whitman, cf., por ex., Monteiro 1956b, 41-56; Baker 1980, 276-89; Hatherly 1981.
10. [O que quer que um místico seja, ele é certamente uma espécie de místico. Contudo é, não apenas um místico materialista, o que já é suficientemente estranho, mas pode ainda imaginar-se, pois há de certo modo um precedente moderno em Swift e um antigo em alguns poetas, mas também um místico não-subjectivista, o que é completamente inusitado.]
11. “Assim o maior de todos os ironistas, Swift, redigiu, durante uma das fomes na Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que os irlandeses comam os próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com clareza e ciência a utilidade das crianças de menos de sete anos como bom alimento. Nenhuma palavra nessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério. / A ironia é isto” (Pessoa 1993b, 162/3).
12. A operacionalidade do conceito pessoano de influência poética neste contexto traduzir-se-á numa reafirmação da validade da leitura que, pelo menos desde 1977, Eduardo Lourenço defende: “. . . a filiação waltwhitmaniana cuidadosamente rasurada que Caeiro representa confere às relações da poesia de Pessoa e de Walt Whitman uma outra e mais complexa dimensão que de raiz as subtrai ao horizonte clássico da *influência* para nos introduzir no coração mesmo da visão e da essência da prática poética de Fernando Pessoa. Com efeito, o que mais importa não é a verificação dos laços que unem Whitman a Caeiro — e nomeadamente a presença em Caeiro de sintagmas quase literais de Walt Whitman, alguns sublinhados, aliás, por Fernando Pessoa nas páginas do seu exemplar de *Folhas de Erva*... — mas essa *rasura*, ao mesmo tempo aplicada e orgânica, do essencial da visão de Whitman enquanto apropriação *sensorial* e *sensual* do mundo exterior. Caeiro é um Whitman desencarnado, exangue, um Whitman reduzido à pura função de *olhar* e ocasionalmente de um outro sentido, mas sem apropriação imaginal do *objecto* desse olhar” (Lourenço 1983, 174/5). É neste sentido que

Lourenço classifica Caeiro como “um não-Whitman” (1983, 177), afirmando que a “inserção espectacular e especular de um texto noutro” “*parec[e] funcionar às avessas*. Com efeito, do Whitman cantor das energias vitais, poeta da realidade do mundo como dinâmica tumultuosa e sem cessar renascente, cantor do sexo e da sua ambiguidade e multiplicidade universais, não há traço em Caeiro” (1983, 183). A apropriação pessoana da poesia de Whitman exemplifica, portanto, a “atitude” que, em *Pessoa Revisitado*, Eduardo Lourenço simbolizara “por Oteló” e descrevera “como *imaginação ciumenta*” (2000, 133-5). Contudo, convém sublinhar que, ao contrário da leitura proposta no âmbito do presente estudo, para Eduardo Lourenço é Whitman (e não Pascoaes) o grande precursor de Pessoa, o “texto-mãe” da ficção heteronímica (2000, 79).

13. [Como muitos outros místicos, Whitman estava, por assim dizer, hipnotizado pelos fenómenos, apesar da sua convicção de que os fenómenos são apenas os símbolos do invisível. Tais homens, quando tentam a literatura, caem facilmente no erro característico dos realistas e, na sua ânsia de apresentar o corpo de qualquer que seja o facto de que se ocupam, de algum modo deixam escapar a alma deste.] Num outro passo, também assinalado com um traço curvo na edição pessoana, Perry definira já o carácter “místico” atribuído a Whitman: “In the instinctive operations of his mind he was a Mystic, — one of the persons who in every age and in every variety of formal religious faith have been innately and intensely conscious of the reality of spiritual things” [Nas operações instintivas da sua mente ele era um Místico, — uma das pessoas que em cada época e em cada variedade de fé religiosa formal têm sido inata e intensamente conscientes da realidade das coisas espirituais] (Perry 1906, 276).

14. [*Como poderá o meu olhar separar a beleza do campo de trigo em flor dos caules e botões de matéria tangível? Como poderei saber o que é a vida excepto como a vejo em carne e osso.*]

15. [. . . sou sobretudo sensível à maravilha & porventura espiritualidade das coisas *nas suas expressões físicas & concretas* — e tenho celebrado tudo isso.]

16. Ainda que fundamentando o seu comentário num argumento filosófico e não tropológico, também Eduardo Lourenço reconhece uma afinidade inequívoca no modo como opera o “pensamento poético” dos dois autores: “À sua maneira, Whitman possui uma consciência profunda da estrutura *dialéctica* da realidade, da sua complementaridade intrínseca, da sua *contradição* essencial em perpétuo transe de coexistência de contrários, tal como a filosofia de Hegel a havia popularizado, mas sem a obsessão unificante da síntese. . . . Em Walt Whitman, Pessoa descobre, enfim, aquele *panteísmo transcendente* ou aquele *transcendentalismo imanente* que fora objecto da sua profecia em 1912, qualquer coisa que representava em poesia uma espécie de Hegel *encarnado em imagens* e não em conceitos” (Lourenço 1983, 192). Na verdade, passos como os acima citados por Bliss Perry fundamentam a divergência existente entre os comentadores de Whitman, que oscilam, quanto à identificação do processo retórico característico da sua poesia, entre a sinédoque e a metonímia. No primeiro caso, incluir-se-á, por exemplo, Kenneth Burke que, em “Policy Made Personal”, aborda os processos whitmanianos de “concretização” do abstracto (Burke 1985, 35), afirmando previamente: “In his ‘oceanic’ accumulation of details, the catalogues that characterize most of his longer poems (such as *Salut au Monde!*), there is obviously the ‘spiritualization’ of matter” [Na sua ‘oceânica’ acumulação de pormenores, os catálogos que caracterizam a maior parte dos seus poemas mais longos (como por exemplo *Salut au Monde!*), há obviamente a “espiritualização” da matéria] (Burke 1985, 33). Por seu turno, e recorrendo a diversos fundamentos teóricos, designadamente a “Four Master Tropes” de Kenneth Burke, Mutlu Konuk Blasing reconhece na sinédoque o tropo que caracteriza a poesia de Whitman (Blasing 1987, 4-9, 119-39). E em “Free Verse in Whitman and Ginsberg”, Amitai Avi-ram justifica o “tema dominante da similitude” em *Leaves of Grass* pela “lógica da sinédoque”, tal como se encontra explanada por Blasing (Avi-ram 1992, 95).

Por contraste, em “From Whitman to Pessoa”, e referindo-se ao poema assinado por Campos, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos afirma que, “[s]audando Whitman”, Pessoa “usa e representa mimeticamente” os processos característicos do poeta americano, de entre os quais se destaca “o estilo metonímico de Whitman”, entendido como “solidariedade, empatia, adesão; ou, no mais apropriado dos termos do próprio Pessoa, ‘contiguidade’”. Tal leitura permite à autora alertar, em nota, para o modo como o capítulo V da obra de C. Carroll Hollis,

Language and Style in Leaves of Grass, intitulado “Metonymy in Whitman and in *Leaves of Grass*”, “se parece com uma elaboração da percepção que Pessoa tem da ‘contiguidade’ de Whitman” (Santos 1999, 43/4). Como se procurará demonstrar no capítulo VII, na poesia de Campos são, de facto, reconhecíveis os processos característicos da metonímia; tais processos constituem, todavia, uma herança, não de Whitman, mas de Emerson e de Poe.

17. [“*Como poderei saber o que é a vida excepto como a vejo em carne e osso*”. Como, de facto! E contudo Wordsworth soube como quando descreveu os narcisos aparecendo subitamente ao olhar da mente. Aqueles “caules e botões de matéria tangível” são na verdade a parte perecível de *Leaves of Grass*.]

18. [Mas com Whitman a matéria tangível congestiona frequentemente o fluxo imaginativo; há demasiados troncos na corrente; o observador e o descritor são demais para o poeta. O problema do método aglutinativo ou do catálogo de Whitman reside, não no facto de fazer catálogos, mas no facto de os objectos enumerados permanecerem apenas objectos inertes. . . . A dificuldade com o amplo esquema arquitectural, no qual as sucessivas edições de *Leaves of Grass* foram lentamente encaixadas consiste, não no facto ser amplo e arquitectural, mas no facto de o poeta, como Fourier e Swedenborg e outros criadores de sistemas, subalugar tanto do seu contrato ao teorizador. Os sistemas passam e as democracias alteram a sua forma e o seu significado . . . ; e contudo aqueles versos “To Autumn”, improvisados por uma imaginação que apreendia não apenas os fenómenos mas o espírito secreto da tarde de Setembro, permanecem tão imperecíveis como aquela urna grega que o próprio Keats escolheu para tipificar a imutabilidade da beleza.]

19. [Cada momento e o que quer que aconteça faz-me estremecer de alegria.]

20. Embora esta edição de *Leaves of Grass* se encontre assinada por Fernando Pessoa e datada de 16. 5. 1916, de acordo com Y.K. Centeno, “não há dúvida de que já em 1906, pelo menos, ele tinha conhecimento da obra de Walt Whitman”, conhecendo-a, portanto, “anteriormente à criação de Alberto Caeiro” (Centeno 1978, 705/6). Com efeito, “num caderno de Alexander Search, de 1906, encontra-se referido o seguinte: ‘de Trimble, W.A.A., “Walt Whitman and Leaves of Grass”’ (ESP 144H/32): o que mostra que pelo menos já em 1906 Fernando Pessoa conhecia, ainda que indirectamente, a *Leaves of Grass* do poeta americano” (1978, 705/6).

21. Citados e traduzidos por Campos, os versos de Wordsworth, que se encontram na origem destas afirmações de Caeiro, são os três últimos da estância 12 da Parte I do poema *Peter Bell: A Tale* (Cf. <http://www.bartleby.com/145/ww141.html>). De acordo com a parceria descrita no capítulo 14 de *Biographia Literaria* (Coleridge 1997, 179/80), e apesar de não ter sido incluído em *Lyrical Ballads* nem publicado antes de 1819, *Peter Bell* foi escrito como “contraponto natural” à “narrativa sobrenatural do poema de Coleridge”, “The Rime of the Ancient Mariner” (Brett and Jones 1991, xxviii). A pertinência desta informação reside no facto de poder ser tomada como chave de leitura da conclusão de Caeiro. Neste sentido, mais do que afirmar o nominalismo que tão frequentemente é atribuído à sua poesia, o passo supracitado das *Notas* consistirá estritamente num “contraponto natural” à equação recordar — ver, estabelecida pelo saudosismo de Pascoaes. Dois passos de *O Livro do Desassossego* parecem corroborar esta interpretação. Afirma Bernardo Soares, ecoando as palavras de Caeiro: “Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir — é lembrar hoje o que se sentiu ontem. . . . Amanhã o que for será outra coisa, e o que eu vir será visto por olhos recompostos, cheios de uma nova visão” (Pessoa 1998, 124). Mas acrescenta: “Cada rosto, ainda que seja o de quem vimos ontem, é outro hoje, pois que hoje não é ontem. Cada dia é o dia que é, e nunca houve outro igual no mundo. Só em nossa alma está a identidade — a identidade sentida, embora falsa, consigo mesma — pela qual tudo se assemelha e simplifica. O mundo é coisas destacadas e arestas diferentes; mas se somos míopes, é uma névoa insuficiente e contínua” (1998, 180). Como se tornará claro no capítulo V, nesta diferença reside a principal distinção entre o olhar de Caeiro e a visão de Pascoaes.

22. [Existo como sou, isso basta.]

23. [Caeiro, como Whitman, deixa-nos perplexos. Somos despojados da nossa atitude crítica por tão extraordinário fenómeno. Nunca vimos coisa semelhante. Mesmo depois de Whitman, Caeiro é estranho e terrivelmente, atterradoramente novo. Mesmo na nossa época, quando acreditamos que nada nos pode espantar e clamar novidade, Caeiro, de facto, espanta e exala

novidade absoluta. Conseguir fazer isto numa época como a nossa constitui a prova definitiva e final do seu génio. . . . Talvez não tenha fracassado ao apontar a natureza extraordinária da inspiração de Caeiro, a novidade fenomenal da sua poesia, o seu génio e toda a sua atitude espantosamente sem precedentes.]

24. [Estou completamente convencido de que ele pertence a uma classe inteiramente nova de génios que não possui modelo no passado, & de que tem de ser justificado e explicado em termos inteiramente novos.]

25. [A sensação é tudo . . . e o pensamento é uma doença. Por sensação Caeiro entende a sensação das coisas tais como são, sem lhe acrescentar quaisquer elementos de pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma.]

26. Por conseguinte, a personagem do Filósofo pode ser considerada como uma versão final do Demónio dos Olhos, que declara a Adão, na secção XVIII: “‘Só amo o que é presente, / Real e verdadeiro; o mais é fumo, / Lunáticas visões de quem delira, / Loucuras, devaneios...’// E Adão, retendo um gesto de desprezo: // ‘—Vai: cumpre o teu destino, / Alma estéril e morta, que não vês / A florescência espiritual das almas / Viventes e fecundas’” (Pascoaes 1986, 120).

27. [Aqui tocamos a sua grande originalidade, a sua quase inconcebível objectividade. . . . Um estado de espírito pode ser concebido semelhante a isto. *Mas não pode ser concebido num poeta*. Este modo de olhar para uma pedra pode ser descrito como o modo totalmente não poético de a olhar. O facto estupendo acerca de Caeiro é que a partir deste sentimento, ou antes, ausência de sentimento, faz poesia. Sente positivamente o que até agora não podia ser concebido excepto como sentimento negativo. Perguntai a vós próprios: o que pensais de uma pedra quando olhais para ela sem pensar nela? O que dá nisto: o que pensais de uma pedra quando de modo algum pensais nela? A pergunta é completamente absurda, claro. O estranho nisto é que toda a poesia de Caeiro se baseia nesse sentimento que considerais impossível de representar para vós próprios como sendo capaz de existir.]

28. [O truque é, parece-me, afinarmos as nossas carências e propensões num tom suficientemente baixo e darmos grande importância ao que é negativo e à simples luz do dia e aos céus.] Por seu turno, esta afirmação encontra o seu antecedente provável no passo de “The Poet”, no qual Emerson aconselha: “So the poet’s habit of living should be set on a key so low and plain, that the common influences should delight him. His cheerfulness should be the gift of the sunlight; the air should suffice for his inspiration, and he should be tipsy with water” [Assim os hábitos de vida do poeta deviam ser ajustados a um tom tão baixo e simples que as influências comuns o deliciassem. A sua alegria devia ser a dádiva da luz do sol; o ar ser suficiente para sua inspiração e ficar embriagado com água] (Emerson 1983, 461).

29. [Vê as coisas com os olhos apenas, não com a mente. Não permite que quaisquer pensamentos lhe surjam quando olha para uma flor. Longe de ver sermões nas pedras, nem sequer se permite conceber que uma pedra inicie um sermão. O único sermão que uma pedra contém para ele é que existe. A única coisa que uma pedra lhe diz é que não tem absolutamente nada para lhe dizer.]

30. “Para mim a mais ínfima flor abrindo-se pode trazer-me / Pensamentos que muitas vezes se abrigam demasiado fundo para lágrimas” (Feijó 1996, 58).

31. “Encontra línguas nas árvores, livros em arroios correndo, / Sermões nas pedras e o bem em tudo” (Feijó 1996, 58).

32. [Mas Wordsworth nunca teria tido qualquer efeito significativo sobre mim, se tivesse apenas colocado à minha frente belas imagens de uma paisagem natural. . . . O que fez dos poemas de Wordsworth um remédio para o meu estado de espírito foi o facto de eles exprimirem, não a mera beleza exterior, mas estados de emoção e de pensamento colorido por emoção, sob o estímulo da beleza.]

33. [A concluir os Poemas estava a famosa “Ode” . . . na qual . . . descobri que também ele tinha tido uma experiência semelhante à minha; que ele tinha igualmente sentido que a primeira frescura do juvenil prazer da vida não era duradoura; mas que procurara uma compensação e que a encontrara no modo em que me ensinava agora a encontrá-la.]

34. [Durante muito tempo continuei a apreciar Wordsworth menos em conformidade com os seus méritos intrínsecos do que pela dimensão do que fizera por mim. Comparando-o com os

poetas maiores, pode dizer-se que ele é o poeta das naturezas não poéticas, possuidor de gostos moderados e contemplativos.]

35. Campos, por exemplo, na sétima e na décima nona das suas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caetano*, afirma: “Nada me consola de não ter estado em Lisboa nesse dia, a não ser aquela consolação que pensar no meu mestre Caetano espontaneamente me dá. Ninguém é inconsolável ao pé da memória de Caetano, ou dos seus versos. . . . Quando estou muito triste, leio Caetano e é uma brisa. Fico logo calmo, contente e com fé. . . . Aquela obra é uma madrugada que nos ergue e anima” (Pessoa 1994a, 160, 172). Por seu turno, Reis, no comentário à obra do “mestre” confessa: “Mas eu encaro a obra de Caetano não só pelo seu aspecto de beleza, como também pelo seu aspecto de consolação. . . . Tenho sentido muitas vezes, e com agudeza, essa sensação de exílio entre os abjectos que o cristianismo produziu. Nunca logrei para ela remédio entre os autores da antiguidade. . . . / Nestas horas torvas a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito, que sempre me acompanha, de *O Guardador de Rebanhos*” (1994a, 194). Também Mora, em *O Regresso dos Deuses*, declara acerca da poesia de Caetano: “E quando não fora a virtude que a obra tem, por verdadeira, quedaria ainda a que lhe cabe, por sadia. A sua leitura é um exorcismo para os maus sonhos, a magia simples com que se afugenta (...) e os espectros e recolhem lívidos ao Érebo os miasmas da noite e da morte. . . . / Aqui a febre dos nossos sonhos cristãos se acalma, e se cura a doença das nossas ambições estereis e das nossas agitações inconsumíveis. . . . A um tempo metafísica nova e religião antiga; esta obra é um repouso e um livramento, um refúgio e uma libertação” (1994a, 258). E ainda na “Entrevista”, o contacto com a obra de Caetano encontra no mesmo tópico a sua principal motivação: “Mão amiga me havia mandado de Portugal, para suavização quiçá, do meu exílio, o livro de Alberto Caetano” (1994a, 213).

Esta avaliação que os discípulos fazem da poesia de Caetano como consolação pode ler-se nos termos de uma “correção de Wordsworth”. Na sua *Autobiografia*, John Stuart Mill justifica o carácter “não poético” que atribui à poesia de Wordsworth pelos tópicos que este privilegia: “o amor aos objectos rurais e à paisagem natural”; “as emoções comuns e o destino comum dos seres humanos” (Mill 1981, 121). De acordo com a parceria projectada para a execução de *Lyrical Ballads*, privilegiando tais tópicos, os poemas de Wordsworth constituem, portanto, o contraponto “natural” da colectânea. De acordo com o relato de Coleridge, o objectivo deste contraponto “natural” consistia em produzir “uma emoção análoga à do sobrenatural, despertando a atenção da mente da letargia do hábito e dirigindo-a à beleza e às maravilhas do mundo que está perante nós” (Coleridge 1997, 180). A poesia de Caetano vem afirmar que o programa de Wordsworth fracassou: os seus poemas são ainda um exemplo de “poetic diction”, exibindo aquele conjunto de “frases e figuras de estilo que, de pai para filho, têm sido desde há muito consideradas como a herança comum dos Poetas” (Brett and Jones 1991, 251). Como é afirmado num texto destinado ao prefácio do tradutor de Caetano: “Wordsworth opusera o homem natural ao homem artificial; ‘o homem natural’ é para Caetano tão artificial como qualquer outra coisa excepto a Natureza” (Pessoa 1966, 371). Na verdade, Caetano propõe-se cumprir o programa de Wordsworth, corrigindo-o. O êxito desta missão evidencia-se no facto de os seus discípulos encontrarem na sua poesia absolutamente “objectiva” um modo de consolação. Isto significa que é a poesia “natural” de Caetano que produz, efectivamente, “uma emoção análoga à do sobrenatural, despertando a atenção da mente da letargia do hábito e dirigindo-a à beleza e às maravilhas do mundo que está perante nós”.

36. [Quando Leslie Stephen, em 1876, sustentou que Wordsworth devia ser considerado um filósofo, entendia por filósofo algo muito diferente daquilo que o termo pode invocar hoje. Ele queria dizer filosofia *moral*, o facto de que a poesia de Wordsworth não era apenas “algo de belo”, um objecto de prazer estético, mas que também tinha o poder de consolar, de edificar e de proteger das angústias que ameaçam a vida e a razão. . . . A “filosofia” deveria supostamente abrigar-nos de uma coisa à qual a poesia de Wordsworth, ao contrário de qualquer outra poesia romântica, dá acesso, embora permaneça anónima e indefinida. . . . / Assim, em paralelo com o desenvolvimento de modos de pensamento fenomenológicos e existenciais, Wordsworth torna-se, no século vinte, um poeta da consciência auto-reflexiva em vez de um moralista.]

37. Esta questão foi já retomada em estudos posteriores. Cf., por exemplo, McGuirk 1988, 56-62; Feijó 1996, 51).

38. A este propósito, é de sublinhar que, em Pascoaes, a actualização do *cliché* “ver sermões nas pedras” é recorrente e que a sua literalidade constitui uma consequência directa do “Animismo saudosista”. A título ilustrativo, considere-se o poema “Os Meus Olhos e uma Pedra” de *As Sombras* (1907): “Porque é que vós, meus olhos, de repente, / Comovidos, fícais, a contemplar / Uma pedra qualquer, se toda a gente / Era incapaz de nela reparar? // Uma pedra gelada, inconsciente, / Que nada vê; mas vosso claro olhar / Cobre-a de tal ternura, que ela sente / Como um calor de vida a despontar... // E uma oculta visão misteriosa / Transparece na pedra, que, medrosa, / Avista um indeciso nevoeiro... // Ah, foi decerto assim que a luz dos céus, / A luz que vem do Sol e vem de Deus, / Ergueu da terra, um dia, o ser primeiro” (Pascoaes 1996, 74). Por contraste, versos como “Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra. / Não me ponho a pensar se ella sente” (Pessoa 1994a, 122), pertencentes ao décimo sexto dos *Poemas Inconjuntos* são claramente definíveis como uma resposta a Pascoaes e como um exemplo da matéria “não poética” de que se constrói a poesia de Caetano.

39. [Quando *Leaves of Grass* foi escrito, os livros poéticos do Antigo Testamento, aos quais Whitman primeiramente deve o seu esquema de ritmo, raramente eram sequer mencionados como poesia.]

40. [Hoje tanto os traços estruturais como o imaginário oriental destes versículos hebraicos são por toda a parte reconhecidos pelos leitores ingleses. . . . Tudo isto contraria o dogmatismo relativamente ao que “é poesia” e ao que “não é poesia”. O efeito emocional é mais importante do que qualquer argumento *a priori* quanto aos meios pelos quais o efeito é produzido. . . . se para um número sempre crescente de pessoas Whitman desempenha a função de poeta então poeta é o que ele provavelmente é.]

41. [Durante os últimos anos de Whitman o sr. Traubel foi incansável no seu acompanhamento; fundou um Clube Walt Whitman, e mais tarde a Associação Walt Whitman, assim como *The Conservator*, um diário largamente dedicado à propaganda de Whitman. Durante anos manteve um caderno de notas no qual assentava imparcialmente tudo o que saía dos lábios de Whitman; e já começou a publicar as suas conversas.]

42. [Até a novidade e a maneira de ser novo são novidades em Caetano. Ele é diferente de todos os poetas de um modo distinto daquele em que todos os grandes poetas são diferentes de outros grandes poetas. Possui a sua individualidade de um modo distinto de todos os poetas que o precederam. Whitman é muito inferior a este respeito. Para explicar Whitman, mesmo atribuindo-lhe à partida toda a originalidade concebível, temos apenas de pensar nele como um intenso amante da vida e os seus poemas brotam daí como flores de um arbusto. Mas o mesmo método não se aplica a Caetano. . . . A própria ternura pelas coisas como meras coisas que caracteriza o tipo de homem que supusemos (postulámos) não caracteriza Caetano. Por vezes fala ternamente das coisas, mas pede-nos perdão por fazê-lo, explicando que só fala assim por tomar em consideração a nossa “estupidez de sentidos”, para nos fazer sentir “a existência verdadeiramente real” das coisas. Entregue a si próprio, não tem ternura pelas coisas, dificilmente terá alguma ternura até mesmo pelas suas sensações. Aqui tocamos a sua grande originalidade, a sua quase inconcebível objectividade.]

43. Não é necessária uma leitura exhaustiva para detectar a afinidade existente entre os dois autores quanto aos tópicos mencionados por Thomas Crosse e contra os quais se insurge a poesia de Caetano. Com efeito, no final da secção 15 de *Song of Myself*, num passo que se encontra sublinhado na edição pessoana da obra, Whitman atribui a uma relação de entrega mútua entre o eu e os outros, tanto a temática dominante como a organização discursiva do seu poema: “And these tend inward to me, and I tend outward to them, / And such as it is to be of these more or less I am, / And of these one and all I weave the song of myself” [E estes tendem interiormente para mim e eu exteriormente para eles, / E tal como ser destes mais ou menos eu sou, / E de cada um e de todos teço o canto de mim mesmo] (Whitman 1909, 51; 1982, 203). A defesa de uma relação indissociável entre o eu e os outros constitui o argumento de, por exemplo, *O Bailado* (1921), em cujo Prólogo Pascoaes justifica tanto o tema central como a estrutura fragmentária do seu livro: “III. Eis aí o assunto deste livro: cousas e pessoas que o Tempo espectralizou na minha lembrança, amei-as, assimilei-as; não as distingo do meu ser. . . . / IV. É doloroso e agradável surpreender e fixar, em poucas palavras, certas figuras que já

morreram e são da mesma sombra que nós somos” (Pascoaes 1987a, 5/6). Em ambos os autores, é mediante as categorias da dor e do amor que se revela a indissociabilidade eu-outros. Na secção 33 de *Song of Myself*, em versos assinalados por Pessoa com um traço curvo na margem esquerda, Whitman afirma: “Agonies are one of my changes of garments, / I do not ask the wounded person how he feels, I myself / become the wounded person, / My hurts turn livid upon me as I lean on a cane and observe” [As agonias são uma das minhas mudas de roupa, / Não pergunto ao ferido como é que ele se sente, eu próprio / me converto no ferido, / As minhas feridas tornam-se lívidas em mim enquanto me apoio numa cana e observo] (Whitman 1909, 75; 1982, 225). Por seu turno, no poema “Dor” de *Para a Luz* (1904), também Pascoaes declara: “Arde meu corpo em cada incêndio que se ateia. / Minh’alma está presente em toda a dor alheia. / . . . / Talvez, dentro de mim, sofra o Universo inteiro” (Pascoaes 1998, 71). Desta indissociabilidade e de uma comum “ternura pelas coisas” decorre a capacidade de fusão indiscriminada que caracteriza a personalidade poética de Whitman — “I find I incorporate gneiss, coal, long-threaded moss, fruits, grains, esculent roots” [Descubro que incorporo gneisse, carvão, filamentos de musgo, frutos, sementes, raízes comestíveis] (Whitman 1909, 67; 1982, 217) — e de Pascoaes — “Sinto na minha vida várias vidas! / Sinto bem minha alma dividir-se / Em muitas almas íntimas, secretas, / Como quem vê, no espaço, repartir-se, / Uma névoa em milhões de estrelas e planetas!...” (Pascoaes 1998, 102).

44. Outro indício de que, quando Thomas Crosse menciona a “ternura pelas coisas” que caracteriza Whitman está, de facto, a referir-se a Pascoaes, é o texto datado provavelmente de 1915 e intitulado “A Ternura Lusitana ou A Alma da Raça”. Neste texto, Pessoa afirma que o que “há de quase-indefinivelmente português, de portuguesmente comum excepto a língua” a diversos autores incluindo Pascoaes é, “[e]m primeiro lugar”, “uma *ternura*”. E num passo que justifica o já apontado recurso aos diminutivos, à maneira de Pascoaes, no poema XVI de *O Guardador de Rebanhos*, o autor conclui: “Chamar ao sol ‘solzinho de Deus’ é um fenómeno especial de ternura. Nessas frases do povo está o germe de todo o pátrio” (Pessoa 1973, 329/30).

45. Também no seu comentário à obra de Caeiro, Reis considera que, para uma efectiva “reconstrução pagã”, “[t]emos que atacar o misticismo e o subjectivismo abjectos do ocultismo e do protestantismo decadente. Temos que atacar o humanitarismo e a democracia, produtos cristãos, filhos pródigos do cristismo” (Pessoa 1994a, 188).

46. O modelo do “Whitman olympico” ou asceta é ostensivamente retomado em Bernardo Soares que, num trecho do *Livro do Desassossego*, qualifica o resultado do “grau supremo do sonho” como um “ascetismo” (Pessoa 1998, 444). Como adiante se tornará claro, as referências do semi-heterónimo a “uma dissolução absoluta da personalidade” e a “inúmeras maneiras” de escrever, isto é, a inúmeros poetas, marcam a diferença entre o seu “ascetismo” e a despersonalização de Pessoa, inviabilizando uma identificação pura e simples entre os dois processos.

V

“As metafísicas têm gradação”

1. De acordo com Luís Filipe B. Teixeira, relativamente a este texto, “justifica-se a atribuição a Mora com base nos projectos e no conteúdo” (Pessoa 2002b, 456).

2. Luís de Sousa Rebelo, para quem o neopaganismo que Pessoa “pretendia reviver, poderia e deveria actuar como um correctivo do ângulo de visão” (Rebelo 1982, 288), considera que a “teoria do conhecimento subjacente à fenomenologia da percepção” exposta neste texto é “antiplatónica e pós-aristotélica” (1982, 289-91). Para o comentador, “[o] objectivismo e o sensacionismo de Pessoa desenvolvem-se e explicitam-se no domínio da investigação filosófica e dentro da problemática do Estoicismo antigo, partindo, no entanto, das teses avançadas pelos pré-socráticos” (1982, 291/2; 1991, 44). Segundo Luís de Sousa Rebelo é, portanto, dentro desta “concepção” que a poesia de Caeiro, e “dos outros heterónimos sensacionistas, podem ser cabalmente entendidas” (1982, 303). Contudo, a consideração do papel desempenhado por Pascoaes na criação pessoana do “objectivismo” e do “sensacionismo” permite, por contraste,

re-equacionar os termos desta leitura e afirmar que, enquanto antecedente do olhar de Caeiro, o “estoicismo antigo” ocupará, mais provavelmente, uma posição subsidiária.

3. Maria Teresa Schiappa de Azevedo informa que o antecedente da expressão “ar lucido” do poema XXV de *O Guardador de Rebanhos* se encontra em Lucrécio, pois “é ele que fala do *lucidus aer* (IV, 338) como condição indispensável à visão exacta, à visão clara, que permite apreender as coisas na sua plena realidade e afastar os *simulacra*, produtos doentios e imaginários de um ar carregado de sombras (*ater*)” (Azevedo 2000, 100). Por seu turno, Richard Zenith denomina o poeta romano como “o mais longínquo” dos “precursores” de Caeiro, “não só pela visão materialista patente nos dois, mas também por ambos terem fundido a filosofia com a poesia”, considerando que a afirmação de Caeiro, segundo a qual “Existir é haver outra coisa qualquer” lembra “a lição de Lucrécio, que, ao longo de muitos versos no seu *De Rerum Natura*, empenhou-se para provar que nada pode nascer do nada” (Pessoa 2001, 249/50). Repare-se que, neste sentido, na opção pessoal pelo qualificativo “translúcido”, em vez de “lucido”, para caracterizar Caeiro, podem ler-se um afastamento e uma crítica relativamente a Lucrécio. Com efeito, a defesa da criação *ex nihilo* que a poesia de Caeiro encerra consiste, precisamente, em transpor ou ir além da tese *ex nihilo nihil* defendida em *De Rerum Natura*. Como adiante se verá, o contexto mais vasto em que se inserem esta crítica e este afastamento relativamente ao poeta romano é Pascoaes que, por exemplo em *Santo Agostinho* (1945), afirma que “[a] Criação tem a assinatura de Lucrécio” (Pascoaes 1995, 299).

4. Mas, em toda a obra de Pascoaes, são recorrentes os passos em que o autor estabelece precisamente esta distinção e valoriza inequivocamente o segundo modo de olhar. A “translucidez” de Caeiro opor-se-á, assim, à indecisão entre luz e sombra que rege o olhar poético de Pascoaes, e para a qual alerta António Telmo, afirmando, por exemplo, que os *Cantos Indecisos* “são indecisos porque neles o espírito não se decide nem pela noite nem pelo dia” (Pascoaes 2002a, 12). Considerem-se os seguintes excertos de *Versos Pobres* (1949) — “Uma sombra de luz / As cousas alumia; / Indefinido torna / O mais pequeno ser. / Como tudo é vulgar / À luz do meio-dia!... / Como tudo é infinito / À luz do amanhecer!”; “Odeio a forma bruta, a crua luz acesa; / Amo a sombra, o apagado, a nuvem, o indeciso / O sítio onde se muda a Natureza / No jardim do Paraíso”; “Se tento ver nitidamente / O aspecto vão das cousas, / Delas sai uma luz que, de repente, / Lhes dá ignotas formas milagrosas” (Pascoaes 1965b, 28, 47, 84); de *Cânticos* (1925) — “O mundo, que mistério! E que mistério a vida! / Criaturas e cousas se confundem / Na indecisão nevoenta... // Criaturas e cousas se transtornam / No seio duma nuvem. / Não lhes descubro o nítido perfil” (1965a, 156); de *Regresso ao Paraíso* (1912) — “Mas Eva preferia contemplar / Esse vago nocturno, cinza esparsa, / Imaterializando as formas toscas, / As aparências nítidas, que ferem, / Porque violentamente nos escondem / A vida, em seu anímico esplendor... // Amava o indefinido, o sonho, a névoa; / A face espiritual que o mundo tem... / E não a sua face definida, / Material e densa, que seduz / Aquele olhar granítico dos homens” (1986, 114); ou de *O Pobre Tolo* (1924) — “E a paisagem se esboça, num tumulto / De escuras formas que perderam / A materialidade e a nitidez”; “O luar é para almas de luar / Que adoram a penumbra e aquele vago / Em que todas as cousas se indefinem” (2000, 158, 249). A este propósito, o comentário de Hernani Cidade é pertinente, na medida em que permite compreender que também o olhar privilegiado por Pascoaes constitui o oposto da visão característica dos poetas seus contemporâneos. O crítico recorre a expressões como “[s]uperfícies claras, contornos nítidos, imagens fúlgidas” (Cidade 1968, 489) para descrever a “poesia de Cesário, Junqueiro, Eugénio de Castro, toda vibrante de claridade para olhos” (1951, 73), enquanto nos versos de Pascoaes “com frequência o nevoeiro que sobe do rio ou as nuvens que descem a montanha esfumam arestas, dissolvem opacidades, desmesuram abismos, confundem volumes” (1968, 489). Para Hernani Cidade, “[n]enhum outro poeta assim nos descerrava o Além-Aparência, nenhum como ele, por aquele esfumar dos contornos das coisas, nos dilatava a realidade pelas ilimitações do sonho” (1951, 73). Compreende-se, assim, que o olhar de Caeiro repete, invertendo, o “brusco trânsito” (1951, 73) provocado pelo de Pascoaes.

5. Embora não se encontre mencionada no excerto abaixo citado, esta é uma expressão a que Pascoaes recorre frequentemente para caracterizar o seu olhar poético. Considerem-se, por exemplo, os seguintes passos de *D.Carlos* (1925) — “Estranha luz dorida transfigura / As

cousas que eu avisto”; de *Cânticos* (1925) — “Os meus olhos as coisas transfiguram” (Pascoaes 1965a, 100, 178); de *O Penitente* (1942) — “. . . a transfiguração não é milagre do transfigurado, mas dos olhos que o contemplam” (1985, 72); de *Verbo Escuro* (1914) — “Nesta idade, o coração devora fantasmas de beleza. Nem há nada que chegue aos nossos olhos, na sua exclusiva e própria forma. O nosso espírito, em pleno poder criador, tudo refaz e transfigura . . .”; “As cousas, que eu observo, causam-me viva impressão estranha, onde elas se continuam, transfiguradas” (1999, 49, 85); de *O Pobre Tolo* (1924) — “E logo o mundo, / Cá em baixo, aparece num esboço / Transfigurado. É o tolo que abre os olhos, / Povoado das inúmeras imagens”; “Uma impressão, às vezes, momentânea / Nos transfigura o mundo”; “. . . abre / Uns olhos espantados que, de súbito, / As cousas transfiguram!”; “Que sériéis, / Diante daqueles olhos espantados / E tão negros que tudo transfiguram?” (2000, 185, 205, 240) ou de *Dois Jornalistas* (1951) — “Uma criança pedinte, mal embrulhada em farrapos, transfigura-se, por arte da minha fantasia alucinada, bate as asas de anjo de procissão, levanta vôo, através da noite pluviosa”; “A gravidade cerimoniosa desprendia-se do seu vulto, qual *fumo* lutuoso transfigurador das cousas, que a cercavam” (1951, 11, 46). Em *Marânus* (1911), por via deste poder “transfigurador”, o pastor receberá também a designação de “ser de olhar duplo”: “Era o ser de olhar duplo, contemplando / O reino a que pertence e o seu etéreo / Desdobramento anímico; e, por isso, / Olhava as duas faces do Mistério” (1990, 80).

6. Dois passos de duas obras, pertencentes à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa, permitem confirmar o reconhecimento pessoano de que o poder “transfigurador” dos contornos caracteriza privilegiadamente o olhar de Pascoaes. Por um lado, na já referida edição de *Senhora da Noite* (1909), os três versos seguintes encontram-se destacados por um traço ao alto na margem esquerda e o segundo verso sublinhado: “Na Côr que se perturba e desfigura... / E na nitidez violenta das arestas, / Atitudes e formas desfalecem...” (Pascoaes 1909, 47). Por outro lado, no capítulo intitulado “Portuguese Poets of Today”, da obra *Studies in Portuguese Literature*, o crítico inglês Aubrey Bell encontra no olhar “transfigurador” de Pascoaes o principal “defeito” da sua poesia: “The chief defect of Teixeira de Pascoaes is a constant tendency to diffuseness. The philosophy which sees no distinction between stone and flesh, Earth and Heaven, seems to have affected his poetry, depriving it of sharp divisions and definite shape” [O principal defeito de Teixeira de Pascoaes é uma tendência constante para o difuso. A filosofia que não vê distinção entre lápide e corpo, Terra e Céu, parece ter afectado a sua poesia, privando-a de divisões nítidas e forma definida] (Bell 1914, 236). Interessantemente, a leitura de Miguel de Unamuno segundo a qual “[a] filosofia poética de Teixeira de Pascoaes é uma filosofia umbrosa — não sombria”, pois as “realidades diluem-se e dissolvem-se em sombra nelas, e as sombras coalham e consolidam-se em realidades”, parece conter uma resposta à crítica de Bell, quando Unamuno afirma que “isto dá à poesia de Teixeira de Pascoaes a vaguidade que tanto a caracteriza, e com ela certa difusão que é o seu defeito principal. Defeito sem o qual não seria o que é nem valeria o que vale” (Unamuno 1989, 15).

7. Este carácter indefinido da “emoção metafísica” é justificado pelo próprio Pascoaes que, em *Duplo Passeio*, afirma: “Na emoção é que o espírito se ilimita ou perde os seus contornos para ultrapassar a Criação e atingir o Criador” (Pascoaes 1994, 136).

8. À excepção de “vaga”, “*de per si*” e “*subtil*” os itálicos são da minha responsabilidade.

9. Esta descrição é largamente devedora das reflexões que, em *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* e a partir de Merleau-Ponty, José Gil tece acerca do olhar de Campos num dado passo de “A Passagem das Horas”: “O que é um ponto de vista? Um ponto a partir do qual se abre a visão, mas que deixa sempre um *punctum caecum*, um ponto não visível, ‘e atrás das costas’ de todo o ver: o ponto *de onde* se olha” (Gil 1988, 170).

10. Afirma Emerson em “Circles”: “The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre is everywhere, and its circumference nowhere. We are all our lifetime reading the copious sense of this first of forms” [O olho é o primeiro círculo; o horizonte que ele forma é o segundo; e por toda a natureza esta figura primária encontra-se repetida sem fim. É o mais elevado emblema na cifra do mundo. St^o Agostinho descreveu a natureza de Deus como um

círculo cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte alguma. Durante toda a nossa vida lemos o copioso sentido desta forma primeira] (Emerson 1983, 403). Interessantemente, em *Santo Agostinho* (1945), Pascoaes fornece uma imagem exacta do dualismo contraditório que caracteriza o seu olhar “transfigurador”, descrevendo uma linha recta como se fosse o resultado do achatamento de uma circunferência: “A alma inicia o corpo; e a direcção dum ímpeto inicia o rumo contrário ao que ele segue. Partir é regressar, e vice-versa. Temos o movimento esférico e o pendular, o mesmo, pois uma circunferência achatada até ao seu diâmetro, dá uma linha recta. Este movimento, incluindo duas direcções opostas, é o dos fenómenos psíquicos e o próprio movimento universal, entre dois pólos, que marcam os seus limites” (Pascoaes 1995, 141).

11. [De pé sobre o chão árido, — a minha cabeça banhada pelo ar jubiloso e erguida para o espaço infinito — todo o egotismo vil desaparece. Torno-me um olho transparente; sou nada; vejo tudo; as correntes do Ser Universal circulam através de mim; sou parte ou partícula de Deus.]

12. A expressão é de José Gil e decorre da interrogação “sobre o sentido misterioso da existência” (“porque é que isto é?”). Para o autor, se o “mistério da opacidade” “obedece à mesma lógica que presidia à construção da emoção metafísica em Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ele mesmo” (Gil 1988, 129), é o percurso inverso que é detectável em Caeiro: “Paradoxalmente, a pergunta sobre a existência — porque é que isto é? — aparece invertida em Caeiro, como pergunta não já sobre o sentido misterioso da existência, mas sobre o mistério da transparência, sobre o mistério da ausência de mistério. Se a consciência é esse poder de abstracção que, ao mesmo tempo, dá ao mundo um sentido, transmitindo-lhe o sentido da sensação (a qual impregna toda a consciência da sua tonalidade afectiva), como é que o mundo de Caeiro, onde o pensamento se encontra cortado da sensação, pode ainda ter um sentido? É preciso responder, à maneira do próprio Caeiro (quando escreve: ‘Não tenho filosofia: tenho sentidos’), que este mundo não tem sentido, tem um mistério. O seu mistério é fazer sentido, quando já não o sustentam significações, sentidos. É um mistério mais misterioso do que todos os outros, o mistério da transparência” (1988, 127). Esta descrição da poesia de Caeiro à luz do “mistério da transparência” inverte a posição de Maria Luísa Guerra que, pelo contrário, identifica nas teses do “objectivismo absoluto” um “conceito de opacidade”: “Para o poeta que ‘pensa e escreve como as flores têm cor’ a aparência não encobre nem indica a essência mas revela-a, identificando-se. Por isso o essencial é ‘ver sem estar a pensar’, ver coincidindo, já transposto na objectividade densa e actual. As coisas oferecem-se sem espaços vazios, inchadas de plenitude. / Pululam por toda a parte multiplicadas mas exprimem descontinuamente a mesma opacidade radical e estruturante” (Guerra 1963, 210).

13. [Aos sentidos e ao entendimento não renovado pertence uma espécie de crença instintiva na existência absoluta da natureza. Do seu ponto de vista, o homem e a natureza estão indissolúvelmente ligados. As coisas são finais e nunca são olhadas para além da sua esfera. A presença da Razão abala esta fé. O primeiro esforço do pensamento tende a relaxar este despotismo dos sentidos, que nos une à natureza como se fôssemos parte dela, e mostra-nos a natureza distante, por assim dizer, livre. Até que esta agência mais elevada intervenha, o olho animal vê, com maravilhosa exactidão, contornos nítidos e superfícies coloridas. Quando o olho da Razão se abre, ao contorno e à superfície são de uma vez acrescentadas graça e expressão. Estas procedem da imaginação e do afecto e diminuem alguma da nitidez angular dos objectos. Se a Razão for estimulada a uma visão mais intensa, os contornos e as superfícies tornam-se transparentes e não mais são vistos; causas e espíritos são vistos através deles.]

14. Nos termos do passo supracitado de “Nature” a noção de “transparência” não é aplicável a Caeiro, o que faz divergir a leitura aqui proposta dos comentadores que a consideram operatória na explicação do olhar que preside ao “objectivismo absoluto”. Deste grupo de críticos considera-se naturalmente excluído José Gil, cuja reflexão parte de pressupostos não emersonianos para explicar o “mistério da transparência” (Gil 1988, 118-30). A divergência acima referida restringe-se, com efeito, a comentários que explicitamente aliam Caeiro a Emerson. É o caso de Catarina Edinger que, em “Visions of Emerson and Pessoa”, considera ser Caeiro, de entre os heterónimos, “o que ecoa as posturas e o vocabulário de Emerson mais

sistematicamente”, afirmando que “os paralelos são tantos que se poderia arriscar a hipótese de ser Emerson o grande Mestre de que Caeiro é émulo” (Edinger 1988, 123). A autora chega mesmo a sublinhar que afirmações como as do poema 50 dos *Inconjuntos* (“Nos dias certos, nos dias exteriores da minha vida, / Nos meus dias de perfeita lucidez natural / Sinto sem sentir que sinto, / Vejo sem saber que vejo”) “identificam o Guardador de Rebanhos como o poeta e profeta que experimenta a famosa epifania do ‘olho transparente’” (1988, 123). Que talvez esta identificação tenha sido demasiado rápida é o que sugerem as palavras da autora, logo na página seguinte: “The tone and the vocabulary certainly possess a touch of the Emersonian. Yet instead of seeing the world as transparent, he deliberately dwells on its opaqueness[sic], observing that nature itself is outward, we are the ones that think the affections and draw what Emerson in ecstasy calls the ‘grand and beautiful’ laws of nature . . .” [O tom e o vocabulário possuem certamente um toque dos de Emerson. Contudo em vez de ver o mundo como sendo transparente, ele insiste deliberadamente na opacidade deste, observando que a própria natureza é exterior, que somos nós quem pensa as afeições e extrai o que Emerson em êxtase chama as ‘grandes e belas’ leis da natureza] (1988, 124).

Por seu turno, em “Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe”, Susan Brown, para quem Caeiro exhibe uma relação de transparência entre interior e exterior, olhar e mundo, também considera semelhantes as auto-definições do “mestre” e o célebre passo de “Nature”: “Caeiro bridges the abyss of consciousness by postulating a third reality where, in dreamlike transparency, an absolute conjunction exists between the language of the inward eye and the language of the outer world. . . . Constructing a ‘metaphysics’ (poem 5) similar to Emerson’s freedom to imagine ‘the pure idea in your mind’ and defining himself in terms similar to Emerson’s ‘transparent eyeball’, Caeiro fuses inner and outer into a single reality so that he becomes one with all he sees: ‘Porque eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura’” [Caeiro transpõe o abismo da consciência ao postular uma terceira realidade onde, numa transparência irreal, existe uma conjunção absoluta entre a linguagem do olhar interior e a linguagem do mundo exterior. . . . Construindo uma ‘metafísica’ (poema 5) semelhante à liberdade de imaginar ‘a ideia pura na nossa mente’ de Emerson e definindo-se a si próprio em termos semelhantes aos do “olho transparente” de Emerson, Caeiro funde interior e exterior numa única realidade de modo a formar uma unidade com tudo o que vê] (Brown 1992, 170). Mas, de acordo com o passo supracitado de “Nature”, a “unidade” a que se refere Susan Brown não corresponderá, antes, ao primeiro nível mencionado por Emerson, ao qual “pertence uma espécie de crença instintiva na existência absoluta da natureza” e para o qual “o homem e a natureza estão indissoluvelmente ligados”, “as coisas são finais e nunca são olhadas para além da sua esfera”? Se o que define o carácter “objectivo” da poesia de Caeiro é, precisamente, a visibilidade dos contornos e das superfícies, à luz do passo supracitado de “Nature”, o seu olhar encontra-se no extremo oposto ao terceiro ou mais intenso grau de visão, por via do qual “contornos e superfícies se tornam transparentes e não mais são vistos; causas e espíritos são vistos através deles”.

15. Considere-se o poema “Arrojos” na sua totalidade:

Se a minha amada um longo olhar me desse
Dos seus olhos que ferem como espadas,
Eu domaria o mar que se enfurece
E escalaria as nuvens rendilhadas.

Se ela deixasse, extático e suspenso,
Tomar-lhe as mãos *mignonnes* e aquecê-las,
Eu com um sopro enorme, um sopro imenso
Apagaria o lume das estrelas.

Se aquela que amo mais que a luz do dia,
Me aniquilasse os males taciturnos,
O brilho dos meus olhos venceria
O clarão dos relâmpagos nocturnos.

Se ela quisesse amar, no azul do espaço,
Casando as suas penas com as minhas,
Eu desfaria o sol como desfaço
As bolas de sabão das criancinhas.

Se a Laura dos meus loucos desvarios
Fosse menos soberba e menos fria,
Eu pararia o curso aos grandes rios
E a lua afogaria nos meus braços. [*sic*]

Se ela ouvisse os meus cantos moribundos
E os lamentos das cítaras estranhas,
Eu ergueria os vales mais profundos
E abateria as sólidas montanhas.

E se aquela visão da fantasia
Me estreitasse ao peito alvo como arminho,
Eu nunca, nunca mais me sentaria
Às mesas espelhentas do Martinho.
(Verde 2001, 62/3)

16. [Enquanto o senso comum olha para as coisas ou para a natureza visível como factos reais e finais, a poesia, ou a imaginação que a dita, é uma previsão que olha através destes e os usa como tipos ou palavras para pensamentos que eles significam.]

17. Não se trata de uma aquisição tardia, uma vez que Alexandre E. Severino inclui o volume *Works of Ralph Waldo Emerson* no conjunto de edições em língua inglesa adquiridas por Fernando Pessoa durante a sua estadia na África do Sul. Com efeito, embora sem datação, a obra encontra-se “assinad[a] da maneira adotada pelo poeta durante sua permanência em Durban — F. A. N. Pessôa” (Severino 1983, 295, 297).

18. [A graça restritiva do senso comum é a marca de todas as mentes válidas — de Esopo, Aristóteles, Alfredo, Lutero, Shakespeare, Cervantes, Franklin, Napoleão. O senso comum que não interfere com o absoluto, mas toma como fiáveis as coisas — as coisas tal como aparecem — acredita na existência da matéria, não porque possamos tocá-la, ou concebê-la, mas porque concorda conosco . . .] A afirmação convicta da existência da matéria, que caracteriza o estágio do senso comum, possui, portanto, o seu contraponto no passo de “Experience”, no qual a mesma se encontra seriamente abalada: “It is very unhappy, but too late to be helped, the discovery we have made, that we exist. That discovery is called the Fall of Man. Ever afterwards, we suspect our instruments. We have learned that we do not see directly, but mediately, and that we have no means of correcting these colored and distorting lenses which we are, or of computing the amount of their error. Perhaps these subject-lenses have a creative power; perhaps there are no objects” [É muito infeliz, mas demasiado tarde para ser evitada, a descoberta que fizemos, de que existimos. Essa descoberta é chamada a Queda do Homem. Depois disso, suspeitamos sempre dos nossos instrumentos. Aprendemos que não vemos directa, mas mediamente, e que não temos meios de corrigir estas lentes coloridas e deformadoras que somos, ou de calcular a quantidade do seu erro. Talvez estas lentes-sujeitos tenham um poder criativo; talvez não existam objectos] (Emerson 1983, 487).

19. [Toda a multiplicidade se apressa para ser reduzida a unidade. A anatomia, a osteologia exibem uma ascensão detida ou progressiva em cada espécie; as formas mais baixas indicando as mais elevadas, estas as mais elevadas de todas, desde o fluido num saco elástico, desde o radiário, o molusco, o articulado, o vertebrado, — até ao homem. . . . Cada forma animal ou vegetal recorda a que lhe é imediatamente inferior e anuncia a que lhe é imediatamente superior.]

20. [Cada acto se recompensa a si próprio, ou, por outras palavras, integra-se a si próprio de um modo duplo: primeiro, na coisa, ou na natureza verdadeira; e em segundo lugar, na circunstância, ou na natureza aparente. Os homens chamam à circunstância a retribuição. A retribuição eventual está na coisa e é vista pela alma. A retribuição na circunstância é vista pelo

entendimento; é inseparável da coisa, mas encontra-se frequentemente dispersa por um longo período de tempo e assim não se torna nítida senão passados muitos anos.]

21. [Há na alma um facto mais profundo do que a compensação, a saber, a sua própria natureza. A alma não é uma compensação, mas uma vida. A alma *é*. Sob todo este mar corredio da circunstância, cujas marés fluem e refluem em perfeito equilíbrio, reside o abismo aborígene do Ser verdadeiro. A essência ou Deus é, não uma relação ou uma parte, mas o todo. O ser é o vasto afirmativo, excluindo a negação, auto-equilibrado e absorvendo todas as relações, partes e tempos dentro de si próprio. A natureza, a verdade, a virtude são o influxo que dele parte. O vício é a ausência ou a partida do mesmo. O Nada, a Falsidade podem de facto representar a grande Noite ou sombra, na qual, como pano de fundo, o universo vivo se pinta a si próprio; mas nenhum facto é gerado por ela; não pode produzir; porque não é. Não pode produzir nenhum bem; não pode produzir nenhum mal. É mal na medida em que é pior não ser do que ser.]

22. [Esta relação entre a mente e a matéria não é fantasiada por um qualquer poeta, mas permanece na vontade de Deus e assim é livre de ser conhecida por todos os homens. . . . Ou aparece aos homens ou não aparece. Quando em horas afortunadas ponderamos este milagre, o homem sábio duvida se, em todas as outras vezes, não é cego e surdo. . . . pois o universo torna-se transparente e a luz de leis mais elevadas do que as suas brilha através dele.]

23. “The ‘noblest synecdoche’, the perfect paradigm or prototype for all lesser usages, is found in metaphysical doctrines proclaiming the identity of ‘microcosm’ and ‘macrocosm’. In such doctrines, where the individual is treated as a replica of the universe, and vice versa, we have the ideal synecdoche, since microcosm is related to macrocosm as part to whole, and either the whole can represent the part or the part can represent the whole” [A “sinédoque mais nobre”, o paradigma ou protótipo perfeito de todos os usos menores, pode encontrar-se em doutrinas metafísicas que proclamam a identidade entre “microcosmo” e “macrocosmo”. Nestas doutrinas, onde o indivíduo é tratado como uma réplica do universo, e vice versa, temos a sinédoque ideal, já que o microcosmo está relacionado com o macrocosmo como a parte para o todo, e tanto o todo pode representar a parte como a parte pode representar o todo] (Burke 1969, 508).

24. [Um destes vórtices ou direcções próprias do pensamento é o impulso para procurar semelhança, afinidade, identidade, em todos os seus objectos e, por conseguinte, da nossa ciência, das suas teorias mais rudes às mais refinadas.]

25. [Tal como o pássaro pousa no ramo, — depois lança-se no ar de novo, assim os pensamentos de Deus se detêm apenas um momento em cada forma. Todo o pensar é fazer analogias e a utilidade da vida consiste em aprender a metonímia. A perpétua passagem de um elemento para novas formas, a metamorfose incessante, explica o lugar que a imaginação ocupa no nosso catálogo de poderes mentais. A imaginação é a leitora destas formas.]

26. [Todo o nome é uma imagem. . . . O mundo é um imenso livro de imagens de cada passagem na vida humana.]

27. [À medida que retrocedemos na história, a linguagem torna-se cada vez mais pitoresca, até à sua infância, quando toda ela é poesia; ou todos os factos espirituais são representados por símbolos naturais. Sabe-se que os mesmos símbolos constituem os elementos originais de todas as línguas.]

28. [Toda a palavra que é usada para exprimir um facto moral ou intelectual, se investigada até à sua raiz, revela que foi emprestada por alguma aparência material. *Certo* significa *direito*; *errado* significa *torcido*. *Espírito* significa primeiramente *vento*; *transgressão*, atravessar uma *linha*; *supercilioso*, *erguer a sobrancelha*.]

29. [A maior parte do processo pelo qual esta transformação se dá está escondida de nós no tempo remoto em que a linguagem foi constituída; mas a mesma tendência pode ser diariamente observada nas crianças. As crianças e os selvagens usam apenas substantivos ou nomes de coisas, que convertem em verbos e aplicam a actos mentais análogos.]

30. [. . . os poetas recuperam a relação original, pelo contrário, por uma “extensão metafórica” novamente do intangível para um equivalente tangível (o primeiro “transporte” do material para o espiritual sendo compensado por um segundo “transporte” do espiritual novamente para o material); e a este mecanismo “arcaizante” chamamos “metonímia”.]

31. De acordo com Leon Chai, esta noção possui como antecedente a concepção leibnitziana “que associa formas materiais a ideias necessárias e pré-existentes na mente de Deus” (Chai 1990, 65). Para uma análise das diferenças entre Emerson e os seus predecessores, cf. 1990, 65-73.

32. [Suspensão sobre cada coisa permanece o seu demónio, ou alma, e tal como a forma da coisa é reflectida pelo olho, assim a alma da coisa é reflectida por uma melodia. O mar, o cume da montanha, Niagara e cada canteiro de flores pré-existem ou super-existem, em pré-canções, que flutuam como odores no ar e quando qualquer homem passa por elas com um ouvido suficientemente apurado, ouve-as por acaso e esforça-se por registar as notas, sem as enfraquecer ou depravar. E aqui contida está a legitimação da crítica, de acordo com a crença da mente, para a qual os poemas são uma versão corrupta de algum texto na natureza, ao qual se deveria fazê-los corresponder.]

33. [Porque a poesia foi toda escrita antes do tempo e sempre que estamos organizados tão apuradamente que podemos penetrar naquela região onde o ar é música, ouvimos aqueles gorjeios primordiais e tentamos registá-los, mas perdemos de quando em quando uma palavra, ou um verso, e substituímo-los por algo nosso, e assim escrevemos incorrectamente o poema.]

34. [O poeta contempla a identidade central, vê-a ondular e oscilar para este lado e para aquele em correntes divinas, através das coisas mais remotas; e, seguindo-a, pode detectar semelhanças essenciais em naturezas nunca antes comparadas. Ele pode classificá-las tão audaciosamente porque é sensível ao ímpeto do fluxo celestial, do qual nada está isento.]

35. “The subject — we must so often say it — is indifferent. Any word, every word in language, every circumstance, becomes poetic in the hands of a higher thought. / The test or measure of poetic genius is the power to read the poetry of affairs, — to fuse the circumstance of today; not to use Scott’s antique superstitions, or Shakespeare’s, but to convert those of the nineteenth century, and of the existing nations, into universal symbols. ‘T is easy to repaint the mythology of the Greeks, or of the Catholic Church, the feudal castle, the crusade, the martyrdoms of mediaeval Europe; but to point out where the same creative force is now working in our own houses and public assemblies, to convert the vivid energies acting at this hour, in New York and Chicago and San Francisco, into universal symbols, requires a subtle and commanding thought. . . . This contemporary insight is transubstantiation, the conversion of daily bread into the holiest symbols; and every man would be a poet, if his intellectual digestion were perfect. The test of the poet is the power to take the passing day, with its news, its cares, its fears, as he shares them, and hold it up to a divine reason, till he sees it to have a purpose and beauty, and to be related to astronomy and history, and the eternal order of the world” [O tema — temos de dizê-lo tantas vezes — é indiferente. Qualquer palavra, cada palavra da língua, cada ocorrência, se torna poética nas mãos de um pensamento mais elevado. / A prova ou o grau do génio poético reside no poder de ler a poesia dos acontecimentos, — de fundir a ocorrência de hoje; não em usar as antigas superstições de Scott, ou as de Shakespeare, mas em converter aquelas do século dezanove e das nações existentes em símbolos universais. É fácil repintar a mitologia dos gregos ou da igreja católica, o castelo feudal, a cruzada, os martírios da Europa medieval; mas mostrar onde é que a mesma força criativa opera agora nas nossas próprias casas e assembleias públicas, converter as energias vivas que agem neste momento, em Nova Iorque e Chicago e São Francisco, em símbolos universais, requer um pensamento subtil e imponente. . . . Esta perspicácia contemporânea é transubstanciação, a conversão do pão diário nos símbolos mais sagrados; e todo o homem seria poeta se a sua digestão intelectual fosse perfeita. A prova do poeta é o poder de tomar o dia que passa, com as suas novidades, as suas preocupações, os seus medos, tal como ele os partilha, e erguê-lo a uma razão divina, até que ele veja que esse dia possui um propósito e beleza e que está relacionado com a astronomia e com a história e com a ordem eterna do mundo] (Emerson 1990, 454). A constatação de que este passo se encontra assinalado, quer na edição pessoana de “Poetry and Imagination” (1902, 436), quer na obra de John M. Robertson, também pertencente à biblioteca pessoal do poeta e intitulada *Modern Humanists*, na qual se encontra citado (Robertson 1908, 132/3), indicia a relevância que Fernando Pessoa lhe terá atribuído. Na verdade, neste passo de “Poetry and Imagination”, Emerson supera claramente as reservas de Wordsworth perante a possibilidade de um tratamento poético dos objectos da ciência. Num trecho do Prefácio a *Lyrical Ballads*, o poeta

inglês postula para um futuro longínquo e improvável a capacidade dos mesmos para produzirem sensações e, conseqüentemente, constituírem “objectos próprios da arte do Poeta” (Brett and Jones 1999, 259/60). Mas do excerto supracitado de “Poetry and Imagination” afasta-se igualmente Thomas Carlyle. Se, como é sabido, Fernando Pessoa possuía na sua biblioteca as obras *Heroes*, *Sartor Resartus* e *Past and Present* (Monteiro 1956a, 84), também um passo da primeira permite a António Cândido Franco aproximar Carlyle e Pascoaes: “A comparação estabelecida por Carlyle entre a árvore e a máquina . . . , a árvore vivente de Igdrasil e o mundo-máquina desvitalizado, mostrando os agressivos dentes das suas rodas, avizinha-se da crítica à modernidade entrópica e devoradora, a do homem neo-neroniano ou pelicular, que encontramos vigorosamente traçada entre o *São Paulo* e o *Santo Agostinho*. Há em Carlyle . . . uma primeira versão dos limites do moderno. É isso que o aproxima de Pascoaes . . .” (Franco 2000, 226).

36. [As coisas admitem ser usadas como símbolos porque a natureza é um símbolo no todo e em cada parte.]

37. Pelo contrário, para Pascoaes, tais distinções não são abolíveis, constituindo, antes, um símbolo do próprio pensamento, pois demonstram “a *própria índole* dos seres espirituais” (Pascoaes 1995, 139). Afirma o autor em *Duplo Passeio* (1942): “Temos de admitir o feio e o belo, o bem e o mal, o ódio e o amor, a grosseria e a delicadeza, como admitimos a treva e a luz, o calor e o frio. Temos de acreditar num dualismo que já no princípio das coisas se desvenda: o afirmativo e o negativo” (1994, 146).

38. [Pois, como é a deslocação e o afastamento da vida de Deus que torna as coisas feias, o poeta, que re-liga as coisas à natureza e ao Todo — re-ligando mesmo coisas artificiais, e violações da natureza, à natureza, por um discernimento mais profundo, — dispõe com muita facilidade dos factos mais desagradáveis. Os leitores de poesia vêem o povoado fabril e o caminho de ferro e fantasiam que a poesia da paisagem está fraccionada por estes; pois estas obras de arte não estão ainda consagradas na sua leitura, mas o poeta vê-as incluírem-se dentro da grande Ordem não menos do que o cortiço das abelhas ou a teia geométrica da aranha. A natureza adopta-as muito depressa para dentro dos seus círculos vitais e ao deslizante cortejo de carruagens ela ama como se fosse seu.] Se, em “The American Scholar”, Emerson lê nesta capacidade do poeta “sinais auspiciosos dos dias vindouros” que caracterizarão igualmente “a filosofia e a ciência”, “a igreja e o Estado” (Emerson 1983, 68/9), em *Democratic Vistas*, Whitman considera que o “artificial”, o que é “obra do Homem”, é tão grandioso como a natureza, devendo ser contemplado pelos “aspectos sociais” e incluído entre os “resultados religiosos, morais, literários e estéticos” da instituição democrática (Whitman 1982, 938/9).

39. [Caeiro vê apenas o objecto, esforçando-se por separá-lo tanto quanto possível de todos os outros objectos e de todas as sensações ou ideias que, por assim dizer, não fazem parte do próprio objecto. Whitman faz exactamente o contrário: esforça-se por associar o objecto a todos os outros, a muitos outros, à alma e ao universo e a Deus.]

40. [. . . enquanto as sensações de Whitman são imensamente variadas e incluem quer o natural, quer o artificial, e tanto o metafísico como o físico, as de Caeiro excluem persistentemente até as coisas mais “naturalmente artificiais” e são apenas metafísicas naquele modo negativo extremamente peculiar que é uma das novidades da sua atitude.]

41. É a recusa desta dicotomia que justificará, por exemplo, a seguinte valorização da poesia de Whitman: “Nunca posso ler os teus poemas a fio... / Há ali sentir de mais... / . . . / E cheira-me a suor, a óleos, a actividade humana e mecânica” (Pessoa 2002a, 163).

42. [Aqui está a diferença entre o poeta e o místico, pois o último fixa o símbolo a um sentido, que foi um sentido verdadeiro por um momento mas que em breve se torna velho e falso. . . . O misticismo consiste no erro de tomar um símbolo acidental e individual por um universal.]

43. [Swedenborg, de entre todos os homens das épocas recentes, representa eminentemente o tradutor da natureza para o pensamento. Não conheço na história homem para quem as coisas representassem tão uniformemente as palavras.]

44. [O que é assombroso em Swedenborg não é o seu poder inventivo mas a sua percepção extraordinária; que ele necessitasse de assim ver.]

45. [Μυεσις, o fechar dos olhos — daí a nossa palavra *Místico*.]

46. [Ele prende cada objecto natural a uma noção teológica; — um cavalo significa entendimento carnal; uma árvore, percepção; a lua, fê; um gato significa isto; uma avestruz

aquilo; uma alcaçofra aqueloutro; e pobremente amarra cada símbolo a um sentido eclesiástico particular. O escorregadio Proteu não se deixa apanhar tão facilmente. Na natureza, cada símbolo individual desempenha inúmeros papéis, como cada partícula de matéria circula sucessivamente através de todos os sistemas. . . . A natureza vinga-se rapidamente do rígido pedantismo que acorrente as suas ondas. Ela não é literalista. . . . / O preconceito teológico de Swedenborg estreitou assim fatalmente a sua interpretação da natureza e o dicionário de símbolos está ainda para ser escrito.]

47. [Pois não é a métrica, mas um argumento fazedor do metro, que faz um poema, — um pensamento tão intenso e vivo que, como o espírito de uma planta ou de um animal, possui uma arquitectura própria e adorna a natureza com uma coisa nova.]

48. Como explica Lawrence Buell: “The basis of Transcendentalist thinking as to the role of nature in art is the idea of a metaphysical correspondence between nature and spirit, as expressed chiefly by Emerson. Man and the physical universe, Emerson says, are parallel creations of the same divine spirit; therefore natural and moral law are the same and everything in nature, rightly seen, has spiritual significance for man. The universe is thus a vast network of symbols — a Bible or revelation purer than any written scripture — which it is the chief task of the poet to study, master, and articulate. He above all others is qualified for this task because, unlike the theologian and the scientist, who attempt to reduce the meaning of nature to a rationalistic system, the poet follows the method of nature herself: he is guided by inspiration rather than logic, and expresses his thoughts in the form of images, in the same way that nature expresses spirit. A good literary work is therefore not an artificial construct, but a ‘second nature’, growing out of the poets’s mind as naturally as the leaf of a tree” [A base da reflexão transcendentalista quanto ao papel da natureza na arte é a ideia de uma correspondência metafísica entre natureza e espírito, tal como é expressa, sobretudo, por Emerson. O Homem e o universo físico, diz Emerson, são criações paralelas do mesmo espírito divino; por conseguinte, lei natural e lei moral são a mesma e tudo na natureza, visto correctamente, possui significação espiritual para o Homem. O Universo é, assim, uma vasta rede de símbolos — uma Bíblia ou revelação mais pura do que qualquer escritura — constituindo a principal tarefa do poeta estudá-la, conhecê-la e articulá-la. Acima de todos os outros, ele está habilitado para esta tarefa porque, ao contrário do teólogo e do cientista, que tentam reduzir o sentido da natureza a um sistema racionalista, o poeta segue o método da própria natureza: é guiado pela inspiração em vez da lógica e expressa os seus pensamentos sob a forma de imagens, do mesmo modo que a natureza expressa o espírito. Uma boa obra literária é, portanto, não uma construção artificial, mas uma “segunda natureza”, crescendo a partir da mente do poeta tão naturalmente como a folha de uma árvore] (Buell 1975, 149).

49. [Esta expressão ou nomeação é, não uma arte, mas uma segunda natureza, sendo proveniente da primeira, como uma folha provém de uma árvore.]

50. [Como, ao sol, os objectos pintam as suas imagens na retina do olho, assim eles, partilhando a aspiração do universo inteiro, tendem a pintar uma cópia muito mais delicada da sua essência na sua mente. Semelhante à metamorfose das coisas em formas orgânicas mais elevadas, é a sua transformação em melodias.]

51. [Em poesia dizemos que exigimos um milagre. A abelha voa por entre as flores e recolhe menta e manjerona e gera um novo produto que é, não menta e manjerona, mas mel; o químico mistura hidrogénio e oxigénio para produzir um novo produto que é, não estes, mas água; e o poeta escuta a conversação e contempla todos os objectos na natureza para devolver, não estes, mas um todo novo e transcendente.]

52. [No seu sentido mais simples, a forma orgânica declara que uma obra de arte deriva a sua excelência da sua semelhança com os objectos naturais. Em primeiro lugar, pode parecer ou soar como um fenómeno natural: um quadro parece-se com uma maçã, uma estátua lembra o corpo humano, uma sinfonia soa como um rio. O princípio da imitação entra nesta concepção, embora Emerson e Coleridge sejam relutantes em admiti-lo — em parte por terem desenvolvido a “forma orgânica” para suplantar a “imitação”, um termo que o uso neoclássico havia incrustado de artificialidade. / A segunda e mais subtil definição da forma orgânica consiste no desenvolvimento dos detalhes numa obra de acordo com um propósito dominante, pelo que o todo apresenta uma união de partes integradas, como uma montanha ou um campo de centeio. É

este o sentido coleridgiano da forma “orgânica” por oposição a “mecânica”. . . . Um terceiro sentido do termo evidencia-se no facto de uma obra ser considerada orgânica se produz no observador uma impressão semelhante à que é causada pelas obras da natureza. . . . tal como as obras da natureza dão uma impressão de totalidade, assim deve a obra de arte produzir “um todo novo e mais belo”.]

53. “In addition they had ready to hand the central neoclassic concept of *decorum* — of ‘propriety’ or ‘what is fitting’. . . . Its origin was the ancient Greek and specifically Aristotelean conception of the function of art as a unified, harmonious imitation of an ordered nature. As, in the process of nature itself, the parts interrelate through universal, persisting forms and principles, so art in its own particular medium (words, sounds, or visual shapes) seeks to duplicate that process, but at the same time to stress or to highlight it. Hence art concentrates, even more than we in our ordinary experience do, on the general form — selecting only what contributes directly to the particular end (or form) and rejecting what does not. As such, poetry is more ‘philosophical’, as Aristotle said, than a straightforward factual narrative. It is, in short, closer to the ‘ideal’, but ‘ideal’ in the original sense in Greek — in the intellectual perception of pattern, form, and general meaning. *Decorum* applies to the *relevance* or *fitness* of every part to the whole in this ‘ideal’ and admittedly foreshortened selection, which permits a finished and rounded totality” [Além disso, tinham ao seu alcance o conceito neoclássico central do *decoro* — da ‘propriedade’ ou de ‘o que é apropriado’. . . . A sua origem era a antiga concepção grega e especificamente aristotélica da função da arte como a imitação unificada, harmoniosa de uma natureza ordenada. Assim como, no processo da própria natureza, as partes se interrelacionam através de formas e de princípios persistentes, universais, também a arte no seu próprio meio particular (palavras, sons ou formas visuais) busca duplicar esse processo, mas ao mesmo tempo enfatizá-lo ou realçá-lo. Por conseguinte, a arte concentra-se, ainda mais do que nós na nossa experiência comum, na forma geral — seleccionando apenas aquilo que contribui directamente para o fim (ou forma) particular e rejeitando o que não contribui. Como tal, a poesia é mais “filosófica”, como disse Aristóteles, do que uma narrativa directa e factual. Está, em suma, mais próxima do “ideal”, mas “ideal” no sentido original em grego — da percepção intelectual de modelo, forma e significado geral. O *decoro* aplica-se à *pertinência* ou *adequação* de cada parte ao todo nesta selecção “ideal” e confessadamente escorçada, que permite uma totalidade acabada e perfeita] (Bate 1991, 18/9).

54. “Superficially it could be said that two things simultaneously converge: the ‘protest on behalf of the *organic* view of nature’ that Whitehead described as the essence of Romanticism, and also the century-long development, by British empirical psychology, of the theory of the imagination. But the first really followed from and through the second. For the concept of ‘organicism’ is as old as the history of philosophy and perpetually ready to flower again into active premise or ideal, provided only that we have some confidence that the evolving process of nature is something we can to some degree understand and share” [De um modo superficial, poder-se-ia dizer que duas coisas convergem simultaneamente: o “protesto em nome da visão *orgânica* da natureza” que Whitehead descreveu como sendo a essência do romantismo, e também o desenvolvimento, ao longo de todo o século, pela psicologia empírica britânica, da teoria da imaginação. Mas o primeiro de facto resultou do segundo e através dele. Pois o conceito de “organicismo” é tão antigo como a história da filosofia e encontra-se perpetuamente pronto para florescer de novo como premissa activa ou ideal, desde que tenhamos apenas uma certa confiança de que o processo evolutivo da natureza é algo que podemos até certo ponto compreender e partilhar] (Bate 1991, 125).

55. Repare-se que o preceito aristotélico é, precisamente, o modelo, por oposição ao qual, Vivian Hopkins atribui aos textos de Emerson um carácter fragmentário: “Emerson has little to say of the fusing power of imagination, by which disparate objects are forced into a new unity. . . . Although some of his own work shows a strong integral development — for example, the essays *Nature*, ‘The Poet’, ‘Thoreau’, and the poems, ‘Sphinx’, ‘Brahma’, and ‘The Snowstorm’ — his theory gives inadequate recognition to the Aristotelian ‘beginning, middle, and end’” [Emerson tem pouco a dizer quanto ao poder de fusão da imaginação, por via do qual objectos díspares são coagidos a uma nova unidade. . . . Embora alguma da sua própria obra mostre um forte desenvolvimento integral — por exemplo, os ensaios *Nature*, ‘The Poet’,

‘Thoreau’, e os poemas, ‘Sphinx’, ‘Brahma’ e ‘The Snowstorm’ — a sua teoria não proporciona um reconhecimento adequado do ‘princípio, meio e fim’ aristotélico] (Hopkins 1951, 38). Também para Norman Foerster, Emerson “raramente nos dá um princípio, meio e fim” (Foerster 1962, 109).

56. [. . . o uso do passado por um “salto ao eixo” buscando autoridade ou consolo psicológico: o salto por cima do pai — os predecessores imediatos principais — até o que Northrop Frye chama o “avô modal”.]

57. “ ‘T is a problem of metaphysics to define the province of Fancy and Imagination. The words are often used, and the things confounded. Imagination respects the cause. It is the vision of an inspired soul reading arguments and affirmations in all nature of that which it is driven to say. But as soon as this soul is released a little from its passion, and at leisure plays with the resemblances and types for amusement, and not for its moral end, we call its action Fancy. . . . / Imagination is central; fancy, superficial. Fancy relates to surface, in which a great part of life lies. . . . Fancy is a wilful, imagination a spontaneous act; fancy, a play as with dolls and puppets which we choose to call men and women; imagination, a perception and affirming of a real relation between thought and some material fact. Fancy amuses; imagination expands and exalts us. Imagination uses an organic classification. Fancy joins by accidental resemblance, surprises and amuses the idle, but is silent in the presence of great passion and action. Fancy aggregates; imagination animates. Fancy is related to color; imagination, to form. Fancy paints; imagination sculptures” [É um problema da metafísica definir os domínios da Fantasia e da Imaginação. As palavras são frequentemente usadas e as coisas confundidas. A imaginação diz respeito à causa. É a visão de uma alma inspirada lendo argumentos e afirmações em toda a natureza daquilo que é compelida a dizer. Mas assim que esta alma é um tanto aliviada da sua paixão, e livremente brinca com as semelhanças e os tipos para divertimento, e não para o seu fim moral, chamamos à sua acção Fantasia. . . . / A imaginação é central; a fantasia, superficial. A fantasia está relacionada com a superfície, na qual uma grande parte da vida reside. . . . A Fantasia é um acto intencional, a imaginação um acto espontâneo; a fantasia, uma brincadeira como com bonecas e fantoches que escolhemos chamar homens e mulheres; a imaginação, uma percepção e afirmação de uma relação verdadeira entre um pensamento e algum facto material. A fantasia diverte; a imaginação expande-nos e exalta-nos. A imaginação usa uma classificação orgânica. A fantasia junta por semelhança accidental, surpreende e diverte o ocioso, mas fica silenciosa perante a grande paixão e acção. A fantasia agrega; a imaginação anima. A fantasia está relacionada com a cor; a imaginação com a forma. A fantasia pinta; a imaginação esculpe] (Emerson 1902, 435; 1990, 451).

58. Nesta crítica de Poe a Moore parece igualmente residir o antecedente de um passo particular de um dos artigos de Fernando Pessoa sobre a “nova poesia portuguesa”. Para Poe, a ausência de um carácter “ideal”, “místico” ou “imaginativo” na poesia de Moore é claramente denunciado pelo seu abundante recurso às comparações: “Moore has always been renowned for the number and appositeness, as well as novelty, of his similes; and the renown thus acquired is strongly indicial of his deficiency in that nobler merit — the noblest of them all. No poet thus distinguished was ever richly ideal. . . . Similes . . . are never, in our opinion, strictly in good taste, whatever may be said to the contrary, and certainly can never be made to accord with other high faculties. . . . The higher minds will avoid their frequent use. They form no portion of the ideal, and appertain to the fancy alone” [Moore sempre foi célebre pelo número e adequação, bem como novidade, das suas comparações; e a celebridade assim adquirida é um forte indício da sua deficiência naquele outro mérito mais nobre — o mais nobre de todos. Nenhum poeta assim distinguido foi alguma vez ricamente ideal. . . . As comparações . . . nunca se encontram, na nossa opinião, estritamente dentro do bom gosto, seja o que for que se diga em contrário, e certamente nunca se pode fazê-las concordar com outras faculdades elevadas. . . . As mentes mais elevadas evitarão o seu uso frequente. Não fazem parte do ideal e pertencem somente à fantasia] (Poe 1984a, 339). Note-se que Pessoa estabelece, precisamente, esta proporção inversa, quando alerta — “e repare o professor Adolfo Coelho que Pascoaes *não compara* a queda da folha à ascensão da alma” (Pessoa 1993b, 87) — parecendo já indiciar o uso privilegiado que a poesia “objectiva” de Caeiro fará daquela figura.

59. [A verdade é que a justa distinção entre fantasia e imaginação se encontra envolvida na consideração do *místico*. . . . O termo *místico* é aqui utilizado no sentido de Augustus William Schlegel, e da maior parte dos outros críticos alemães. É aplicado por eles àquela classe de composição na qual jaz sob a transparente corrente de significado da superfície, um significado subjacente ou *sugestivo*. O que vagamente denominamos pela *moral* de qualquer sentimento é a sua expressão mística ou secundária. Tem a vasta força de um acompanhamento em música. Este vivifica o ar; aquele espiritualiza a concepção *fantasiosa* e eleva-a até ao *ideal*. / Esta teoria resistirá, pensamos, aos mais rigorosos testes que lhe possam ser aplicados e será reconhecida como sustentável por todos os que são imaginativos. Se examinarmos cuidadosamente aqueles poemas, ou partes de poemas, ou aqueles romances em prosa que a humanidade se habituou a designar como *imaginativos* . . . ver-se-á que todos os que assim são designados são notáveis pelo carácter *sugestivo* que discutimos. São fortemente *místicos* — no sentido próprio da palavra. . . . Pouco há de fantasia aqui, e tudo de imaginação. A cada nota da lira é ouvido um *eco* fantasmagórico e nem sempre distinto, mas majestoso e exaltante para a alma. Em cada vislumbre de beleza apresentado, apreendemos, através de extensos e ermos panoramas, visões obscuras e desnorteantes de uma beleza muito mais etérea que está *para além* deles.]

VI

O “materialismo absoluto”

1. [A.C. é o poeta do materialismo absoluto. Esta é a sua primeira originalidade; nunca houve, propriamente falando, um poeta do materialismo... A segunda criação é que C. acrescenta ao seu materialismo absoluto uma cor e intensidade poéticas que fomos habituados a encontrar apenas na mais alta poesia espiritualista.]

2. A ausência de *Eureka* do conjunto de edições das obras de Poe pertencentes à biblioteca pessoal de Fernando Pessoa não inibe, portanto, a possibilidade de averiguar em que consiste exactamente o carácter mediador deste texto. Foram consultadas as seguintes edições: *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays*. s.d. Introduction by Charles Baudelaire. London: Chatto & Windus; *Edgar A. Poe; Poèmes Complets; Scènes de Politian; Le Principe Poétique; Marginalia*. s.d. Traduction inédite de Victor Orban. Notice biographique et bibliographique par Alphonse Séché. Bibliothèque des Poètes Français et Étrangers. Paris: Louis-Michaud; *Crime and Detection: Selected Stories*. 1926. Introduction by E. M. Wrong. Oxford: The University Press.

3. Pessoa parece aqui descrever *Eureka* nos termos da argumentação patente em “Mesmeric Revelation”: “The truth is, it is impossible to conceive spirit, since it is impossible to imagine what is not. When we flatter ourselves that we have formed its conception, we have merely deceived our understanding by the consideration of infinitely rarified matter. . . . But you forget that the matter of which I speak is, in all respects, the very ‘mind’ or ‘spirit’ of the schools, so far as regards its high capacities, and is, moreover, the ‘matter’ of these schools at the same time. God, with all the powers attributed to spirit, is but the perfection of matter” [A verdade é que é impossível conceber o espírito, já que é impossível imaginar o que não é. Quando nos lisonjeamos por termos formado uma concepção dele, apenas enganámos o nosso entendimento mediante a consideração de matéria infinitamente rarefeita. . . . Esquece-se de que a matéria da qual falo é, em todos os aspectos, a mesma “mente” ou o mesmo “espírito” das escolas, tanto quanto se consideram as suas elevadas capacidades, e é, para além disso, a “matéria” destas escolas ao mesmo tempo. Deus, com todos os poderes atribuídos ao espírito, não é mais do que a perfeição da matéria] (Poe 1984b, 721/2).

4. [. . . este Livro de Verdades, não no seu carácter de Contador da Verdade, mas pela Beleza que abunda na sua Verdade; constituindo-o verdadeiro. . . . Apresento a composição como um Produto Artístico apenas: — digamos como um Romance; ou, se não for uma pretensão demasiado elevada, como um Poema. . . . No entanto, é apenas como Poema que desejo que esta obra seja julgada após a minha morte.] A leitura que John T. Irwin faz deste passo permite afirmar que também Poe sofria daquilo a que Robert Bréchon, referindo-se a Pessoa, chama

“‘complexe’ d’Érostrate” (Bréchon 2001, 18). Para Irwin, é “à luz da justaposição” patente em *The Narrative of Arthur Gordon Pym* entre “o tipo de sobrevivência escrita possível a um autor” e “a sobrevivência pessoal prometida pelo Cristianismo” que se pode abarcar “o sentido completo da especulação de Poe acerca da origem e do fim do universo em *Eureka*”: “In his prefatory remarks, Poe describes the life of *Eureka* after its author’s death in terms of the resurrection of the body, corpus substituting for corpse. . . . / If, in this scenario, the first death is that of the writing self Poe, then the second death would be that of the written self *Eureka*, a death that would result from an unfavorable judgment of the work by readers such that the book and its author would be forgotten. Poe seeks to ensure the resurrection of the body of his work, its survival in the collective human memory, by indicating the terms on which it should be judged — not as the logical truth of external reality but as the aesthetic truth of the internal reality of the imagination, that ‘tendency of the human intellect’ in its moments of highest aspiration . . . to project itself into the void prior to its birth and after its death” [Nas suas considerações preambulares, Poe descreve a vida de *Eureka* após a morte do seu autor nos termos da ressurreição do corpo, *corpus* substituindo cadáver. . . . / Se, neste cenário, a primeira morte é a do eu escritor Poe, então a segunda morte será a do eu escrito *Eureka*, uma morte resultante do julgamento desfavorável da obra por parte dos leitores, a ponto de o livro e o seu autor serem esquecidos. Poe procura assegurar a ressurreição do corpo da sua obra, a sua sobrevivência na memória humana colectiva, indicando os termos nos quais deve ser julgada — não como a verdade lógica da realidade exterior mas como a verdade estética da realidade interior da imaginação, daquela “tendência do intelecto humano” nos seus momentos de aspiração máxima . . . para se projectar no vácuo anterior ao seu nascimento e posterior à sua morte] (Irwin 1980, 221). A hipótese de que *Eureka* também tenha interessado a Pessoa nos termos desta leitura não deve ser liminarmente recusada já que, em *Erostratus*, após se afirmar, com Faguet, que “a posteridade só gosta de escritores concisos” (Pessoa 2000b, 180), é observado que constitui “um dos triunfos críticos de Poe este ter previsto a necessidade do poema mais curto” (2000b, 194). É ainda interessante constatar que o modo como John T. Irwin lê o passo supracitado de *Eureka* encontra paralelo no modo como José Sasportes justifica a morte prematura de Caetano, considerando que o adiamento da sua “apresentação”, até dez anos após a sua morte, permitiu a Fernando Pessoa “medir a recepção póstuma” do heterónimo e assim “antecipar a experiência impossível da glória futura de toda a sua poesia” (Sasportes 1999, 147).

5. [O facto é, que, perante a enunciação de qualquer um dos termos daquela classe à qual “Infinito” pertence — a classe representando *pensamentos de um pensamento* — aquele que tem direito a dizer que pensa *de facto*, sente-se chamado, *não* a considerar uma concepção, mas simplesmente a direccionar a sua visão mental para um determinado ponto do firmamento intelectual, onde permanece uma nebulosa que nunca será dissolvida.]

6. [É uma esfera cujo centro está em toda a parte e a circunferência em parte alguma.]

7. Considerando que “nenhuma falácia astronómica é mais indefensável” do que a pressuposição do carácter ilimitado do “universo das estrelas” (Poe 1984b, 1327), Poe descreve as suas três fases de “criação, radiação e regresso a si” (1984b, 1356), referindo-se também ao seu “princípio” (1984b, 1280, 1304), à sua “existência presente” (1984b, 1353) e ao seu “fim” (1984b, 1280, 1341, 1343).

8. [Pensamos que Coleridge tinha dentro de si grandes coisas que nunca contou ao mundo; todavia contou-as no “Mariner” e no “Kubla Khan”, que contêm a metafísica que lá não está, as fantasias que omitem e as especulações que em parte alguma se podem encontrar.]

9. [Que cada átomo atrai — é solidário com os mais delicados movimentos de qualquer outro átomo, e com cada um e com todos ao mesmo tempo, e para sempre, e de acordo com uma determinada lei, cuja complexidade, ainda que considerada por si só exclusivamente, está inteiramente para além do alcance da imaginação. Se eu me propuser verificar a influência de um grão de poeira num raio de sol sobre o grão de poeira seu vizinho, não posso realizar o meu propósito sem primeiro contar e pesar todos os átomos do Universo e definir as posições exactas de todos num momento particular. Se me aventurar a deslocar, mesmo pela bilionésima parte de uma polegada, a microscópica partícula de pó que se encontra agora na ponta do meu dedo, qual o carácter desse acto no qual me aventurei? Realizei um feito que abala a Lua na sua trajectória,

que é causa de o Sol não mais ser o Sol, e que altera para sempre o destino das múltiplas miríades de estrelas que giram e brilham na presença majestosa do seu Criador.]

10. [Compreender-se-á agora que, ao usar a expressão ‘Infinidade de Espaço’, não chamo o leitor à consideração da concepção impossível de uma infinidade *absoluta*. Refiro-me simplesmente à ‘*maior extensão concebível*’ de espaço — um domínio sombrio e flutuante, agora encolhendo, agora dilatando, de acordo com as energias vacilantes da imaginação] Esta definição viabiliza um paralelo que talvez não tenha passado despercebido a Fernando Pessoa. Leon Chai observa que, para Poe, o termo *shadowy/sombrio* “conota invariavelmente uma relação entre as esferas material e espiritual e o progressivo *continuum* ou escala através do qual passamos, por graus imperceptíveis, de uma para a outra” (Chai 1990, 30). Este é, precisamente, o “simbolismo da sombra” tantas vezes apontado à poesia de Teixeira de Pascoaes (cf., por ex., Seabra 1987, 274-6; Sá 1992, 141-53; 1999, 183-9) e que encontra uma ilustração exemplar na definição de natureza, apresentada em *Marânus*, como “qualquer cousa / Que, não sendo matéria nem espírito, / Na sua evolução misteriosa, / Toma formas de espírito e matéria...” (Pascoaes 1990, 47/8).

11. [Sendo a possibilidade de todos os números, o infinito não é, em si próprio, um número. Não podemos dizer acerca dele, a não ser de um modo um tanto *antropomórfico*, que é o maior número concebível. (Aqui reside todo o antropomorfismo).]

12. O contexto da “produção de Poe” restringe-se aqui a *Eureka*, pois a noção de que Deus cria a partir do nada é defendida pelo autor noutros lugares e, pelo menos, de dois modos. Com efeito, se, também em “Mellonta Tauta” é derogado o “axioma” *ex nihilo nihil fit* (Poe 1984b, 876), na já referida recensão a *Alciphron: A Poem* de Thomas Moore, Poe retoma o tópico no contexto da distinção dos termos *fancy* e *imagination*: “The fancy as nearly creates as the imagination; and neither creates in any respect. All novel conceptions are merely unusual combinations. The mind of man can *imagine* nothing which has not really existed; and this point is susceptible of the most positive demonstration — see the Baron de Bielfeld, in his *Premiers Traits de L’Érudition Universelle*, 1767” [A fantasia cria quase tanto quanto a imaginação; e nenhuma cria de modo algum. Todas as concepções novas são apenas combinações inusitadas. A mente do Homem não pode *imaginar* nada que não tenha verdadeiramente existido; e este ponto é susceptível da mais positiva demonstração — veja-se o Barão de Bielfeld, nos seus *Premiers Traits de L’Érudition Universelle*, 1767] (1984b, 334). Como explana o autor em nota à crítica aos livros de Joseph Rodman Drake e Fitz-Greene Halleck, *The Culprit Fay, and Other Poems* e *Alnwick Castle, with Other Poems*, esta tese possui como implicação a reserva da prerrogativa da criação *ex nihilo* à divindade: “Imagination is, possibly, in man, a lesser degree of the creative power in God. What the Deity imagines, *is*, but *was not* before. What man imagines, *is*, but *was* also. The mind of man cannot imagine what *is not*. This latter point may be demonstrated. — See *Les Premiers Traits de L’Érudition Universelle*, par M. Le Baron de Bielfeld, 1767” [A imaginação é, possivelmente, no Homem, um grau menor do poder criador que há em Deus. O que a Divindade imagina *é*, mas *não era* antes. O que o Homem imagina *é*, mas *era* também. A mente do Homem não pode imaginar o que *não é*. Este último ponto pode ser demonstrado. — Ver *Les Premiers Traits de L’Érudition Universelle* do Barão de Bielfeld, 1767] (1984a, 511).

13. Esta referência a Haeckel permite, portanto, aproximar Pascoaes de Poe, quanto à defesa de um “materialismo”. Com efeito, António Mora refere-se explicitamente à “*metaphysica materialista*” de Haeckel (Pessoa 2002b, 183) e Ken Krabbenhoft informa que Pessoa comentou, em *The Riddle of the Universe*, que Haeckel “‘miserável e pomposamente’ rejeita a noção de uma divindade extramundana” (Krabbenhoft 1999, 81). É possível que Pessoa tenha reconhecido este mesmo argumento em Pascoaes. De acordo com Manuel Ferreira Patrício, “Darwin, Haeckel e todo o materialismo evolucionista de Oitocentos . . . são traduzidos” na seguinte afirmação de *O Homem Universal* (1937): “Deus, antes de encarnar no homem, encarnou em toda a casta de animais e vegetais” (Patrício 1997, 41). Mas já em *Verbo Escuro* (1914) Pascoaes afirmara: “Criar: eis o mal da criatura, o erro fatal que a diminui. Ela define na sua obra. / O Universo é a obra, a *pessoa* de Deus e o único argumento contra a sua existência” (Pascoaes 1999, 72).

14. E no qual diverge da tese exposta em “The Power of Words”, onde é afirmado que a Divindade, “no princípio *apenas*, criou” (Poe 1984b 823).

15. [Não apenas é esta adaptação Divina, todavia, matematicamente exacta, mas possui aquilo que a marca *como divina*, distinguindo-se do que é meramente obra da capacidade construtiva humana. Aludo à completa *mutualidade* de adaptação. Por exemplo; nas construções humanas uma causa particular tem um efeito particular; uma intenção particular ocasiona um objecto particular; mas isto é tudo; não vemos qualquer reciprocidade. O efeito não re-age sobre a causa; a intenção não altera as suas relações com o objecto. Nas construções Divinas o objecto é desígnio ou objecto conforme escolhemos considerá-lo — e podemos tomar a qualquer altura uma causa por um efeito, ou o inverso — de modo que nunca podemos decidir em absoluto qual é qual. . . . a simetria de *princípio* vê o fim de todas as coisas metafisicamente envolvido na ideia de um começo; busca e encontra, nesta origem de todas as coisas, o *rudimento* deste fim; e percebe a impiedade de pressupor que este fim seja passível de ser realizado menos simples — menos directa — menos óbvia — menos artisticamente — do que mediante a *reação do Acto originador*.]

16. [O prazer que retiramos de qualquer manifestação do engenho humano varia na razão de uma *aproximação* a esta espécie de reciprocidade. Na construção do *enredo*, por exemplo, na literatura ficcional, deveríamos aspirar a dispor os incidentes de tal modo que não fôssemos capazes de determinar, acerca de nenhum deles, se depende de qualquer outro ou se o sustenta. Neste sentido, é claro, a *perfeição* de enredo é real ou praticamente inatingível — mas apenas porque é uma inteligência finita que constrói. Os enredos de Deus são perfeitos. O Universo é um enredo de Deus.] Os termos desta definição são frequentemente reiterados por Poe, ressurgindo, por exemplo, no ensaio “The Philosophy of Composition”, na crítica a *Night and Morning: A Novel* de Edward Lytton Bulwer ou no artigo “Chapter of Suggestions” (Poe 1984a, 13, 148-51, 1293).

17. [E agora chegámos a um ponto em que o intelecto é forçado, novamente, a lutar contra a sua propensão para a inferência analógica — contra a sua monomaniaca sede de infinito. Luas foram vistas a *girar* em volta de planetas; planetas em volta de estrelas; e o instinto poético da humanidade — o seu instinto do simétrico, mesmo que a simetria seja apenas uma simetria de superfície — este instinto . . . impele-nos a fantasiar uma extensão interminável deste sistema de *ciclos*.]

18. [Tais são as condições, continuadas perpetuamente, que a voz daquilo a que algumas pessoas chamam “analogia” exorta a Fantasia a pintar e a Razão a contemplar, se possível, sem que fiquem insatisfeitas com o retrato. Tais, em *geral*, são as intermináveis rotações para além da rotação que fomos instruídos pela Filosofia a compreender e a explicar — pelo menos do melhor modo que pudermos.]

19. [De vez em quando, contudo, um verdadeiro filósofo — cujo frenesi toma uma rotação bem determinada — . . . permite-nos ver *precisamente* aquele ponto fora de vista, no qual os processos revolucionários em questão chegam, e por direito devem chegar, a um fim.]

20. [. . . fazer um tal levantamento do Universo que a mente seja capaz realmente de receber e de apreender uma impressão individual.]

21. Para Harold Bloom, esta característica isola *Eureka* do resto da obra de Poe: “The bulk of his work is in tale-telling and criticism, with the exception of the problematic *Eureka: A Prose Poem*, a hundred page cosmology that I take to be Poe’s answer to Emerson’s Transcendental manifesto, *Nature*” [O cerne da sua obra encontra-se na narração de histórias e na crítica, à excepção da problemática *Eureka: A Prose Poem*, uma cosmologia de cem páginas que considero ser a resposta de Poe ao manifesto transcendental de Emerson, *Nature*] (Bloom 1985, 3). Para além das críticas que, neste texto, são abertamente formuladas por Poe contra os transcendentalistas, em, pelo menos, duas das recensões a *Nature*, publicadas entre 1836 e 1841, é possível encontrar elementos que reaparecerão em *Eureka* (1848). Por um lado, num texto assinado por Francis Bowen, publicado em *The Christian Examiner*, XXI de Janeiro de 1837 (Sealts and Ferguson 1979, 81), Emerson e os seus seguidores são criticados em termos que ressurgirão na carta “citada” por Poe, não apenas em *Eureka*, mas também em “Mellonta Tauta” (Poe 1984b, 874-6) e dos quais se transcreve apenas um excerto: “The Baconian mode of discovery is regarded as obsolete; induction is a slow process, and the results are uncertain and

imperfect. General truths are to be obtained without the previous examination of particulars, and by the aid of a higher power than the understanding” [O modo baconiano de descoberta é considerado obsoleto; a indução é um processo lento de resultados incertos e imperfeitos. As verdades gerais são para serem atingidas sem o exame prévio dos particulares e pela ajuda de um poder mais elevado do que o entendimento](Sealts and Ferguson 1979, 83). Por outro lado, numa recensão anónima, publicada em *The Democratic Review* I de Fevereiro de 1838, a *Nature* é atribuído o sub-título posteriormente adoptado para *Eureka*: “Nature — A Prose Poem” (Sealts and Ferguson 1979, 90).

22. [Aquele que do cimo do Etna olha de relance ociosamente em volta é afectado sobretudo pela *extensão e diversidade* do cenário. Apenas mediante um rápido rodopiar sobre o seu tacão poderia ele ter a esperança de compreender o panorama no sublime da sua *unidade*. Mas como, no cume do Etna, *nenhum* homem pensou em rodopiar sobre o seu tacão, assim nenhum homem alguma vez tomou em consideração por completo o carácter único da paisagem; e assim, novamente, quaisquer considerações que estejam envolvidas neste carácter único, não possuem ainda existência prática para a humanidade. . . . / Parece-me que tendo em vista este último efeito [individualidade de impressão], e, através dele, as consequências — as conclusões — as sugestões — as especulações — ou, se nada de melhor se proporcionar, os simples palpites que podem daí resultar — exigimos algo parecido com uma rotação mental sobre o tacão. Precisamos de uma tão rápida rotação de todas as coisas em torno do ponto de vista central que, enquanto as minudências desaparecem conjuntamente, mesmo os objectos mais conspícuos se misturam num só. Entre as minudências desaparecidas, num levantamento desta natureza, encontrar-se-iam exclusivamente matérias terrestres. A Terra seria considerada nas suas relações planetárias apenas. Um homem, nesta perspectiva, torna-se a Humanidade; a Humanidade, um membro da família cósmica de Inteligências.]

23. [A ruína ou o vazio que vemos quando olhamos para a natureza, encontra-se nos nossos próprios olhos. O eixo da visão não é coincidente com o eixo das coisas e assim elas aparecem, não transparentes, mas opacas.]

24. Como explica Barbara Packer: “He [Emerson] cannot say that the problem of restoring original and eternal beauty to the world would be solved if the axis of vision *were* coincident with the axis of things, because in the state of Coincidence there are no separate things. The object-world is the product of dislocation, and will vanish when the dislocation is remedied” [Emerson não pode dizer que o problema de restituir a beleza original e eterna ao mundo ficaria resolvido se o eixo da visão *fosse* coincidente com o eixo das coisas, porque no estado de Coincidência não há coisas separadas. O mundo dos objectos é o produto da deslocação e desaparecerá quando a deslocação foi remediada] (Packer 1979, 220).

25. No seguimento desta contestação do passo sobre o “eixo da visão” de “Nature”, a constatação da opacidade, da unidade e da materialidade dos objectos, resultante do olhar de Poe, parece opor-se a um trecho de *Biographia Literaria*, no qual Coleridge afirma: “The optical phaenomena are but a geometry, the lines of which are drawn by light, and the materiality of this light itself has already become matter of doubt” [Os fenómenos ópticos são apenas uma geometria, as linhas da qual são desenhadas pela luz e a materialidade desta luz já se tornou ela própria matéria de dúvida] (Coleridge 1997, 153).

26. [Vamos agora conceber uma tal elipse. A um dos pontos mencionados, que são os *focos*, vamos prender uma laranja. Por um fio elástico vamos ligar esta laranja com uma ervilha; e vamos colocar esta última na circunferência da elipse. Vamos agora mover a ervilha continuamente em volta da laranja — mantendo sempre a circunferência da elipse. O fio elástico, que, é claro, varia em comprimento à medida que movemos a ervilha, formará o que em geometria se chama um *raio vector*. Agora, se pela laranja se entender o Sol e pela ervilha um planeta girando à sua volta, então a rotação deverá ser feita a um ritmo tal — com uma velocidade de tal modo variando — que o *raio vector* possa passar sobre *iguais áreas de espaço em tempos iguais*. O progresso da ervilha *deverá ser* — por outras palavras, o progresso do planeta *é*, claro, — lento na proporção da sua distância do Sol — rápido na proporção da sua proximidade. Aqueles planetas que estão mais afastados do Sol movem-se mais devagar. . . . / devido às configurações dos esferóides, os eixos menores das suas elipses estão sujeitos a uma variação em comprimento; os eixos maiores sendo permanentes . . . esta variação é contínua e

vibratória — pelo que toda a órbita se encontra num estado de transição, ou do círculo para a elipse, ou da elipse para o círculo.]

27. [*Na Unidade Original da Coisa Primeira reside a Causa Secundária de Todas as Coisas, com o Gérmem da sua Aniquilação Inevitável.*]

28. [“Sabe, meu caro amigo”, diz o escritor, dirigindo-se, sem dúvida, a um contemporâneo — “Sabe que se passaram pouco mais de oitocentos ou novecentos anos desde que os metafísicos consentiram pela primeira vez em libertar as pessoas da fantasia singular segundo a qual existem *apenas dois caminhos praticáveis para a Verdade?* Acredite se puder! Parece, contudo, que há muitos, muitos anos, nas trevas do Tempo, vivia um filósofo turco chamado Aries, de apelido Tottle”. [Aqui, possivelmente, o epistológrafo quer dizer Aristóteles; até os melhores nomes são desgraçadamente corrompidos em dois ou três mil anos.] . . . ele alcançou . . . celebridade . . . como o fundador, ou em qualquer circunstância como o principal propagador, daquilo a que se chamou a filosofia *dedutiva* ou *a priori*. Começou com o que defendia serem axiomas, ou verdades evidentes por si próprias: — e o facto hoje sobejamente conhecido de que *nenhuma* verdade é evidente *por si própria*, não contraria realmente no menor grau as suas especulações. . . . A partir de axiomas prosseguiu logicamente para os resultados. Os seus discípulos mais ilustres foram um Tuclid, geómetra”, [isto é, Euclides] “e um Kant, um alemão, o originador daquela espécie de Transcendentalismo que, com a simples substituição das letras PED por um K, carrega agora o seu nome próprio. / “Bem, Aries Tottle prosperou supremamente até à chegada de um certo Hogg, de alcunha “o pastor de Ettrick”, que pregava um sistema inteiramente diferente, a que chamou *a posteriori* ou *indutivo*. O seu plano referia-se totalmente à sensação. Procedia observando, analisando e classificando factos — *instantiæ Naturæ*, como eram um tanto afectadamente chamados — e dispondo-os em leis gerais. Numa palavra, enquanto o modo de Aries se baseava em *númenos*, o de Hogg dependia de *fenómenos* . . .]

29. [A mácula vital, todavia, no Baconianismo — a sua fonte de erro mais lamentável — residia na sua tendência para depositar poder e consideração nas mãos de homens meramente perceptivos — daqueles peixinhos inter-Tritónicos, daqueles sábios microscópicos — que desenterram e negoceiam *factos* mínimos. . . . o seu valor dependendo, supunha-se, simplesmente do *facto do seu facto*, sem referência à sua aplicabilidade ou inaplicabilidade no desenvolvimento daqueles factos finais e os únicos legítimos, a que se dá o nome de Lei.]

30. [Cultivando as ciências naturais a ponto de excluírem a Metafísica, a Matemática e a Lógica, muitos destes filósofos engendrados por Bacon . . . eram . . . mais miseravelmente ignorantes, considerando todos os objectos compreensíveis do conhecimento, do que o atrasado mais analfabeto, que ao menos prova saber algo, ao admitir que não sabe absolutamente nada.]

31. [. . . e assim os alardeados factos dos Hoguitas não eram de forma alguma sempre factos — uma questão de pouca importância, não fosse a assunção de que o *eram* sempre]

32. [Embora possa parecer paradoxal, uma das propriedades essenciais da Geometria não é menos essencial à excelência dramática; e Aristóteles em conformidade exigiu ao poeta uma involução do universal no individual. As principais diferenças residem em, na Geometria, ser a verdade universal predominante na consciência; na poesia, a forma individual, da qual a verdade se encontra revestida.]

33. [A verdade simples é que os Aristotélicos ergueram os seus castelos sobre uma base bem menos fidedigna do que o ar; *pois coisas como axiomas nunca existiram nem poderão existir*. Isto devem ter sido bem cegos, de facto, para não ver, ou pelo menos suspeitar; pois mesmo naquela altura, muitos dos seus “axiomas” há muito aceites haviam sido abandonados: — “*ex nihilo nihil fit*”, por exemplo . . .]

34. [“Uma árvore”, o sr. Mill afirma, “tem de ou ser uma árvore ou *não* ser uma árvore”. Muito bem: — e agora deixem-me perguntar-lhe, *porquê*. Para esta pergunta simples há apenas uma resposta: — desafio qualquer homem a inventar uma segunda. A única resposta é esta: — “Porque verificamos ser *impossível conceber* que uma árvore possa ser algo mais do que ou ser uma árvore ou não ser uma árvore”. Esta, repito, é a única resposta do sr. Mill . . . e contudo, pela sua própria demonstração, a sua resposta não é claramente resposta nenhuma; pois já não nos exigiu ele que admitíssemos, *como um axioma*, que a capacidade ou incapacidade para conceber não pode *em caso algum* ser tomada como critério da verdade axiomática? Assim toda

— absolutamente *toda* a sua argumentação é como um navio sem leme. . . . Que uma árvore possa ser uma árvore e não ser uma árvore é uma ideia que os anjos, ou os demónios, *podem* considerar, e que sem dúvida muito Lunático ou Transcendentalista terreno *considera*.]

35. [Vamos procurar conceber o que a Matéria tem de ser, quando, ou se, no seu extremo absoluto de *Simplicidade*. Aqui a Razão precipita-se imediatamente na Imparticularidade — numa partícula — *uma* partícula — uma partícula positivamente uma partícula em todos os aspectos — uma partícula absolutamente única, individual, não dividida e não indivisível apenas porque Aquele que a *criou*, por força da sua Vontade, pode por um exercício infinitamente menos energético da mesma Vontade, como seria de esperar, dividi-la. / *Unidade*, portanto, é tudo o que atribuo à Matéria originalmente criada; mas proponho demonstrar que esta *Unidade é um princípio suficientemente abundante para explicar a constituição, os fenómenos existentes e a aniquilação claramente inevitável de pelo menos o Universo material*. / A propensão para devir a Partícula primordial completou o acto, ou mais propriamente a *concepção*, da Criação. Agora prosseguimos para . . . a constituição do Universo a partir dela, da Partícula. / Esta constituição foi efectuada *forçando* o *Uno* original e portanto normal à condição anormal de *Múltiplo*. Uma acção deste carácter implica reacção. Uma difusão a partir da Unidade, sob estas condições, envolve uma tendência de regresso à Unidade — uma tendência inerradicável até que seja satisfeita.]

36. [Quando, no cumprimento dos seus propósitos, então, a Matéria tiver regressado à sua condição original *Una* . . . expelindo o Éter, tiver regressado à Unidade absoluta — será então (para falar paradoxalmente de momento) Matéria sem Atracção e sem Repulsa — por outras palavras, Matéria sem Matéria — por outras palavras ainda, *não mais Matéria*. Ao afundar-se na Unidade, vai afundar-se de uma vez naquele Nada . . . naquele Nihilismo Material do qual apenas podemos conceber que tenha sido evocada — que tenha sido *criada* pela Vontade de Deus.]

37. [. . . um novo Universo distendendo-se para a existência e depois afundando-se no nada, a cada pulsação do Coração Divino? . . . este Coração Divino — o que é? É o nosso próprio coração.]

38. Esta noção, aliada à defesa da conversão do uno (Deus, espírito) no múltiplo (Deus, matéria) (Poe 1984b 1276/7; 1314) encontra-se, interessantemente, no cerne das críticas efectuadas por Leonardo Coimbra ao sistema de Sampaio Bruno e divulgadas, por exemplo, em *O Criacionismo* de 1912. Como explica António Braz Teixeira: “. . . em seu entender, a solução proposta por Bruno implicaria a total e final dissolução ou conversão da matéria em espírito, bem como a admissão de que um espírito puro ou um puro homogéneo pudesse ser, ou vir a ser, simultaneamente, toda a matéria” (Teixeira 1993a, 53). A prossecução destas implicações tornaria, por conseguinte, *A Ideia de Deus* semelhante a *Eureka*.

39. [As nossas almas já não se rebelam contra uma Dor que infligimos a nós próprios, em favorecimento dos nossos próprios propósitos — com vista — ainda que fútil — à extensão da nossa própria *Alegria*.]

40. [Todas as coisas são boas ou más por comparação. Uma análise suficiente mostrará que, em todos os casos, o prazer é apenas o contraste da dor. O prazer *positivo* não é mais que uma ideia. Para sermos felizes num qualquer ponto temos de também lá ter sofrido.]

41. [Não estava e não está no poder deste Ser — mais do que *está* no nosso próprio — estender, por verdadeiro aumento, a alegria da sua Existência; mas tal como está no nosso poder expandir ou concentrar os nossos prazeres (a quantidade absoluta de felicidade permanecendo sempre a mesma) assim pertenceu e pertence uma capacidade semelhante a este Ser Divino, que assim passa a sua Eternidade em variação perpétua entre um Eu Concentrado e uma quase Infinita Auto-Difusão. Aquilo a que chamam O Universo das Estrelas não é mais do que a sua presente existência expansiva. Ele agora sente a sua vida através de uma infinidade de prazeres imperfeitos — os prazeres parciais e misturados com dor daquelas coisas inconcebivelmente numerosas que designam como criaturas suas, mas que são na verdade apenas infinitas individualizações Dele próprio. Todas estas criaturas — *todas* — aquelas a quem chamam animadas, bem como aquelas a quem negam a vida pela simples razão de que não a vêem em operação — *todas* estas criaturas têm, em maior ou menor grau, uma capacidade para o prazer e

para a dor: — *mas a soma geral das suas sensações é precisamente aquela quantidade de Felicidade que pertence por direito ao Ser Divino quando concentrado em Si.*]

42. [. . . pois a mente, existindo não incorporada, é meramente Deus. Para criar seres individuais pensantes foi necessário que encarnassem porções da mente divina. Assim o Homem é individualizado. Despojado de investidura corporal, seria Deus. Ora, o movimento particular das porções encarnadas de matéria sem partículas é o pensamento do Homem; como o movimento do todo é o de Deus.]

43. [Quando digo que o estado hipnótico se assemelha à morte, quero dizer que se assemelha à vida última; pois quando estou extasiado os sentidos da minha vida rudimentar encontram-se em latência, e apreendo as coisas exteriores directamente, sem órgãos, através de um meio que empregarei na vida última, inorganizada.]

44. [Estas criaturas são todas também, mais ou menos, Inteligências conscientes; conscientes, primeiro, de uma identidade própria; conscientes, em segundo lugar e por débeis vislumbres indeterminados, de uma identidade com o Ser Divino de quem falamos — de uma identidade com Deus. Das duas classes de consciências suponham que a primeira se tornará mais fraca, a última mais forte, durante a longa sucessão de eras, que tem de decorrer antes que estas miríades de Inteligências individuais se misturem — quando as estrelas brilhantes se misturarem — tornando-se *Uma*. Pensem que o sentido de identidade individual irá gradualmente fundir-se na consciência geral — que o Homem, por exemplo, deixando imperceptivelmente de se sentir a si próprio como Homem irá por fim atingir aquela época terrivelmente triunfante em que reconhecerá a sua existência como sendo a de Jeová. Até lá tenham em mente que tudo é Vida — Vida — Vida dentro de Vida — a menor dentro da maior, e toda dentro do *Espírito Divino*.]

VII

O “mestre” e os discípulos

1. Contudo, é possível que tenha sido ainda a obra de Bliss Perry a incentivar o interesse pessoano por Emerson, dado o número considerável de referências que nela são feitas ao pensador americano (Perry 1906, 72/3, 234, 276) e, sobretudo, dado o conjunto de considerações que Perry tece quanto ao carácter devedor da poesia whitmaniana em relação a Emerson (1906, 74, 128, 281).

2. Por exemplo, Jorge de Sena, no seu artigo, “O ‘Meu Mestre Caieiro’ de Fernando Pessoa e Outros Mais”, afirma: “. . . já há muito apontámos como as cartas a Álvaro Pinto revelam o desenvolvimento do corte com o saudosismo, e indiciam a que ponto a aparição de Caieiro é menos o inicial desejo de mistificar Sá-Carneiro com um poeta bucólico, do que a criação de um poeta que fosse o ataque frontal a tudo o que, enquanto saudosismo, Pessoa elogiara nos seus artigos de 1912, a mais de ser, como o ‘mestrado’ significa, um grande poeta que era, para todos os efeitos, o ponto de partida ideológico e filosófico de que todos os mais ortónimos e heterónimos podiam extrair a sua deles peculiar visão do mundo . . .” (Sena 2000, 376). Também para António M. Feijó: “*Reis não era uma contrafacção suficientemente severa face à demonização de Pascoaes*” (Feijó 1996, 57). Mas acrescenta: “A sua origem profunda está, todavia, em Pascoaes: no número de 1 de Janeiro de 1911 de *A Águia*, Pascoaes caracterizara três obras recentes de um autor associado ao movimento de um modo que Pessoa tomou como passível de emulação: ‘Lopes Vieira faz-me lembrar Horácio. A nossa língua e o nosso sangue descendem, em grande parte, do povo romano; e Lopes Vieira é um perfeito descendente dos poetas latinos’ . . .” (1996, 57).

3. Acerca desta questão cf., por exemplo, Stegagno-Picchio 1980, 69; Tamen 2002, 93/4.

4. Também de acordo com os comentadores que mais directamente abordaram esta questão, as referências pessoais a Emerson esgotam-se nestas duas ocorrências: Edinger 1982, 40; 1988, 121/2; Vieira 1988, 420; Monteiro 2000, 166.

5. [Não podemos dizer uma frase numa conversa animada que não possua uma similitude. Veja-se o nosso uso incessante da palavra *como* — como o fogo, como uma pedra, como um trovão, como uma abelha, “como um ano sem primavera”. A conversação não é permitida sem tropos;

nada excepto um grande peso nas coisas pode proporcionar um discurso verdadeiramente literal.]

6. E de que é exemplo claro a quarta estrofe do poema XXXII de *O Guardador de Rebanhos*: “Eu no que estava pensando / Quando o amigo da gente fallava / (E isso me commoveu até ás lágrimas), / Era em como o murmúrio longínquo dos chocalhos / A esse entardecer / *Não parecia* os sinos d’uma capella pequenina / A que fossem á missa as flores e os regatos / E as almas simples como a minha” (Pessoa 1994a, 82).

7. Como afirma António M. Feijó: “Caeiro é um antropomorfismo que condensa uma forma de sublimidade negativa: pretende corrigir toda a poesia moderna, reduzindo o movimento dos seus maiores à mais extrema pobreza. O paradoxal programa deste antropomorfismo é dissolver o antropomorfismo, endémico no mais alto Romantismo e, eminentemente, em Pascoaes, que consiste em configurar a natureza como individualidade e agente” (Feijó 1996, 57).

8. [O mundo encontra-se completamente antropomorfizado, como se tivesse passado através do corpo e da mente do Homem e tomado o seu molde e a sua forma. De facto, a boa poesia é sempre personificação e eleva cada espécie de força na natureza dando-lhe uma volição humana.]

9. [Não sei como, sem me tornar repreensivelmente minucioso, poderei dar ao meu Leitor uma noção mais exacta do estilo em que desejei que estes poemas fossem escritos do que informando-o de que em todas as ocasiões me esforcei por olhar firmemente para o meu tema, consequentemente esperando que nestes Poemas se descubra pouca falsidade na descrição e que as minhas ideias se encontram expressas numa linguagem adequada à sua importância respectiva. Alguma coisa devo ter ganho com esta prática, já que é partidária de uma propriedade de toda a boa poesia, a saber, o bom senso; contudo, obrigou-me necessariamente a suprimir uma grande porção de frases e figuras de estilo que, de pai para filho, têm sido vistas como a herança comum dos Poetas.]

10. O comentário de Frederick A. Pottle relativamente à “prática” visual de Wordsworth é, a este propósito, elucidativo: “. . . the subject he [Wordsworth] is talking about in the sentence in the Preface is not an object in external nature; and the eye that looks steadily is not the physical eye. The subject is a mental image, and the eye is that inward eye which is the bliss of solitude. The mental image accompanies or is the source of the emotion recollected in tranquility; it recurs in memory, not once but many times; and on each occasion he looks steadily to see what it *means* [. . . o tema de que ele [Wordsworth] está a falar na frase do Prefácio não é um objecto da natureza exterior; e o olho que “olha firmemente” não é o olho físico. O tema é uma imagem mental e o olhar é aquele olhar interior que faz a alegria da solidão. A imagem mental acompanha ou é a fonte da emoção lembrada em tranquilidade; é recorrente na memória, não uma, mas muitas vezes; e em cada ocasião ele olha firmemente para ver o que ela *significa*] (Pottle 1970, 280).

11. A diferença estabelecida por Wordsworth, no Prefácio a *Lyrical Ballads*, entre a “linguagem dos homens” e a “linguagem dos poetas” (Brett and Jones 1991, 251), ressurgue, de modo recorrente, em Pessoa, nos termos da divergência que opõe o discurso tautológico ao discurso poético. Neste sentido, também num dos seus textos de teor filosófico, datado conjecturalmente de 1906, Pessoa afirma: “Para o rústico uma árvore é uma árvore; para um poeta é mais do que uma árvore” (Pessoa 1993c, 120). A redefinição tautológica das comparações de Caeiro possui como antecedente provável as críticas que, nos capítulos 17 e 18 de *Biographia Literaria*, Coleridge tece contra a linguagem pouco “rústica” das personagens de Wordsworth. Repare-se que, para Coleridge, a linguagem do “rústico” se caracteriza, precisamente, pela transmissão de “factos isolados” sem conexão entre si, ou seja, por uma maior “disjunção” ou “separação” dos tópicos, aos quais carece a subordinação a um todo: “. . . that a rustic’s language, purified from all provincialism and grossness, and so far reconstructed as to be made consistent with the rules of grammar . . . will not differ from the language of any other man of common-sense, however learned or refined he may be, except as far as the notions, which the rustic has to convey, are fewer and more indiscriminate. This will become still clearer if we add the consideration . . . that the rustic, from the more imperfect development of his faculties, and from the lower state of their cultivation, aims almost solely to convey *insulated facts* . . . while the educated man chiefly seeks to discover and express those *connections* of things, or those relative *bearings* of

fact to fact, from which some more or less general law is deducible” [. . . que a linguagem de um rústico, purificada de todo o regionalismo e grosseria, e reconstruída a ponto de se tornar consistente com as regras da gramática . . . não diferirá da linguagem de qualquer outro homem de senso comum, por mais instruído ou refinado que ele seja, excepto na medida em que as noções, que o rústico tem para transmitir, são mais escassas e indiscriminadas. Isto tornar-se-á ainda mais claro se acrescentarmos a consideração . . . de que o rústico, por um mais imperfeito desenvolvimento das suas faculdades e pelo estado mais rudimentar do seu refinamento procura quase somente transmitir *factos isolados* . . . enquanto o homem educado busca sobretudo descobrir e expressar aquelas *conexões* das coisas ou aquelas *tendências* relativas de facto para facto, das quais uma lei mais ou menos geral é deduzível] (Coleridge 1997, 209); “Now this order, in the intercourse of uneducated men, is distinguished from their superiors in knowledge and power, by the greater *disjunction* and *separation* in the component parts of that, whatever it be, which they wish to communicate. There is a want of that prospectiveness of mind, that *surview*, which enables a man to foresee the whole of what he is to convey, appertaining to any one point; and by this means so to subordinate and arrange the different parts according to their relative importance, as to convey it at once, and as an organized whole” [Ora esta ordem, no trato dos homens incultos, distingue-se da dicção dos seus superiores em conhecimento e poder, pela maior *disjunção* e *separação* das partes componentes do que quer que seja que desejam comunicar. Há uma carência daquela prospectiva mental, daquela prospecção que permite a um homem prever o todo daquilo que vai transmitir, por referência a um qualquer ponto; e por este meio subordinar e dispor as diferentes partes de acordo com a sua importância relativa, de modo a transmiti-lo imediatamente e como um todo organizado] (1997, 114). Na verdade, os termos em que se alicerça a crítica de Coleridge contra o carácter pouco “rústico” das personagens de Wordsworth são validados pela poesia de Caetano de Almeida no âmbito de uma reacção contra Pascoaes. Em *Arte de Ser Português*, o autor elogia na linguagem popular, precisamente, o uso de prosopopeias e personificações, fornecendo o antecedente do passo, no qual uma “virulenta autodissimulação” da prosopopeia (Feijó 1996, 53), permitirá definir Caetano de Almeida como “a voz da terra”: “A linguagem popular é uma florescência espontânea da alma em casamento com o próprio sentir e a paisagem. E é tão animada, que certas palavras, já mortas no Dicionário, ainda vivem, cheias de infância, nos seus dizeres. / Por isso, a linguagem popular é mais irmã do Verbo divino que a linguagem dos letrados. É a voz do sangue e da terra. / E as suas pitorescas expressões tão cheias das próprias coisas que traduzem! Como tudo vive nas suas frases! Como as *videiras choram*, quando as ferem; como as *flores riem* no mês de Abril; como as *névoas avoam da barra*, pelo Dezembro!” (Pascoaes 1993a, 73).

12. [Assim, as “Estações” de Thomson e a melhor parte de muitos poetas velhos e novos são simplesmente enumerações feitas por uma pessoa que sentiu a beleza das vistas e dos sons comuns, sem fazer qualquer tentativa para lhes induzir uma moral ou afixar-lhes um significado.]

13. De acordo com Richard Poirier: “Emerson is apparently paraphrasing Coleridge: ‘Poetry is something more than good sense, but it must be good sense at all events’. The remark is recorded in Coleridge’s *Table Talk* in the entry for 9 May 1830” [Emerson está aparentemente a parafrasear Coleridge: ‘A poesia é algo mais do que bom senso, mas tem de ser bom senso em todas as ocasiões’. A observação encontra-se registada em *Table Talk* de Coleridge, na entrada referente a 9 de Maio de 1830] (Emerson 1990, 598).

14. [A poesia tem primeiro de ser bom senso, embora seja algo melhor.]

15. Este propósito conduz mesmo o autor a uma depreciação ostensiva do senso comum. Considerem-se, por exemplo, os seguintes passos de “Nature”: “We mean the integrity of impression made by manifold natural objects. It is this which distinguishes the stick of timber of the wood-cutter from the tree of the poet”; “The sensual man conforms thoughts to things; the poet conforms things to his thoughts. The one esteems nature as rooted and fast; the other, as fluid, and impresses his being thereon” [Queremos com isto dizer a integridade de impressão feita por múltiplos objectos naturais. É isto que distingue o tronco de madeira do lenhador da árvore do poeta; O homem sensual adapta os pensamentos às coisas; o poeta adapta as coisas aos seus pensamentos. Um considera a natureza enraizada e imóvel; o outro considera-a fluida e imprime o seu ser sobre ela] (Emerson 1983, 9, 34). Ou de “The Poet”: “There is no man who

does not anticipate a supersensual utility in the sun, and stars, earth, and water. These stand and wait to render him a peculiar service. But there is some obstruction, or some excess of phlegm in our constitution, which does not suffer them to yield the due effect. Too feeble fall the impressions of nature on us to make us artists. Every touch should thrill. Every man should be so much an artist, that he could report in conversation what had befallen him. Yet, in our experience, the rays or appulses have sufficient force to arrive at the senses, but not enough to reach the quick, and compel the reproduction of themselves in speech. The poet is the person in whom these powers are in balance, the man without impediment, who sees and handles that which others dream of, traverses the whole scale of experience, and is representative of man, in virtue of being the largest power to receive and to impart. . . . The world being thus put under the mind for verb and noun, the poet is he who can articulate it. For, though life is great, and fascinates, and absorbs, — and though all men are intelligent of the symbols through which it is named, — yet they cannot originally use them” [Não há homem que não antecipe uma utilidade supra-sensual no sol e nas estrelas, na terra e na água. Estes permanecem e aguardam para lhe prestarem um serviço peculiar. Mas há uma qualquer obstrução, ou um certo excesso de fleuma na nossa constituição, que não permite que transmitam o devido efeito. Demasiado débeis chegam até nós as impressões da natureza para fazerem de nós artistas. Cada toque deveria arrebatá-lo. Cada homem deveria ser artista a ponto de poder relatar em conversa o que lhe aconteceu. Contudo, na nossa experiência, os raios ou impulsos têm força bastante para chegar aos sentidos mas não a suficiente para alcançar o íntimo e coagir à sua reprodução em discurso. O poeta é a pessoa em quem estes poderes estão em equilíbrio, o homem sem impedimento que vê e maneja aquilo com que os outros sonham, atravessa toda a escala da experiência e é representativo do Homem, em virtude de ser o mais vasto poder a receber e a dar. . . . O mundo encontrando-se assim subjugado à mente como verbo e nome, o poeta é aquele que pode articulá-lo. Pois, embora a vida seja grandiosa, e fascine, e absorva, — e embora todos os homens estejam informados dos símbolos através dos quais é nomeada, — não podem, contudo, usá-los originalmente] (1983, 448, 456).

16. [. . . quando descrevemos o Homem como poeta, e reconhecemos nele os triunfos da arte, falamos do Homem potencial ou ideal — que não se encontra agora numa só pessoa. Tem de se atravessar uma cidade ou uma nação e encontrar uma faculdade aqui, outra ali, para com elas construir o verdadeiro poeta.]

17. Este estabelecimento de uma organização arquitectónica dos atributos do poeta possui possivelmente o seu antecedente no final do capítulo 14 de *Biographia Literaria*: “. . . GOOD SENSE is the BODY of poetic genius, FANCY its DRAPERY, MOTION its LIFE, and IMAGINATION the SOUL that is everywhere, and in each; and forms all into one graceful and intelligent whole” [. . . o BOM SENSO é o CORPO do génio poético, a FANTASIA a sua ROUPAGEM, o MOVIMENTO a sua VIDA, e a IMAGINAÇÃO a ALMA que está em todos e em cada um; e os articula num todo gracioso e inteligente] (Coleridge 1997, 185).

18. O *italico* é da minha responsabilidade. Outros exemplos são: “O que foi *como* um deus entre os que cantam” (2000c, 20); “*Como* um regato, mudos passageiros, gozemos escondidos” (2000c, 23); “Se no perdê-las, / *Qual* numa jarra, / Nós pomos flores” (2000c, 27); “Que nos tiram da mão, / *Como* a um bêbedo mole, / A taça da alegria” (2000c, 31); “Quer gozemos, quer não gozemos, passamos *como* o rio” (2000c, 33); “E aguardando a morte / *Como* quem a conhece” (2000c, 35); “Translúcidos *como* água” (2000c, 36); “O sol de Inverno faz luzir *como* orvalho as curvas / Dos troncos” (2000c, 38); “Que o seu sabor orgíaco / Apague o gosto às horas, / *Como* a uma voz chorando / O passar das bacantes” (2000c, 41); “E entre essas dádivas memoradas / [var. subp.] *Como* um rio passemos” (2000c, 42); “*Como* quem compõe roupas / O outrora componhamos” (2000c, 43); “Usemos a existência / *Como* a vila que os deuses nos concedem” (2000c, 45); “*Como* acima dos deuses o Destino / É calmo e inexorável, / Acima de nós-mesmos construamos / Um fado voluntário” (2000c, 46); “*Como* quem pela areia / Ergue castelos para encher os olhos, / Ergamos nossa vida” (2000c, 47); “[var.] E essa ilusão de agora / Far-nos-á *como* os deuses” (2000c, 48); “Mas firme e esguiada / *Como* preciosa / E antiga pedra” (2000c, 49); “Seja *como* uma dança dentro de nós / O sentirmos a vida”; “Que a nossa sensação *como* uma ninfa / Acompanhe”; “quando os campos forem / Império conquistado pelas sombras / *Como* uma legião que segue marcha” (2000c, 51); “Não *como* ante donzela ou mulher

viva / Com calor na beleza humana delas / Devemos dar os olhos / À beleza imortal” ; “Não de outro modo é ela / Imortal *como* os deuses” (2000c, 52); “*Como* quem vê um Deus . . . / . . . / Diante da beleza / Façamo-nos sóbrios”; “E de tudo tiremos a beleza / *Como* a presença altiva e encoberta / Dos deuses” (2000c, 53); “*Como* acima dos gados que há nos campos / O nosso esforço, que eles não compreendem, / Os coage e obriga / . . . // Nossa vontade e o nosso pensamento / São as mãos pelas quais outros nos guiam” (2000c, 55/6); “Mas adorar devemos / Seus vultos *como* às flores” (2000c, 56); “O que levamos desta vida inútil / Tanto vale se é / A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida / *Como se* fosse apenas / A memória de um jogo bem jogado” (2000c, 62); “A glória pesa *como* um fardo rico, / A fama *como* a febre” (2000c, 63); “Feliz aquele a quem a vida grata / Concedeu que dos deuses se lembrasse / E visse *como* eles” (2000c, 67); “E nesta consciência torno a grande / *Como* a onda” (2000c, 74); “E entardecendo *como* um dia trópico” (2000c, 75); “e esta mórbida justiça / Com que queremos intervir nas coisas, / Expilo, *como* um servo / Infiel da ampla mente” (2000c, 77); “Por mim, *como* pelas ervas um vento que só as dobra / Para as deixar voltar àquilo que foram, passa” (2000c, 79); “Será indício de que a nossa alma / Persiste e *como* antiga ama, conta / Histórias esquecidas...” (2000c, 81); “*Como* as pedras na orla dos canteiros / O Fado nos dispõe, e ali ficamos” (2000c, 82); “Quero versos que sejam *como* jóias” (2000c, 83); “E, *como* Orfeu volvendo à vinda esposa / O olhar algoz, para o passado erguendo / A memória” (2000c, 88); “Goza este dia *como* / *Se* a Vida fosse nele” (2000c, 88/9); “*Como se*, findo o beijo / Único, sobre nós ruísse a súbita / Mole do total mundo” (2000c, 90); “e entra / Na morte *como* em casa” ; “a fútil vida austera eleva / Além da nossa, *como* o fumo que ergue” (2000c, 96); “Nem por prazer as rosas desfolhamos / Mas *como* quem não pensa, e, desatento, / Folha a folha, fenece” (2000c, 97); “Solene passa sobre a fértil terra / A branca, inútil nuvem fugidia, / . . . // *Tal* me alta na alma a lenta ideia voa” (2000c, 99/100); “mas já torno, / *Como* a si mesmo o mesmo campo, ao dia”; “Atrás não torna, nem, *como* Orfeu, volve / Sua face, Saturno” (2000c, 100); “e nas memórias / Te ergue *qual* eras”; “E o nome inútil que teu corpo morto / Usou, vivo, na terra, *como* uma alma” (2000c, 101); “Tomo nas mãos, *como* caveira, ou chave / De supérfluo sepulcro, o meu destino” (2000c, 103); “*Como* um mendigo a quem é dado o nome / De rei, não come dele, mas do prato / Do rei, minha speranza / Da razão que há em tê-la se alimenta / E não do que deseja” (2000c, 110); “A cada qual, *como* a statura, é dada / A justiça” (2000c, 112); “Ténue, *como se* de Eolo a esquecessem, / A brisa da manhã titila o campo” (2000c, 115); “Claro, o inverno estreita. / *Como* à sorte o acolhamos” (2000c, 117); “Débil *como* uma haste de papoila / Me suporta o momento”; “*Como* os campos, e vário, e *como* eles / Exterior a mim” ; “*Como* um segredo dito nos mistérios, / Seja sacro por nosso” (2000c, 125); “A vida seja *como* o sol, que é dado” (2000c, 126); “*Como* através de um rio as contemplemos”; “Num fluido incerto nexo, *como* o rio / Cujas ondas são ele” (2000c, 128); “Súbdito inútil de astros dominantes, / Passageiros *como* eu” (2000c, 135); “e *como* em cada fonte / Uma deidade vela, / a cada homem / Porque não há-de haver / Um deus só de ele homem?” (2000c, 138); “*Como* este infante que alourado dorme / Fui” (2000c, 139); “Nós não vemos as Parcas acabarem-nos. / Por isso as esqueçamos / *Como se* não houvessem”; “Colhendo flores ou ouvindo as fontes / A vida passa *como se* temêssemos” (2000c, 141); “*Como* quem guarda a c’roa da vitória / Estes fanados louros de um só dia / Guardemos” (2000c, 143); “Mas porque nas bocas de hoje os nomes sobrevivem / Mortos apenas, *como* nomes em pedras sepulcrais” (2000c, 147); “Quisera, *como* os sons, viver das coisas / Mas não ser delas” (2000c, 148); “Serei livre — sem dita nem desdita, / *Como* o vento que é a vida / Do ar que não é nada” (2000c, 149); “indo / Para a velhice *como* um dia entra / No anoitecer” (2000c, 181). Jacinto do Prado Coelho alerta ainda, como característica da linguagem poética de Reis, para o “uso do adjectivo com valor meio-adverbial, o uso do aposto não precedido, como seria normal, de *como*, a exprimir *na qualidade de* ou comparação” (Coelho 1987, 133). E exemplifica: “Assim saibamos, / Sábios incautos, / Não a viver . . .”; “Depois pensemos, crianças adultas, que a vida . . .” (1987, 133).

19. O itálico é da minha responsabilidade. Outros exemplos são: “Mestre, são plácidas / Todas as horas / Que nós perdemos, / Se no perdê-las, / Qual numa jarra, / Nós pomos flores. // Não há tristezas / Nem alegrias / Na nossa vida. / *Assim* saibamos, / Sábios incautos, / Não a viver, // Mas decorrê-la” (2000c, 27); “Vêm, inúteis forças, / Solicitar em nós / As dores e os cansaços / . . . // *Assim* até à beira / Terrena do horizonte / Hiperion no crepúsculo / Vem chorar pelo carro /

Que Apolo lhe roubou. // . . . // *Assim* choram os deuses” (2000c, 30/1); “De todo o esforço seguremos quedas / As mãos, brincando, pra que nos não tome / Do pulso, e nos arraste. / E vivamos *assim*” (2000c, 36); “E a sua voz chamando / Através dos ramos / Endimion, Endimion... // *Assim* choram os deuses” (2000c, 38); “Tudo passa ignorado, e o que, sabido, / Fica, sabe que ignora, porém nada / Torna, ciente ou néscio. / Pares, *assim*, do que não somos pares, / Da hora extinta a chama reservemos / No calor recordada” (2000c, 91); “Nos altos ramos de árvores frondosas / O vento faz um rumor frio e alto, / . . . // *Assim* no mundo, acima do que sinto, / Um vento faz a vida, e a deixa, e a toma” (2000c, 110); “No mundo, só comigo, me deixaram / Os Deuses que dispõem. / Não posso contra eles: o que deram / Aceito sem mais nada. / *Assim* o trigo baixa ao vento, e, quando / O vento cessa, ergue-se” (2000c, 121); “Meu balde exponho à chuva, por ter água. / Minha vontade, *assim*, ao mundo exponho” (2000c, 122); “Múrmuro, o rio passa, e o som não passa, / Que é nosso, não do rio. / *Assim* quisera o verso: meu e alheio / E por mim mesmo lido” (2000c, 126); “Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes. / *Assim* em cada lago a lua toda / Brilha, porque alta vive” (2000c, 130); “Meu gesto que destrue / A mole das formigas, / Tomá-lo-ão elas por de um ser divino; / Mas eu não sou divino para mim. // *Assim* talvez os deuses / Para si o não sejam” (2000c, 146).

20. [Pede ao facto a forma. . . . Sempre que o pensamento se eleva, a expressão eleva-se.]

21. [. . . para cada pensamento existe a sua melodia ou rima própria, embora seja pouco provável que a encontremos, pois apenas os génios podem correctamente dizer os proclamas.]

22. [Com a primeira nota da flauta ou da trompa, ou com o primeiro acorde de uma canção, abandonamos o mundo do senso comum e lançamo-nos no mar das ideias e das emoções. . . . Os melhores pensamentos encontram-se com as melhores palavras; os pensamentos imaginativos e afectuosos com a música e a métrica.]

23. [A diferença entre a poesia e a poesia de repertório é que na última o ritmo é dado e o sentido adaptado a ele; enquanto na primeira o sentido dita o ritmo. Poderia mesmo dizer que a rima se encontra lá no próprio tema, pensamento e imagem.]

24. [Pois um verso não é um veículo para transportar uma frase como uma jóia é transportada num estojo: o verso tem de estar vivo e ser inseparável dos seus conteúdos.]

25. [. . . o esforço perpétuo para expressar o espírito da coisa, para ultrapassar o corpo bruto e procurar a vida e a razão que são causa da sua existência; — para ver que o objecto está sempre a fluir, enquanto o espírito ou a necessidade que é a sua causa subsiste.]

26. [Assim, na poesia, o mestre apressa-se a libertar o seu pensamento e as palavras e as imagens voam até ele para que ele o expresse; enquanto ânimos mais frios são forçados a respeitar os meios de o exprimir e insinuam ou, por assim dizer, amortecem o facto, para que se ajuste à pobreza ou ao capricho da sua expressão, de modo que apenas sugerem o assunto, ou aludem a ele, sendo incapazes de fundir e moldar as suas palavras e imagens numa obediência fluida.]

27. Poder-se-ia, portanto, com Adolfo Casais Monteiro, “considerar a sua poesia um extraordinário cume, irremediavelmente alheio ao mundo no silêncio dos seus gelos eternos”. Acontece, porém, que o objecto deste comentário é a poesia, não de Ricardo Reis, mas de Teixeira de Pascoaes (Monteiro 1957, 47). Para o crítico, “Pascoaes é, como poeta, a negação da vida. Nunca nenhum outro se deu tão inteiramente à negação de tudo aquilo que o homem precisa, pelo menos, ter a ilusão de que possui. É a poesia descarnada, a poesia dos gelos polares e dos cumes inacessíveis” (1977, 80). Se esta fosse a conclusão do argumento de Casais Monteiro poder-se-ia legitimamente esperar que a poesia de Pascoaes fizesse, por conseguinte, e tal como Reis, uso das formas clássicas. Mas, conforme prossegue o comentador, a inspiração do poeta, o transbordar da alma individual, “inundando de amor as cousas mortas que ficam a viver” (Pascoaes 1988, 77), invalida a possibilidade daquela leitura: “Como todo o vivo se lhe negava, deu vida às coisas, animou as fragas do Marão, forçou à presença tudo quanto não lhe podia opor resistência, pois nascia e vivia apenas no seu espírito. . . . É que os seus versos têm um poder tal de comunicação que esse mundo que se suporia frígido e incomunicável se anima realmente, cheio de vida — embora seja apenas a face nocturna da vida” (Monteiro 1977, 80/1). O animismo propicia, portanto, “novos estados de alma” que, recorde-se, “é que preparam a sua própria exteriorização verbal” (Pascoaes 1988, 78).

28. [Caeiro tem uma disciplina; as coisas têm de ser sentidas tal como são. Ricardo Reis tem outra espécie de disciplina: as coisas têm de ser sentidas, não apenas tal como são, mas também de modo a serem incluídas num certo ideal de medida e regra clássicas.]

29. Esta transição é sublinhada na décima oitava nota de Campos: “O Ricardo Reis escutava, mas parecia menos atento ao que Caeiro dizia do que a qualquer resultado longínquo, qualquer eco algures, dessas palavras. Depois de ler o que Reis escreveu percebi. . . . Em qualquer encarnação anterior — vida ou metáfora — os deuses antigos haviam sido uma realidade para aquele ser; e ele via-os agora de novo, revelados por esta criança crescida, e conhecia que lhe eram verdadeiros” (Pessoa 1994a, 171).

30. Repare-se que é também este o critério que preside à crítica de Reis ao monoteísmo cristão: Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.

Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.

Só te tenho por não mais nem menos

Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,

Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.

Quero-te onde tu stás, nem mais alto

Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia

Como tu, um a mais no panteão e no culto,

Nada mais, nem mais alto nem mais puro

Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida

É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros

E só sendo múltiplos como eles

Staremos com a verdade e sós.

(Pessoa 2000c, 69)

31. Os itálicos são da minha responsabilidade. Outros exemplos são: “Se não pesar na vida *melhor* gozo / *Que* o vermo-nos” (2000c, 21); “Depois pensemos, crianças adultas, que a vida / . . . / Vai para um mar muito longe, para o pé do Fado, / *Mais* longe *que* os deuses” (2000c, 33); “Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos / Nem fomos *mais do que* crianças” (2000c, 34); “Ele sabe que a vida / Passa por ele e *tanto* / Corta à flor *como* a ele / De Átropos a tesoura” (2000c, 40); “e reconheças / Que não têm penas nem desassossegos / As ninfas das nascentes / Nem *mais* soluços *do que* o som da água / Alegre e natural” (2000c, 44); “Aprende pois, ó aprendiz jovem / Das clássicas delícias, / A não pôr *mais* tristeza *que* um sorriso / No modo como vives” (2000c, 44); “Mas aqui não nos prendem / *Mais* coisas *do que* a vida” (2000c, 48); “Que serão os meus sonhos / *Mais que* a obra dos deuses?”; “Deixai a vida aos crentes *mais* antigos / *Que* Cristo e a sua cruz” (2000c, 50); “Como quem vê um Deus e nunca ousa / Amá-lo *mais que* como a um Deus se ama” (2000c, 53); “Não fazemos *mais* ruído no que existe / *Do que* as folhas das árvores / Ou os passos do vento” (2000c, 54); “Tentemos pois com abandono assíduo / Entregar nosso esforço à Natureza / E não querer *mais* vida / *Que* a das árvores verdes” (2000c, 54/5); “São *tão* reais *como* reais as flores” (2000c, 56); “Não tens *mais* reino *do que* a própria mente” (2000c, 76); “Onde me a mente e corpo / Não são *mais do que* coisas?” (2000c, 77); “Os deuses concedem / *Poucos mais* prazeres / *Que* estes, que são nada” (2000c, 78); “As flores dos jardins dadas aos outros / Como hão-de *mais que* perfumar de longe / Meu desejo de tê-las?” (2000c, 80); “Não tenhamos *melhor* conhecimento / Do que nos coube *que* de que nos coube” (2000c, 82); “E *mais que* a todos te lembrando, screvo” (2000c, 83); “Antes mo prometais / Sem mo dardes, que a perda / Será *mais* na speranza / *Que* na recordação”; “Não terei *mais* desgosto / *Que* o contínuo da vida” (2000c, 84); “*Tanto quanto* vivemos, vive a hora / Em que vivemos, igualmente morta” (2000c, 86); “Só nós — ó tempo, ó alma, ó vida, ó morte! — / Mortalmente compramos / Ter *mais* vida *que* a vida” (2000c, 87); “Morre *tão* jovem ante os deuses *quanto* / Morre! (2000c, 90); “Disformes sonhos antecipam

coisas / Que serão *piores que* os disformes sonhos” (2000c, 93); “Sabe ver só até o horizonte / E o dia, memora da flor hesterna / *Mais que* do melhor fruto / Que talvez não colhamos” (2000c, 94); “Não me promete o incerto e vão futuro / *Mais do que* esta repetida experiência / Da mortal sorte e a condição perdida / Das coisas e de mim” (2000c, 96); “Ah, não consegues contra o adverso muito / Criar *mais que* propósitos frustrados!”; “Para mim crio *tanto / Quanto* para mim crio” (2000c, 98); “Não temos *mais* decerto *que* o instante / Em que o pensamos certo” (2000c, 100); “Que me pode o Destino conceder / *Melhor que* o lapso gradual da vida / Entre ignorâncias destas?” (2000c, 101); “Não sê *mais* para ti *que* o pedestal / No qual ergas a státua do teu ser” (2000c, 109); “Quem nos conhece, amigo, *tais quais* fomos?” (2000c, 112); “Não desejemos, Lídia, nesta hora / *Mais* sol *do que* ela, nem *mais* alta brisa / *Que* a que é pequena e existe” (2000c, 115); “A humanidade débil, nem na fúria / Conhece *mais que* a norma” (2000c, 118); “*Melhor* te acolhe a vil choupana dada / *Que* o palácio devido” (2000c, 123); “Que quer o amor *mais que* não ser dos outros?” (2000c, 125); “Que *mais que* um ludo ou jogo é a extensa vida” (2000c, 129); “*Mais* parece tremer de um tremor próprio, / *Que* do vento, o que é erva” (2000c, 130/1); “Na encoberta sucessão das coisas, / Só o sábio sente, que não foi *mais* nada / *Que* a vida que deixou” (2000c, 138); “Deixemos, Lídia, a ciência que não põe / *Mais* flores *do que* Flora pelos campos” (2000c, 139); “Nada somos que valha / Somo-lo *mais que* em vão” (2000c, 145); “Assim talvez os deuses / Para si o não sejam, / E só de serem *do que* nós maiores / Tirem o serem deuses para nós” (2000c, 146); “Não *mais* pensada *que* a dos mudos brutos / Se fada a humana vida. Quem destina / *Mais que* os gados nos campos / O fim do seu destino?” (2000c, 146); “Sim, gozas. Mas *mais* rico és *que* ditoso” (2000c, 159); “A obra imortal excede o autor da obra; / E é *menos* dono dela / Quem a fez *do que* o tempo em que perdura” (2000c, 163).

32. Cf. nota 57 do capítulo V.

33. [Enquanto Coleridge vê a imaginação como um sintetizador, Emerson vê-a primeiramente como um multiplicador de imagens.]

34. [O seu próprio corpo é uma aparição fugaz, a sua personalidade tão fugidia como o tropo que ele emprega. . . . Penso que o uso ou o valor da poesia é a sugestão que produz do fluxo ou da fugacidade do poeta.]

35. [. . . a poesia [é] o pequeno compartimento no cérebro onde é gerada a força explosiva que, por suaves choques, põe em acção o mundo intelectual.]

36. [Álvaro de Campos define-se excelentemente como um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro. Tem todo o poder da sensação intelectual, emocional e física que caracterizava Whitman. Mas possui o traço precisamente oposto — um poder de construção e de desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta desde Milton alcançou.] A este respeito, o carácter exemplar de Milton é também realçado por António Mora: “Desde a Grécia e Roma vagos assomos organizadores apenas teem surgido. Na Renascença houve mais ânsia de construção e organização propriamente dicta. Em Milton, sem duvida, há um poeta discípulo da Grécia no como é organizador, constructor” (Pessoa 2002b, 265). Similarmente, num texto dedicado à temática do sebastianismo, afirma Fernando Pessoa que “Milton é o mais grego dos poetas modernos” (1979, 148).

37. Também num passo de “Há tanto tempo que não sou capaz”, Campos afirma: “Mas, ah!, minha *Ode Triunfal*, / O teu movimento rectilíneo! / Ah, minha *Ode Marítima*, / A tua estrutura geral em estrofe, antístrofe e épodo!” (Pessoa 2002a, 505).

38. E, num texto não datado, assinado por I.I. Crosse, afirma que Campos “é sempre um construtor e um colector de partes num todo orgânico” (Pessoa 1990, 237). A filiação aristotélica que o princípio da construção exhibe (também) em Campos não tem sido integralmente explorada. Com efeito, Salvato Trigo, por exemplo, não deixa de assinalar que “Álvaro de Campos . . . tem nas suas *Ode Triunfal* e *Ode Marítima* manifestações de assimilação da lei básica da teoria da estrutura poética de Aristóteles, segundo a qual ‘o que constitui a poesia não é a escrita de versos mas a construção de uma estrutura poética de acção’” (Trigo 1991, 311). Contudo, o crítico orienta, antes, a sua análise no sentido de demonstrar que, nas duas *Odes*, “a teoria estrutural ou construtivista aristotélica não está ausente, pelo menos na importância que nelas é dada à *lexis*, à *melopoiia*, à *opsis* e à *dianoia*” (1991, 311).

39. Do estabelecimento desta analogia constituirá uma imagem privilegiada o poema que começa “Minha imaginação é um Arco de Triunfo”: “O Arco de Triunfo da minha Imaginação / Assenta de um lado sobre Deus e do outro / Sobre o quotidiano, sobre o mesquinho (segundo se julga), / Sobre a faina de todas as horas, as sensações de todos os momentos, / E as rápidas intenções que morrem antes do gesto” (Pessoa 2002a, 235).

40. Outros exemplos, no mesmo poema: “Não escrever versos, versos, versos a respeito do ferro, / Mas ver, ter, ser o ferro e ser isso os meus versos, / Versos — ferro — versos, círculo material — psíquico — eu” (Pessoa 2002a, 178); “O verdadeiro poema moderno é a vida sem poemas, / É o comboio real e não os versos que o cantam / É o ferro dos rails, dos rails quentes, é o ferro das rodas, é o giro real delas. / E não os meus poemas falando de rails e de rodas sem eles”; “No meu verso canto comboios, canto automóveis, canto vapores, / Mas no meu verso, por mais que o ice, há só ritmos e ideias, / Não há ferro, aço, rodas, não há madeiras nem cordas” (2002a, 184); “Sempre um comboio de criança movido a corda, a cordel, / Terá mais movimento que os meus versos estáticos e lidos, / Sempre o mais verme dos vermes, a mais química célula viva / Terá mais vida, mais Deus, que toda a vida dos meus versos” (2002a, 186); “Fazemos arte e o que queremos fazer afinal é a vida” (2002a, 187).

41. No mesmo poema, outro passo elucidativo, no qual as noções de “concentração” e do “nada” caracterizam a experiência da morte: “E se todos ligam pouca importância à morte, nem conseguem / Sofrendo, ter verdadeiramente a concentração de sofrer, / É que a vida não crê na morte, é que a morte é nada” (Pessoa 2002a, 230). Por seu turno, um excerto da décima quarta nota de Campos parece encontrar o seu antecedente na descrição supracitada de “Mesmeric Revelation”. Com efeito, após afirmar que, em si, a sensibilidade e a inteligência são “gémeos desavindos”, Campos declara: “Não creio em nada senão na existência das minhas sensações” (1994a, 166). Também Mr. Vandrick diz nunca ter “acreditado intelectualmente” e considera ser “difícil distinguir” entre aquelas duas faculdades: “I repeat, then, that I only half felt, and never intellectually believed. But latterly there has been a certain deepening of the feeling, until it has come so nearly to resemble the acquiescence of reason, that I find it difficult to distinguish between the two” [Repito, portanto, que sentia apenas de modo parcial e nunca acreditei intelectualmente. Mas há pouco tempo deu-se uma certa intensificação do sentimento que chegou tão perto de se assemelhar à aquiescência da razão, que considero difícil distinguir entre os dois] (Poe 1984b, 718/9). Acrescenta a personagem que tal se pode atribuir à “influência hipnótica”, dado que, se, neste estado, “o raciocínio e a sua conclusão — a causa e o seu efeito — estão ambos presentes”, no seu “estado natural”, “a causa desaparecendo, o efeito apenas, e talvez apenas parcialmente, permanece” (1984b, 719). Recorde-se ainda que, para Mr. Vandrick, no estado hipnótico, os sentidos da vida “rudimentar” se encontram em “latência”, possibilitando a apreensão das coisas exteriores “directamente, sem órgãos, através de um meio que empregar[á] na vida última, inorganizada”, e que a esta percepção escapa apenas “a natureza da vontade de Deus” (1984b, 724). Repare-se que, no excerto da décima quarta nota, acima referido, o modo como Campos se autodescreve é análogo ao modo como o estado hipnótico é caracterizado em “Mesmeric Revelation”. Com efeito, também Campos apreende “directamente, sem órgãos, através de um meio que empregar[á] na vida última, inorganizada”: “Não é com os olhos que vejo, mas com a alma; não é com os ouvidos que oiço, mas com a alma; não é com a pele que palpo, é com a alma” (Pessoa 1994a, 166). Neste estado hipnótico, “o raciocínio e a sua conclusão — a causa e o seu efeito — estão ambos presentes”: “Verifico, ou cuido verificar, que coincidem com as minhas grande número das sensações de outras almas, e a essa coincidência chamo o universo exterior, ou a realidade. Isso nada prova da realidade absoluta do universo porque existe a hipnose colectiva. . . . Concluo daqui a existência de um Hipnotizador supremo, a quem chamo Deus, porque consegue impor a sua sugestão à generalidade das almas . . . ” (1994a, 166). Escapa-lhe, contudo, precisamente, “a natureza da vontade de Deus”, afirmando Campos, acerca das almas, que “não s[abe] se ele criou ou não criou, porque não s[abe] o que é criar” (1994a, 166).

42. Também em “The Power of Words”, Poe afirma que “esta faculdade de se reportar a *todas* as épocas, *todos* os efeitos a *todas* as causas — é, evidentemente, prerrogativa da Divindade apenas” (Poe 1984b, 824/5).

43. A definição do conteúdo da poesia whitmaniana mediante o recurso ao pronome indefinido “tudo” permanece inalterada nas diferentes versões conhecidas do poema, encontrando-se mesmo presente já naquela que Teresa Rita Lopes remete para Apêndice, por constituir uma versão “anterior à conhecida mas texto autónomo, de tal forma diferente” (Pessoa 2002a, 41): “Tu, o pra-dentro, tu o pra-fora, tu o ao-lado de tudo!”; “Tudo quanto cantaste ou desejaste cantar”; “Vá! Vá! Tudo! O natural e o humano!”; “Tu tens direito a ser saudado por tudo” (2002a, 561/2).
44. Recorde-se que, para Kenneth Burke, esta constitui, precisamente, a sinédoque “mais nobre” ou “ideal”(Burke 1969, 508).
45. Recorde-se que Milton, o grande exemplo de “construção”, de “organicidade”, geralmente citado a propósito de Campos, é também, num passo de *Erostratus*, descrito nos termos de uma sinédoque: “[Milton] [p]ôs toda a sua alma em cada parte daquilo que expressava em determinado momento” (Pessoa 2000b, 136).
46. Recorde-se que, para Poe, à semelhança do Ser Divino, “[a]s nossas almas já não se rebelam contra uma Dor que infligimos a nós próprios, em favorecimento dos nossos próprios propósitos — com vista — ainda que fútil — à extensão da nossa própria *Alegria*” (Poe 1984b, 1357). Encontra-se, portanto, aqui, uma justificação provável para o sado-masiquismo de Campos.
47. Não se referindo a este passo, Badiia B. Baker alerta, no entanto, para a semelhança patente entre o modo como este conceito ressurgirá no Campos pós-sensacionista e a definição do termo proposta por Poe em “The Imp of the Perverse” (Baker 1980, 263).
48. Também na “Saudação a Walt Whitman” Campos justifica o advérbio de intensidade que caracteriza esta “Auto-Difusão”, referindo-se ao “sentido-eu da palavra Infinito” (Pessoa 2002a, 164).
49. Badiia B. Baker aponta como antecedente provável deste desejo de ser “vítima da pirataria”, que domina Campos, o seguinte passo de “The Narrative of Arthur Gordon Pym”(Baker 1980, 262): “My visions were of shipwreck and famine; of death or captivity among barbarian hordes; of a lifetime dragged out in sorrow and tears, upon some gray and desolate rock, in an ocean unapproachable and unknown. Such visions or desires — for they amount to desires — are common, I have since been assured, to the whole numerous race of the melancholy among men . . . “[As minhas visões eram de naufrágio e fome; de morte ou cativeiro entre hordas bárbaras; de uma vida prolongando-se em dor e lágrimas, sobre algum rochedo cinzento e ermo, num oceano inacessível e desconhecido. Tais visões ou desejos — pois chegaram a ser desejos — são comuns, asseguraram-me desde então, a toda a numerosa casta de melancólicos que há entre os homens . . .] (Poe 1984b, 1018). Por seu turno, a descrição da “órbita” do “paquete”, desenhando o fechar de um círculo que inicia um vórtice, apresenta semelhanças com alguns passos de “A Descent into the Maelström”, que constituem uma outra versão da experiência no cimo do Etna, descrita em *Eureka*: “We were now in the belt of surf that always surrounds the whirl . . . How often we made the circuit of the belt it is impossible to say. We careered round and round for perhaps an hour, flying rather than floating, getting gradually more and more into the middle of the surge, and then nearer and nearer to its horrible inner edge” [Estávamos agora na cintura de espuma que rodeia sempre o remoinho. . . . Quantas vezes andámos em volta dela é impossível dizer. Corremos circundando-a sempre durante talvez uma hora, voando mais do que flutuando, e aproximando-nos gradualmente mais e mais do centro da ondulação e, depois, da sua horrível orla interna] (1984b, 442/3).
50. [Veracidade, portanto, é o que exigimos aos poetas, — que digam como se passou com eles e não o que deve ser dito. E a falha da nossa poesia popular é não ser sincera.]
51. [Álvaro de Campos — bastante curiosamente — encontra-se no extremo oposto, inteiramente oposto a Ricardo Reis. . . . Aceitou de Caeiro, não a parte essencial e objectiva, mas a parte deduzível e subjectiva da sua atitude.]
52. [Para Campos, a sensação é, de facto, tudo, mas não necessariamente a sensação das coisas tal como são, antes das coisas tal como são sentidas. De modo que toma a sensação subjectivamente e aplica todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si próprio a sensação das coisas tal como são, mas toda a espécie de sensações de coisas, até da mesma coisa. Sentir é tudo: é lógico concluir que o melhor é sentir toda a espécie de coisas de toda a espécie de maneiras ou, como diz o próprio Álvaro de Campos “sentir tudo de todas as

maneiras”. Assim, aplica-se a sentir a cidade tanto quanto sente o campo, o normal como sente o anormal, o mal como sente o bem, o mórbido como sente o saudável. É o filho indisciplinado da sensação.]

53. Como explica Fernando Pessoa na “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos”: “Quando foi da publicação de ‘*Orpheu*’, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeriu então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema ‘antigo’ do Álvaro de Campos — um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caetano e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o mestre Caetano” (Pessoa 1993b, 208).

54. [A força metálica das palavras primitivas faz a superioridade dos despojos das eras rudes. É necessário ao bardo antigo pouco talento para cantar mais impressivamente do que os poetas tardios e mais cultos. A sua vantagem reside em as suas palavras serem coisas, cada uma o som afortunado que descreveu o facto, e ouvimo-lo como ouvimos o índio ou o caçador ou o mineiro, cada um dos quais representa os seus factos tão exactamente como o grito do lobo ou o da águia relatam a floresta ou o ar que habitam. A força original, o odor directo da terra ou do mar encontram-se nestes poemas antigos, as Sagas do Norte, as Canções dos Nibelungos, as canções e as baladas dos ingleses e dos escoceses. / Encontro ou penso encontrar uma poesia mais verdadeira, o amor ao vasto e ao ideal nos fragmentos galeses do bardo Taliessin e dos seus sucessores do que em muitos volumes dos Clássicos Britânicos.]

55. No final da décima sexta nota, este “sistema” recebe uma designação particular — “Vou, pois, fazer o possível por expor, num resumo claro, em que consiste o Dualismo Absoluto de António Mora” (Pessoa 1994a, 167) — enquanto no fim da nota 17 Campos afirma que as ideias de Caetano “expostas nesta conversa” “foram convertidas, nos *Prolegómenos*, num sistema coerente e claro” (1994a, 171). De acordo com o próprio António Mora, o “dualismo absoluto” integra, antes, *Os Fundamentos do Paganismo*, definindo-o o heterónimo-filósofo como um “absoluto paralelismo do sujeito e do objecto” e explicando noutra trecho que um “absoluto paralelismo de sujeito e objecto não é um systema metaphysico: é a negação da metaphysica” (2002b, 301), o que reitera o propósito de uma “contrathese á ‘Critica da Razão Pura’ de Kant”. Na leitura abaixo apresentada, tentar-se-á evidenciar a validade das afirmações de Campos, procurando demonstrar o carácter preliminar, que justifica o título dos *Prolegómenos* relativamente aos *Fundamentos do Paganismo*.

56. [Como forma, todavia, de dar a César não mais do que aquilo que é de César, permitam-me aqui advertir que a suposição da hipótese que o conduziu a tão glorioso resultado parece ter sido sugerida a Laplace em grande medida por um equívoco — pelo mesmo equívoco de que temos estado a falar — pelo mal-entendido geralmente prevalecente em relação ao carácter das nebulosas, assim erradamente chamadas. Estas ele supôs serem, de facto, o que a sua designação implica. O facto é que este grande homem possuía, muito propriamente, uma fé inferior nos seus próprios poderes meramente perceptivos. Com respeito, portanto, à existência efectiva de nebulosas — uma existência tão confiantemente mantida pelos seus telescópicos contemporâneos — ele contou menos com o que via do que com o que ouvia. Ver-se-á que as únicas objecções válidas à sua teoria são aquelas feitas à sua hipótese *como* tal — àquilo que a sugeriu — não àquilo que ela sugere; às suas proposições e não aos seus resultados. A sua suposição mais desautorizada foi a de conferir aos átomos um movimento em direcção ao centro, a despeito do seu entendimento evidente de que estes átomos, em sucessão ilimitada, seriam extensivos a todo o espaço universal. . . . e assim a sua teoria nos apresenta a anomalia singular de uma verdade absoluta deduzida, como um resultado matemático, a partir de dados híbridos de imaginação antiga enredada em ilusões modernas.]

57. Que constitui um dos argumentos defendidos por Mora numa “*Metaphysica do paganismo*”: “Ha o Objecto-em-si = Realidade, Pluralidade” (Pessoa 2002b, 193).

58. De facto, e por contraste, é ao cristianismo que António Mora reservará a atribuição de um carácter contraditório. Considerem-se, por exemplo, as seguintes críticas: “Principia o christianismo por ser doutrinarmente confuso. É o por varias razões. A primeira é que reúne doutrinas religiosas de todas as especies . . . e assim se torna um mixto de cousas

contradictórias”; “composto socialmente, como é, de elementos tirados de varios pontos-de-origem . . . elle accumula . . . cousas contradictorias” (Pessoa 2002b, 262); “n’um Evangelho vereis contradicções em barda” (2002b, 263); “A contradicção do christianismo começa em englobar, logo de principio, judaísmo e essenismo” (2002b, 264); “Claramente vêdes, pois, a dissolução dos elementos do christianismo, a sua independência; e, como elle era formado de elementos contradictorios” (2002b, 316).

59. O seguinte passo de uma “Introdução ao Estudo da Metaphysica”, assinada por Mora, justifica esta posição: “Com os gregos nasceu a sciencia propriamente dita, o espirito scientifico, a mentalidade superior. Antes d’isso bastava, ao fazer philosophia, crear um systema que não se contradissem a si-proprio; depois passou a ser preciso crear um systema que não contradissem os factos. Os factos nasceram na Grecia” (Pessoa 2002b, 323).

60. Por contraste, afirmará Mora: “Alberto Caeiro é um primitivo contemporâneo. É quem sabe dizer-nos quem é a Natureza e como é que ela se sente” (Pessoa 1990, 467).

61. [É este homem de contradicções, esta personalidade lucidamente inusitada que lhe confere a sua complexa e intensa originalidade — uma originalidade, de qualquer modo, raramente alcançada por qualquer poeta; certamente nunca antes alcançada por um poeta nascido numa era gasta e sofisticada. / O Dr. António Mora, explicando os seus esboços de uma filosofia semelhante — em linhas de discípulo, talvez — deixou de lado este aspecto; e é por isso que não sinto [...] ao chamar a atenção para ele. O Dr. Mora é também um pagão, no mesmo sentido complexo e integral em que Caeiro é pagão. Portanto, para o Dr. Mora, C[aeiro] é um grande poeta, mas difficilmente um poeta *estranho*. É grande porque trouxe de volta o sentido pagão do mundo; não é estranho porque o Dr. Mora julga que o sentido pagão do mundo é um sentido *possível* no nosso tempo. Ora a grande questão é que o sentido pagão do mundo é impossível; e a formidável majestade de Caeiro reside em ter realizado esta impossibilidade.]

62. Em Mora, este passo de Terêncio também se encontra reiterado de modo implícito. Considere-se, por exemplo, a seguinte afirmação de uma “Ethica do paganismo”: “A moral é um producto da sociabilidade humana. Dar-lhe um sentido que transcenda a humanidade é tiral-a de casa, é dar-lhe um papel que não tem, é submettel-a a influencias que, por extranhas á sua índole, fatalmente a corromperão” (Pessoa 2002b, 196).

63. Também num passo dos *Fundamentos do Paganismo* afirmará: “‘Verdade’ tem um só sentido — realidade, *ser*. Os grandes erros metaphysicos já vimos quaes sejam — o principal é attribuir *verdade*, REALIDADE á Consciencia, da qual não podemos fazer affirmacção nenhuma, porque está fóra do alcance tanto dos sentidos como da intelligencia” (Pessoa 2002b 297).

64. Tal como surge em Pascoaes: “A poesia espontânea . . . contém a virtude de criar as leis que a regulam. É como as seivas das árvores, que trazem, no seio, quando afloram nas ramagens, o desenho futuro das folhas e das flores”; “O verso é espontâneo . . . quando a inspiração e a forma se identificam em absoluto, como à folhagem verde de uma árvore a seiva que a percorre...” (Pascoaes 1987b, 45/6).

65. Repare-se no que afirma Campos na “Carta a Caeiro”: “O que eu adoro nos seus versos não é o sistema filosófico que me dizem que se pode tirar de lá; é o sistema filosófico *que não se pode* tirar de lá” (Pessoa 1994a, 231).

66. Afirmar Mora em textos datados provavelmente de 1915: “A arte, como a ciência, supõe a eliminação do factor pessoal. Não viram isto os artistas modernos”; “A arte é a interpretação individual dos sentimentos gerais. Se é interpretação de sentimentos só *individuais*, não tem base na compreensão alheia” (Pessoa 1973, 23/4).

67. “E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: apparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a

reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro” (Pessoa 1993b, 207).

68. “Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia — 13 de Março de 1914 — quando, tendo ‘ouvido pela primeira vez’ (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto de espírito) grande número dos primeiros poemas de *O Guardador de Rebanhos*, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas-interseccionistas que compõem a *Chuva Obliqua (Orpheu 2)*, manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa” (Pessoa 1966, 101).

69. [Nós, que falamos a língua / Que Shakespeare falava, a fê e os modos temos / Que Milton tinha]

70. Como acima afirmado, o carácter “intuitivo” de que, para Pessoa, se reveste o princípio da construção, encontra-se também claramente explanado na crítica do autor ao livro de João Cabral do Nascimento, *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, publicado em 1916. Com efeito, a noção da poesia como “um todo composto de partes”, aqui identificada com os processos retóricos da sinédoque e eleita como “a única regra da arte”, deve estar de tal modo interiorizada no poeta que não é pensada nem sentida como regra no momento da criação artística: “Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente — que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como às outras que lhe são anexas, e em que o todo existe sinteticamente em cada uma das partes, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido, isto é com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências, e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que ele nunca tomará a de o tornar um mau poeta” (Pessoa 2000a, 131/2). À luz deste carácter “intuitivo” que assim preside ao princípio da construção, as considerações que António Cândido Franco tece, acerca da índole “clássica” da poesia de Pascoaes, não são suficientes para que se possa tomar a sua obra como “um todo composto de partes”. Desvinculando o poeta dos “conceitos de inspiração e de poeta inspirado para quem a poesia é uma efusão confessional e um dom inexplicável, recusando liminarmente como profana a ideia de trabalho, e que tantas vezes têm sido aplicados à poesia de Teixeira de Pascoaes” (Franco 1996, 37), o comentador realça as sucessivas revisões e correcções de que são alvo os seus poemas. Considerando o processo de reescrita de Pascoaes como o oposto daquele que presidiu à “transcrição” do *Kubla Khan* de Coleridge (1996, 36), Cândido Franco afirma que “Pascoaes começa por trabalhar as suas visões . . . para logo depois, ainda na transição da primeira para a segunda edição do livro, deixar de lado essas reportoriações, que funcionam na criação romântica ao modo de visitas sacrais do divino não sujeitas a correcção, iniciando um duro e castigado trabalho sobre as palavras, que desde aí debutam, um itinerário de emancipação e autonomia de significado, cuja legenda mais desenvolta parece ser o prefácio à terceira edição do *Sempre* onde Pascoaes antepõe o domínio da expressão ao entusiasmo da febre de criar, uma outra maneira de declarar a sua adesão à lima dos clássicos e ao buril da retórica que serve para dar forma às metáforas” (1996, 37). Repare-se que o procedimento que Cândido Franco aqui descreve coincide, precisamente, com o de Fernando Pessoa antes de conhecer Caeiro. De facto, da intervenção da consciência e da reflexão crítica numa poesia que não obedeceu previamente à “única regra da arte” resultam apenas “partes comondo um todo”.

71. Fernando Pessoa afirma em carta, quer a Casais Monteiro — “O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo” (Pessoa 1993b, 214) — quer a Gaspar Simões — “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (1993b, 185). Num “[Ensaio sobre o Drama]”, datado conjecturalmente de 1915/6, Fernando Pessoa considera que “[o] drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de três partes — das pessoas ou caracteres; da entreacção dessas pessoas; e da acção ou fábula, per meio e através da qual essa entreacção se realiza, essas pessoas se manifestam” (1973, 95). Neste sentido, o drama deriva de

“três qualidades — do instinto psicológico, que cria e enforma os caracteres, e depois os vai descobrindo uns per meio dos outros; do instinto dramático, que inventa ou renova a fábula, e dispõe o seu seguimento; do instinto artístico, que ordena a operação dos outros dois na construção harmónica do todo, como na execução formal de cada parte” (1973, 95/6). A estas três qualidades, Pessoa dá também o nome de “intuições” ou “instintos intelectuais”, justificando que “[c]om o emprego deste termo não esqueceremos, nem que são instintos, para que constantemente opunhamos a sua operação à operação da inteligência, quando a mova só a vontade consciente; nem que são intelectuais, para que quando essa oposição se faça, não se esqueça que é a substância da qualidade operante, e não o meio por que opera, o por onde ela se distingue da inteligência” (1973, 97). Para Pessoa, “[a]o dramaturgo, para que de natureza o seja, são necessários estes três instintos; e, se o nome há-de haver como elogio, um ou outro tem que haver nele em grau notável” (1973, 96), ou seja, “[n]ão há dramaturgo verdadeiro sem que exista nele em grau notável uma ou outra daquelas qualidades” (1973, 97). E exemplifica: “Houve, sim, um Shakespeare, psicólogo sem igual, porém artista irregular e dramata imperfeito; houve um Molière, grande dramata, porém artista e psicólogo insuficiente. . . . Só dos gregos, pelo instinto de harmonia que os distinguiu como povo, houve quem, num nível que na psicologia não é o de Shakespeare, nem na arte da acção podia ser o de Molière, juntasse aquelas três qualidades — predominando, contudo, a artística — em quase igual plenitude” (1973, 96). Encontra-se, neste passo, claramente indicado qual dos “instintos” Pessoa considera preferível possuir “em grau notável”. Como adiante se verá, é, precisamente, nos termos que descrevem o “instinto artístico”, o que ordena a “entrecção” das pessoas, o que determina a “construção harmónica do todo” e “de cada parte”, que é possível entender a auto-definição de Pessoa como poeta dramático.

72. A noção de que Shakespeare apresenta “partes formando um todo” e não o seu contrário é também detectável nas seguintes considerações assinadas por Mora: “No drama antigo importa mais a entrecção das pessoas, que as mesmas pessoas. . . . É que o drama classico parte do drama para a pessoa, e das pessoas juntas para ellas separadas. Shakespeare segue inversamente o caminho” (Pessoa 2002b, 276). No mesmo sentido, quando, em carta datada de 10 de Agosto de 1925 e dirigida a Francisco Costa, Fernando Pessoa afirma — “Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os tempos, pois me não parece possível antepor alguém a Homero . . .” (1999b, 84) — por “Homero” deverá entender-se uma obediência ao preceito aristotélico. Com efeito, acrescenta Pessoa: “Um Homero, um Dante, um Milton, como, em grande porém menor grau, um Camões, são é certo mais *limitados* que Shakespeare no que exprimem, são, mais certamente ainda, menos profundos na expressão; são, porém, mais complexos, porque exprimem construindo, architectando, estruturando, e Shakesperare — patentemente um precipitado e um impaciente — é naturalmente falho de qualidades de complexidade construtiva” (1999b, 85). Por conseguinte, é também nos termos de uma obediência ao preceito aristotélico, segundo o qual qualquer obra deve ser composta por princípio, meio e fim, que reside o sentido da referência pessoana a *O Guardador de Rebanhos* como “o melhor que eu tenho feito — obra que, ainda que eu escrevesse outra *Iliada*, não poderia, num certo íntimo sentido, jamais igualar, porque procede de um grau e tipo de inspiração (passe a palavra, por ser aqui exacta) que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nunca é verdade das *Iliadas*” (1999b, 288). A noção de inspiração é retomada por Pessoa no seguinte passo da “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos”: “Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impluso para escrever e não sei o quê” (1993b, 209). Como o exemplo de Campos torna claro, o carácter inusitado que Fernando Pessoa atribui ao acto de escrever “em nome” dos seus três heterónimos maiores restringe-se ao assunto do poema e exclui a sua estrutura construtiva. Por outras palavras, o autor desconhece o “o quê”, mas sabe o “como”, sabe que o que escreverá deverá ser composto por princípio, meio e fim. É este entendimento da “inspiração” que se encontra subjacente, por exemplo, às críticas de Pessoa em “O Caso Mental Português”: “Os nossos escritores e artistas são incapazes de meditar uma obra antes de a fazer, desconhecem o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção, não sabem o que é a disposição das matérias,

ignoram que um poema, por exemplo, não é mais que uma carne de emoção cobrindo um esqueleto de raciocínio. . . . Escrevem ou artistam ao sabor da chamada ‘inspiração’, que não é mais que um impulso complexo do subconsciente, que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência. . . . Não sei de poeta português de hoje que, construtivamente, seja de confiança para além do soneto” (2000a, 440).

73. Como acima afirmado, é em oposição à capacidade “não hierárquica e totalmente inclusiva” (Blasing 1987, 7) da personalidade poética de Pascoaes e de Whitman que melhor se define a despersonalização de Pessoa. Por exemplo, para Roy Harvey Pearce: “. . . the 1860 *Leaves of Grass* is an articulated whole, with an *argument*. The argument is that of the poet’s life as it furnishes a beginning, middle, and end to an account of his vocation” [. . . a edição de 1860 de *Leaves of Grass* constitui um todo articulado, com um *argumento*. O argumento é o da vida do poeta na medida em que fornece um princípio, um meio e um fim a um relato da sua vocação] (Pearce 1985, 73). E, para R.W.B. Lewis, uma “‘acção’ com um princípio, um meio e um fim” é uma “estrutura discernível” em *Song of Myself*” (Lewis 1985, 106). Contudo, e partindo da secção 33, o crítico estabelece aquela que pode considerar-se como a diferença crucial relativamente à despersonalização pessoana: “. . . the poet enlarges into a divine being by *becoming* each and every element within the totality that he experiences; while the universe in turn is drawn together into a single and harmonious whole since each element in it is invested in common with a portion of the poet’s emergent divinity” [. . . o poeta amplia-se até um ser divino *tornando-se* todo e cada elemento dentro da totalidade que ele experimenta; enquanto o universo, por seu turno, é unido num todo único e harmonioso, já que cada elemento nele é comumente investido de uma parte da divindade emergente do poeta] (1985, 108). Isto significa que, em Whitman, o preceito aristotélico não é operatório quanto à despersonalização poética, pois, mesmo que seja detectável um todo constituído por princípio, meio e fim, tal estrutura permanece alheia à fusão indiscriminada e ilimitada do poeta com os elementos desse todo. Iguais possibilidades de dispersão da personalidade são perceptíveis em Pascoaes e constituem o principal argumento para a sua eleição como precursor do surrealismo português, em detrimento de Fernando Pessoa. É neste sentido que Fernando J.B. Martinho chama a atenção para o que, em Pessoa, “entra em conflito com a poética surrealista”, ou seja, “o ‘super-racionalismo’ do criador dos heterónimos, e o que na ‘divisão’, na pulverização heteronímica, contraria um dos objectivos máximos do surrealismo, a busca da ‘unidade do ser e de uma mais profunda ligação do ser aos que lhe são exteriores’. O que lhes interessa, aos surrealistas, nos primeiros modernistas seus precursores, esclarece Mário Cesariny, . . . é a ‘destruição da personalidade’, e nunca a sua ‘divisão’ ou ‘dispersão’” (Martinho 1988, 10). Com efeito, afirma Mário Cesariny, em “Para uma Cronologia do Surrealismo em Português”, que Teixeira de Pascoaes é um “poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa” (Cesariny 1985a, 261) e que “[o] que em Fernando Pessoa interessou profundamente os surrealistas foi o desligar da corrente alterna que ligava há séculos o discurso racionalista ao princípio de identidade, foi a destruição do conceito (válido) de ‘personalidade’ (da ‘personalística contemporânea’, escrevi, em 1948), e não, nunca, o da sua divisão, compartimentação ou dispersão” (1985a, 262/3). Repare-se que os termos em que Cesariny elogia Pascoaes — “‘Destruir é construir? engano: destruir é *realizar-se outro* objecto ou noutros mas nunca construí-lo’. O que é, quanto a mim por inteiro, a estrutura-estatura poética de Pascoaes, que vai de par com a destruição — precisamente, não me enganei: destruição — do destino pessoal do homem nela, do homem enquanto pessoa, persona, máscara em vida” (1985b, 257) — constituem o critério subjacente à selecção *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, organizada pelo poeta surrealista em 1972 (Pascoaes 2002b, 9). Nesta antologia, os passos considerados representativos de Teixeira de Pascoaes reiteram, de modo coerente e claro, precisamente, a capacidade de fusão indiscriminada e ilimitada do poeta. Considerem-se os exemplos de *Sempre*, “Quinta da Paz” (2002b, 25); de *Terra Proibida*, “Ária da Morte” (2002b, 41); de *Jesus e Pã*, “Quarta Fala” (2002b, 51); de *Para a Luz*, “A Voz das Cousas” (2002b, 55); de *Vida Etérea*, “Éxtase” e “O Poeta” (2002b, 65, 70); de *As Sombras*, “A Sombra do Vento” (2002b, 82); de *Os Poetas Lusíadas*, “[Gil Vicente e Camões]” (2002b, 131, 151); de *O Bailado*, “Prólogo” (2002b, 155); ou de *D. Carlos*, “Prólogo” (2002b, 201-3).

74. Esta leitura, bem como as conclusões daqui decorrentes e que se encontram abaixo expostas, são largamente devedoras das considerações que António M. Feijó tece acerca da natureza “dramática” de Fernando Pessoa: “A sua natureza enquanto poeta é, diz-nos, dramática, mas, em vez de ‘um drama em actos’, desdobra-se em indivíduos, é ‘um drama em gente’. A verdadeira implicação desta descrição reside, no entanto, menos na explícita natureza dramática, do que na natureza sequencial do drama, na sucessão temporal dos indivíduos em que se actualiza o drama. Ou seja, o que deverá ser retido aqui é como indivíduos se substituem aos actos de um drama, ‘gente’ a ‘actos’, como o conjunto de heterónimos se substitui à série de unidades formais do drama. . . . É como corolário desta metonímia de partes do dia e metafísicas particulares que, em vários passos, Caeiro aparece identificado com a manhã, Reis com o meio-dia, e Campos (ou Mora) com o crepúsculo da tarde” (Feijó 1999b, 70).

75. A ausência de “recorte” e “limpidez” que Reis aqui aponta à expressão de Caeiro, é clarificada pelo discípulo noutros lugares. Por exemplo, no seu prefácio à obra do “mestre” afirma: “E não é a forma exterior do paganismo — repito — que Caeiro veio reconstruir; é a essência que chamou do Averno como Orfeu a Eurídice, pela magia melódica da sua emoção. . . . / Falta, nos poemas de Caeiro, aquilo que devia completá-los: a disciplina exterior, pela qual a forma tomasse a coerência e a ordem que reinam no íntimo da Obra” (Pessoa 1994a, 34). E, no comentário que tece à mesma obra, Reis conclui: “Não há, é certo, em Caeiro aquela última mostra do equilíbrio do espírito, que se revela pela estudada forma do verso. . . . / Mas perfeita — quando que não perfeítíssima — é a construção e o desenvolvimento de cada poema — cada um erguendo-se limpo e safo do solo /espiritual/ onde teve origem” (1994a, 197). “[L]impo e safo”, os adjectivos que, neste texto, qualificam cada poema de Caeiro, encontram-se reiterados, sob a forma nominal, numa “Introdução à Estética”, datada provavelmente de 1925: “Exigir de sensibilidades como as nossas, sobre que pesam, por herança, tantos séculos de tantas cousas, que sintam e portanto se exprimam com a limpidez, e a inocência de sentidos, de Safo ou de Anacreonte, nem é legítimo, nem razoável. Não é no conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela: é no uso que se faz desse conteúdo” (1973, 7). Os termos “uso” e “conteúdo” são, nos parágrafos subsequentes, substituídos respectivamente pelas noções de forma e matéria, afirmando Fernando Pessoa que “[a] matéria da arte, dá-a a sensibilidade, a forma, dirige-a a inteligência”. Mas acrescenta que “na forma há, ainda, duas partes a considerar: a forma concreta ou material, que se prende com a matéria mesma da obra, e a forma abstracta ou imaterial, que se prende só com a inteligência e depende de suas leis imutáveis”. A segunda destas traduz-se em “unidade”, isto é, em fazer de uma obra “um todo composto de partes”, pois “[p]or *unidade* se entende que a obra de arte há-de produzir uma impressão total definida, e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão; não havendo nela nem elemento que não sirva para esse fim, nem falta de elemento que possa servir para esse fim” (1973, 7/8). As explanações contidas neste texto permitem compreender mais exactamente em que consiste “o impulso desequilibrado” de que padece, segundo Reis, o primeiro livro das suas odes. Repare-se que, tanto nos elogios que tece aos poemas de Caeiro (referindo “a coerência e a ordem que reinam no íntimo da Obra”, “a construção e o desenvolvimento de cada poema”) como nas falhas que lhes aponta (quanto à “disciplina exterior”, à “estudada forma do verso”), Reis considera apenas a primeira acepção de “forma” patente no texto de 1925: “a forma concreta ou material, que se prende com a matéria mesma da obra”. Isto significa que, no primeiro livro das odes, o uso das formas clássicas vem colmatar as falhas apontadas ao “mestre”, mas a negligência da “forma abstracta ou imaterial” permanece um “fruto pernicioso” que “traí ainda” a “influência” de Caeiro. Com efeito, a posição intermédia que Reis ocupa na “estrutura dramática”, depois de Caeiro e antes de Campos e Mora, encontra-se especularmente reproduzida neste *corpus*, suscitando de modo quase paradoxal um desequilíbrio entre princípio, meio e fim. O “meio” de que se ocupa exclusivamente o *Livro Primeiro* possui o seu simulacro nas “rosas . . . dos jardins de Adónis”, cujo dia não tem princípio (“Nascem nascido já o sol”) nem fim (“e acabam / Antes que Apolo deixe / O seu curso visível”): “Assim façamos nossa vida um dia, / Inscientes, Lídia, voluntariamente / Que há noite antes e após / O pouco que duramos” (2000c, 13/4). É neste sentido que se pode compreender que Silva Belkior detecte nesta obra um “todo orgânico”, isto é, um “critério temático” unificador: “O tema central do ‘Livro Primeiro’ é a brevidade da vida, a fatalidade da morte e a necessidade de vivermos o

momento presente, aproveitando-o ao máximo” (Belkior 1983, 51/2). Por outras palavras, a posição medial, o dia sem princípio nem fim, “[o] pouco que duramos”, que conclui o poema II, constitui um tópico único que se encontra distribuído pelas vinte odes: “dezasseis sobre a brevidade da vida; uma sobre o grande poeta morto, mestre inigualável; uma sobre o lavrador, modelo de existência tranquila e feliz; e duas sobre a arte da poesia. É, assim, o ‘Livro Primeiro’ uma espécie de amplo poema, parcelado em vinte pequenas odes” (1983, 52).

76. Para Teresa Rita Lopes, “o *livro* de Campos” “é uma obra cuja arquitectura sempre esteve implícita no espírito do seu criador, embora ele nunca a tivesse explicitado” (Pessoa 2002a, 13). De acordo com a comentadora: “Pessoa, de facto, não organizou o *livro* de Campos — como o não chegou a fazer, por exemplo, com o de Caeiro para que também previu um princípio, um fim e uma ‘evolução’. . . . O que de certo saber se sabe, é que essa *ordem* existia no projecto ‘Vida e Obras do Engenheiro’ que anotou num dos seus numerosos planos” (2002a, 14).

77. De facto, afirma Mora em *O Regresso dos Deuses*: “Com esta obra finda o primeiro dia do neopaganismo. Ele tem a sua aurora em Caeiro, luz ainda débil, mas o dia já. O seu pleno dia rasga-se, com Ricardo Reis, onde a forma se ajunta à ideia, e a proporção esculpe a /essência/. Neste opúsculo represento a tarde desse Dia Novo. De onde eu estou, porque é mais tarde, o dia pode ver-se qual foi” (Pessoa 1994a, 263). A este propósito, cf. Feijó 1999b, 70.

78. Para António M. Feijó: “No seu engaste alegórico, estes nomes sucedem-se tal como na economia de um drama os actos que o articulam se sucedem. Mas a diacronia deste dia compósito articulado pelos heterónimos é fixa, não há aqui resolução final. As poéticas dos três heterónimos maiores não se regulam por uma temporalidade de superação ou declínio entre si; traem, em vez disso, a deliberação de uma estrutura. Ou, se diacronia houver, teremos de descrevê-la como declínio: Caeiro seria, tal como ‘a inspiração matutina de Homero ou de Hesíodo’ a que, num outro texto, Reis compara o seu génio, o primeiro acto a que os outros teriam de suceder. (Um passo de Emerson que Pessoa sublinhou no seu exemplar da obra do autor americano expõe claramente esta diferença constitutiva: ‘o conhecimento do homem é um conhecimento da tarde, *vespertina cognitio*, mas o de Deus é um conhecimento da manhã, *matutina cognitio*’)” (Feijó 1999b, 71).

79. “Barthold Niebuhr said well, ‘There’s little merit in inventing a happy idea, or attractive situation, so long as it is only the author’s voice which we hear. As a being whom we have called into life by magic arts, as soon as it has received existence acts independently of the master’s impulse, so the poet creates his persons, and then watches and relates what they do and say. Such creation is poetry, in the literal sense of the term, and its possibility is an unfathomable enigma. The gushing fulness of speech belongs to the poet, and it flows from the lips of each of his magic beings in the thoughts and words peculiar to his nature.’ / This force of representation so plants his figures before him that he treats them as real; talks to them as if they were bodily there; puts words in their mouth such as they should have spoken, and is affected by them as by persons. . . . The humour of Falstaff, the terror of Macbeth, have each their swarm of fit thoughts and images, as if Shakespeare had known and reported the men, instead of inventing them at his desk. This power appears not only in the outline or portrait of his actors, but also in the bearing and behaviour and style of each individual” [Barthold Niebuhr disse bem, “Há pouco mérito em inventar uma ideia feliz ou uma situação atractiva, se for apenas a voz do autor aquela que ouvimos. Como um ser a quem chamamos para a vida por artes mágicas, assim que tenha recebido existência age independentemente do impulso do mestre, também o poeta cria as suas pessoas, e depois observa e conta o que fazem e dizem. Tal criação é poesia, no sentido literal do termo, e a sua possibilidade é um enigma insondável. A plenitude efusiva do discurso pertence ao poeta e jorra dos lábios de cada um dos seus seres mágicos nos pensamentos e nas palavras próprios da sua natureza.” / Esta força de representação, de tal modo fixa as figuras do poeta diante dele, que ele as trata como reais; fala-lhes como se lá estivessem em carne e osso; coloca palavras na sua boca tais como as que teriam dito e é afectado por elas como por pessoas. . . . O humor de Falstaff, o terror de Macbeth possuem cada um o seu enxame de pensamentos e de imagens apropriados, como se Shakespeare tivesse conhecido e descrito estes homens, em vez de os ter inventado, sentado à secretária. Este poder aparece não apenas no perfil ou no retrato dos seus actores, mas também na postura e no comportamento e no estilo de cada indivíduo] (Emerson 1990, 458).

80. [O incómodo de Ruskin com *Leaves of Grass* advém do facto de ser *demasiado pessoal*, demasiado emotivo — lançado do *meu próprio* ardor. . . . R. como um verdadeiro inglês acredita evidentemente na elevada arte poética de (apenas) fazer obras abstractas, poemas, de um qualquer enredo ou tema refinado, comovente, belo, muito nobre, *completo dentro do seu próprio centro e raios*, & sem ter nada a ver com a personalidade especial do poeta nem exibindo o menor traço dela — como os grandes e insuperáveis dramas de Shakespeare. Mas eu arrojé-me ao drama maior que decorre dentro de mim próprio & de qualquer ser humano — é atrás disso que tenho andado.]

81. Se, no âmbito da crítica pessoana, se pode, com relativa facilidade, encontrar uma identificação entre heterónimos e tropos (Azevedo Filho 1990, 493) e até entre “os quatro heterónimos principais e as quatro partes da retórica antiga” (Finazzi-Agrò 1987, 119-26), José Martins Garcia é, salvo erro, o único comentador que, partindo de uma contestação de “Four Master Tropes” (Garcia 1985, 261-300) procede, quer a uma redescrição dos quatro tropos, quer à sua identificação com a poesia de Reis, Pessoa ortónimo, Caeiro e Campos (1985, 301-57).

82. “A human rôle (such as we get in drama) may be summed up in certain slogans, or formulae, or epigrams, or ‘ideas’ that characterize the agent’s situation or strategy. The rôle involves properties both intrinsic to the agent and developed with relation to the scene and to other agents. And the ‘summings-up’ (‘ideas’) similarly possess properties derived both from the agent and from the various factors with which the agent is in relationship. Where the ideas are in action, we have drama; where the agents are in ideation, we have dialectic” [Um papel humano (tal como os do drama) pode ser sumariado em certos lemas, ou fórmulas, ou epigramas, ou ideias que caracterizam a situação ou a estratégia do agente. O papel envolve propriedades tanto intrínsecas ao agente como desenvolvidas relativamente à cena e aos outros agentes. E os “sumários” (“ideias”) possuem similarmente propriedades derivadas tanto do agente como dos vários factores com os quais o agente está em relação. Onde as ideias estão em acção, temos drama; onde os agentes estão em ideação, temos dialéctica] (Burke 1969, 511/2).

83. [Isto é: embora *todas* as personagens num desenvolvimento dramático ou dialéctico sejam necessariamente qualificadoras da definição, há geralmente uma que goza do papel de *primus inter pares*. Pois enquanto qualquer uma das personagens pode ser vista nos termos de qualquer outra, esta pode ser tomada como o vaso sumariante, ou representante sinedóquico, do desenvolvimento como um todo. . . . não se trata meramente de participantes iguais em conjunto com as outras personagens, mas também representam o *fim* ou a *lógica* do desenvolvimento como um todo. / Esta personagem “mais representativa” tem assim uma função dual: a uma poderemos chamar “adjectival” e à outra “substancial”. A personagem é “adjectival” encarnando uma das qualificações necessárias à definição total, mas é “substancial” encarnando as conclusões do desenvolvimento como um todo. A ironia é sacrificada à “simplificação da literalidade” quando esta dualidade de papéis é negligenciada (como pode sê-lo pelo leitor, pelo escritor, ou por ambos).]

84. Num texto avulso, não datado e não assinado, esta expressão designa o quinto e último estádio de uma sequência pré-determinada de publicações, que inclui obras de, pelo menos, os três heterónimos maiores: “Isto indica bem que a ordem de publicação deve ser a seguinte: (1) Caeiro, completo; (2) Ricardo Reis, varios livros das Odes, (3) Notas para a Recordação (poisque nellas se não falla do proprio Campos), (4) um livro de Alvaro de Campos, (5) a discussão em familia” (Pessoa 1990, 390).

85. Será, portanto, com o intuito de produzir uma “perspectiva das perspectivas” que Fernando Pessoa afirma, acerca das posições defendidas pelos seus heterónimos maiores, no Prefácio Geral a *Aspectos*: “Escuso de dizer que com parte das teorias deles concordo, e que não concordo com outras partes” (Pessoa 1994a, 240). A partir das explanações de Burke é possível levantar, pelo menos, duas objecções a esta interpretação. Por um lado, poder-se-ia argumentar que a leitura apresentada no âmbito deste capítulo é necessariamente “relativista”, na medida em que os heterónimos são, pelo menos como ponto de partida, considerados do ponto de vista que Campos adopta nas *Notas*. De acordo com o que afirma Burke, tal objecção seria válida se desta interpretação resultasse para o leitor uma concepção do todo, precisamente, nos termos de Campos, isto é, em termos metonímicos, o que não acontece: “It is certainly relativistic, for instance, to state that any term (as per metaphor-perspective) can be seen from the point of view

of any other term. But insofar as terms are thus encouraged to participate in an orderly parliamentary development, the dialectic of this participation produces (in the observer who considers the whole from the standpoint of the participation of all the terms rather than from the standpoint of any participant) a ‘resultant certainty’ of a different quality, necessarily ironic, since it requires that all the sub-certainties be considered as neither true or false, but *contributory* (as were we to think of the resultant certainty or ‘perspective of perspectives’ as a noun, and to think of all the contributory voices as necessary modifiers of that noun)” [É certamente relativista, por exemplo, afirmar que qualquer termo (como metáfora-perspectiva) pode ser visto a partir do ponto de vista de qualquer outro termo. Mas na medida em que os termos são assim encorajados a participar num desenvolvimento ordenadamente parlamentar, a dialéctica desta participação produz (no observador que considera o todo a partir do ponto de vista da participação de todos os termos em vez do ponto de vista de um dos participantes) uma “certeza resultante” de qualidade diferente, necessariamente irónica, já que exige que todas as sub-certezas sejam consideradas, não como verdadeiras ou falsas, mas como *contribuintes* (como pensaríamos da certeza resultante ou “perspectiva das perspectivas” como um nome, e de todas as vozes contribuintes como modificadores necessários desse nome)] (Burke 1969, 512/3). Por outro lado, poder-se-ia supor que uma concepção da heteronímia como princípio, meio e fim levaria Fernando Pessoa a cair no “erro” da história. Na verdade, pode afirmar-se, antes, que “elementos de todas as posições (ou ‘vozes’) existem sempre, embora atingindo maior claridade de expressão ou imperiosidade de proporção num período do que noutra” (1969, 513). Ou seja, Fernando Pessoa cairia no “erro” da história se a estrutura princípio, meio e fim não fosse fixa, se Reis tivesse sido criado para depor Caeiro ou Campos para depor Reis, o que não acontece.

86. Esta frase é atribuída por Teresa Sobral Cunha a Ricardo Reis (Pessoa 1994a, 7) e por Richard Zenith a António Mora (2001, 263).

87. “To every plant there are two powers; one shoots down as rootlet, and one upward as tree. You must have the eyes of science to see in the seed its nodes; you must have the vivacity of the poet to perceive in the thought its futurities” [Em cada planta há duas forças; uma cresce para baixo como pequena raiz e a outra para cima como árvore. Tem de se ter os olhos da ciência para ver na semente os seus nós; tem de se ter a vivacidade do poeta para perceber no pensamento os seus acontecimentos futuros] (Emerson 1990, 471).

88. [O poder que faz de um homem um poeta é demoníaco, porque é o poder que distribui e divide (que é o sentido original de *daeomai*). . . . Os demónios fazem quebrando . . . e todavia tudo o que têm são as suas vozes, e isso é tudo o que os poetas têm.]

Bibliografia Citada

De Fernando Pessoa

- Pessoa, Fernando. 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa. Obras Completas de Fernando Pessoa. Coleção Prosa. Lisboa: Edições Ática.
- _____. 1973. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa. Obras Completas de Fernando Pessoa. Coleção Prosa. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- _____. 1979. *Sobre Portugal: Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introdução e organização de Joel Serrão. Obras Completas de Fernando Pessoa. Coleção Prosa. Lisboa: Edições Ática.
- _____. 1990. *II. Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Edição de Teresa Rita Lopes. Colaboração (fixação e tradução de textos) de Ana P. Guimarães *et al.* Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. 1993a. *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Fixação de textos de Ana P. Guimarães *et al.* Tradução de António M. Nunes dos Santos *et al.* Lisboa: Livros Horizonte.

- _____. 1993b. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Obras Completas de Fernando Pessoa. Coleção Prosa. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- _____. 1993c. *Textos Filosóficos*. Textos estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Tradução dos textos ingleses de Álvaro Soares e de Manuela Nogueira. Obras Completas de Fernando Pessoa. Coleção Prosa. Vol. I. Lisboa: Edições Ática.
- _____. 1994a. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Prefácio de Ricardo Reis. Posfácio de Álvaro de Campos. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Posfácio de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Editorial Presença.
- _____. 1994b. *Textos Filosóficos*. Textos estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Tradução dos textos ingleses de Álvaro Soares e de Manuela Nogueira. Obras Completas de Fernando Pessoa. Coleção Prosa. Vol. II. Lisboa: Edições Ática.
- _____. 1998. *Bernardo Soares. Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa 4. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1999a. *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa 6. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1999b. *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa 7. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2000a. *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Obras de Fernando Pessoa 13. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2000b. *[Erostratus]Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Edição de Richard Zenith. Tradução de Manuela Rocha. Obras de Fernando Pessoa 14. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2000c. *Ricardo Reis. Poesia*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa 15. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2001. *Alberto Caeiro. Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa 18. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2002a. *Álvaro de Campos. Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Obras de Fernando Pessoa 16. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2002b. *Obras de António Mora*. Edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Sobre Fernando Pessoa

- Azevedo, Maria Teresa Schiappa. 2000. *Rostos de Pessoa*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de. 1990. Sobre as Odes de Ricardo Reis. In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira. Vol. I. 485-93. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Baker, Badiia Bourenane. 1980. *Fernando Pessoa and Edgar Allan Poe / Fernando Pessoa and Walt Whitman*. Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português XV. 248-317. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Belkior, Silva. 1983. *Fernando Pessoa-Ricardo Reis: Os Originais, as Edições, o Cânone das Odes*. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoaanos.
- Bréchon, Robert. 2001. *L'Innombrable: Un Tombeau pur Fernando Pessoa*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Brown, Susan Margaret. 1992. Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe. In *The Continuing Presence of Walt Whitman: The Life After the Life*. Edited by Robert K Martin. 167-81. Iowa City: University of Iowa Press.
- Castro, Ivo. 1990. *Editar Pessoa*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Coleção "Estudos". Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Centeno, Y.K. 1978. O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa: Uma Solução para Alguns

- Enigmas. In *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. 703-15. Porto: Brasília Editora e Centro de Estudos Pessoaanos.
- Coelho, Jacinto do Prado. 1976. O Cansaço da Razão: De Rousseau a Alberto Caeiro. In *Ao Contrário de Penélope*. 249-54. Colecção Tempo Aberto. Venda Nova: Bertrand Editora.
- _____. 1987. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 9ª ed. Lisboa: Editorial Verbo.
- _____. 1996. Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes. In *A Letra e o Leitor*. 3ª ed. Porto: Lello & Irmão-Editores.
- Edinger, Catarina. 1982. *A Metáfora e o Fenómeno Amoroso nos Poemas Ingleses de Fernando Pessoa*. Colecção Poética. Porto: Brasília Editora.
- _____. 1988. Visions of Emerson and Pessoa. In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Norte-Americana. Coordenação de Almir de Campos Bruneti. 121-31. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Feijó, António M. 1996. A Constituição dos Heterónimos. I Caeiro e a Correção de Wordsworth. *Colóquio / Letras: Presenças* 140/1 (Abril-Setembro): 48-60.
- _____. 1999a. Fernando Pessoa's Mothering of the Avant-Garde. *Stanford Humanities Review* 7.1: 118-26.
- _____. 1999b. *Mensagem*, A Impressão Denotativa de "Um Drama em Gente" e o Anticristianismo de Pessoa. *Românica: Fins de Século* 8: 65-77.
- Finazzi-Agrò, Ettore. 1987. *O Alibi Infinito: O Projecto e a Prática na Poesia de Fernando Pessoa*. Tradução de Amílcar M.R. Guerra. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Garcez, Maria Helena Nery. 1985. *Alberto Caeiro: "Descobridor da Natureza"?* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.
- Garcia, José Martins. 1985. *Fernando Pessoa: "Coração Despedaçado" (Subsídios para um Estudo da Afectividade na Obra Poética de F.Pessoa)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Gil, José. 1988. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- _____. 1999. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Guerra, Maria Luísa. 1963. Sobre o Conceito de Opacidade na Poesia de Alberto Caeiro. *Ocidente*. Vol. LXIII. 295: 209-24.
- Guimarães, Fernando. 1978. A Geração de Fernando Pessoa e o Simbolismo. In *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. 245-60. Porto: Brasília Editora e Centro de Estudos Pessoaanos.
- Hatherly, Ana. 1981. Pessoa/Caeiro vs. Walt Whitman. A Destruição do Mestre. *Persona* 6:7-19.
- Krabbenhöft, Ken. 1999. Fernando Pessoa's Metaphysics and Alberto Caeiro e companhia. *Pessoa's Alberto Caeiro*. Portuguese Literary and Cultural Studies. 3 Fall: 73-85.
- Lind, Georg Rudolf. 1981. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Estudos Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lopes, Teresa Rita. 1985. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*. 2ª ed. Paris: Centre Culturel Portugais / Fondation Calouste Gulbenkian.
- _____. 1990. *I. Pessoa por Conhecer: Roteiro para uma Expedição*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lourenço, Eduardo. 1978. Considerações sobre o Proto-Pessoa — Do Tempo da Morte à Morte do Tempo. In *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. 225-44. Porto: Brasília Editora e Centro de Estudos Pessoaanos.
- _____. 1983. Walt Whitman e Pessoa. In *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. 173-98. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- _____. 1993. *Fernando: Rei da Nossa Baviera*. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. 2000. *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. 3ª ed. Lisboa: Gradiva Edições.

- Martinho, Fernando J.B. 1988. *Pessoa e os Surrealistas*. Lisboa: Hiena Editora.
- Matos, Maria Vitalina Leal de. 1993. *A Vivência do Tempo em Fernando Pessoa e Outros Ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Editorial Verbo.
- McGuirk, Bernard. 1988. Pessoa's Wordsworth: Two "Figures of Capable Imagination". In *Three Persons on One: A Centenary Tribute to Fernando Pessoa*. 51-64. Nottingham: University of Nottingham.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1999. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Organização de José Blanco. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Monteiro, George. 1999. Alberto Caeiro and the "Poetic Fallacy". *Pessoa's Alberto Caeiro*. Portuguese Literary and Cultural Studies. 3 Fall: 57-71.
- _____. 2000. *Fernando Pessoa and the Nineteenth-Century Anglo-American Literature*. Edited by John E. Keller. Studies in Romance Language 46. Lexington, Kent.: The University Press of Kentucky.
- Monteiro, Maria da Encarnação. 1956a. Apêndice I. Obras em Língua Inglesa na Biblioteca de Fernando Pessoa. In *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*. 81-102. Coimbra: Coimbra Editora, Ltd.
- _____. 1956b. Walt Whitman e Caeiro-Campos. In *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*. 41-56. Coimbra: Coimbra Editora, Ltd.
- Mourão-Ferreira, David. 1988. *Nos Passos de Pessoa: Ensaio*. Lisboa: Editorial Presença.
- Paz, Octavio. 1992. *Fernando Pessoa: O Desconhecido de Si Mesmo*. Tradução de Luís Alves da Costa. 2ª ed. Lisboa: Vega.
- Perrone-Moisés, Leyla. 1990. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltd.
- Quadros, António. 2000. *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio. Uma Biografia "Autobiográfica"*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Rebelo, Luís de Sousa. 1982. Fernando Pessoa e a Tradição Clássica. In *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. 280-308. Horizonte Universitário 31. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____. 1991. Paganismo versus Cristianismo em Fernando Pessoa. In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira. Vol. II. 41-50. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. 1983. Interrupção Poética: Fernando Pessoa e o "Kubla Khan" de Coleridge. *Persona* 9 (Outubro): 15-9.
- _____. 1985. Poetas e Pássaros: Sobre a Consciência Poética em Pessoa e Stevens. *Colóquio / Letras* 88 (Novembro): 94-101.
- _____. 1999. From Whitman to Pessoa: Eliot's "From Poe to Valéry" Revisited. In *Walt Whitman: "Not only summer, but all seasons"*. Coordenação de Teresa F.A. Alves e Teresa Cid. 35-66. Lisboa: Edições Colibri.
- _____. 2003. *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover and London: University Press of New England.
- Sasportes, José. 1999. Alberto Caeiro, an Assassinated Poet. *Pessoa's Alberto Caeiro*. Portuguese Literary and Cultural Studies. 3 Fall: 139-48.
- Seabra, José Augusto. 1985. *O Heterotexto Pessoaano: Ensaio*. Lisboa: Dinalivro.
- _____. 1988. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. 1996. *O Coração do Texto / Le Coeur du Texte: Novos Ensaio Pessoaanos*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Sena, Jorge de. 2000. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. 3ª ed. Lisboa: Edições 70.
- Severino, Alexandre E. 1983. *Fernando Pessoa na África do Sul: A Formação Inglesa de Fernando Pessoa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Silva, Agostinho da. 1996. *Um Fernando Pessoa e Antologia de Releitura*. 3ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.
- Simões, João Gaspar. 1987. *Vida e Obra de Fernando Pessoa: História de uma Geração*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Stegagno-Picchio, Luciana. 1980. Filologia vs. Poesia? Eu Defendo o "Dia Triunfal". In

- Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Um Século de Poesia.* Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Trigo, Salvato. 1991. O Construtivismo Poético ou o *Mythos* Aristotélico, em Fernando Pessoa. In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira. Vol. II. 303-15. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Vieira, Nelson H. 1988. Ser-no-mundo e Transcender segundo Pessoa e Emerson. In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Norte-Americana. Coordenação de Almir de Campos Bruneti. 419-33. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Zenith, Richard. 1999. A Heteronímia: Muitas Maneiras de Dizer o Mesmo Nada. In *Homenagem a Fernando Pessoa: Encontro de Língua e Cultura Portuguesa*. 33-41. Lisboa: Edições Colibri.

De Teixeira de Pascoaes

- Pascoaes, Teixeira de. 1909. *Senhora da Noite*. Porto: Magalhães & Moniz, L.da-Editores.
- _____. 1912. *Regresso ao Paraíso*. Porto: Renascença Portuguesa.
- _____. 1914. *Verbo Escuro*. Porto: Renascença Portuguesa.
- _____. 1950. *O Empecido, Novela*. Porto: “Gazeta do Bibliófilo”.
- _____. 1951. *Dois Jornalistas: Novela*. Porto: Tip. J. R. Gonçalves, Limitada.
- _____. 1965a. *Cantos Indecisos. Londres. Dom Carlos. Cânticos. O Pobre Tolo*. Introdução e aparato crítico por Jacinto do Prado Coelho. Obras Completas de Teixeira de Pascoaes V. Lisboa: Livraria Bertrand.
- _____. 1965b. *Painel. Versos Pobres. Últimos Versos. Dispersos. Outros Poetas Falam de Pascoaes. Índice dos Seis Primeiros Volumes*. Introdução e aparato crítico por Jacinto do Prado Coelho. Obras Completas de Teixeira de Pascoaes VI. Lisboa: Livraria Bertrand.
- _____. 1984. *São Paulo*. Apresentação de António-Pedro Vasconcelos. Obras de Teixeira de Pascoaes 1. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1985. *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*. Apresentação de António-Pedro Vasconcelos. Obras de Teixeira de Pascoaes 2. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1986. *Regresso ao Paraíso*. Introdução de Agostinho da Silva. Obras de Teixeira de Pascoaes 4. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1987a. *O Bailado*. Introdução de Alfredo Margarido. Obras de Teixeira de Pascoaes 6. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1987b. *Os Poetas Lusíadas*. Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny. Obras de Teixeira de Pascoaes 5. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1988. *A Saudade e o Saudosismo (Dispersos e Opúsculos)*. Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes. Obras de Teixeira de Pascoaes 7. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1989. *Napoleão*. Introdução de Fernando Guimarães. Obras de Teixeira de Pascoaes 8. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1990. *Marânus*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Obras de Teixeira de Pascoaes 9. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1992. *São Jerónimo e a Trovoada*. Introdução de António M. Feijó. Obras de Teixeira de Pascoaes 11. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1993a. *Arte de Ser Português*. Introdução de Miguel Esteves Cardoso. 2ª ed. Obras de Teixeira de Pascoaes 10. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1993b. *O Homem Universal e Outros Escritos: O Sentido da Vida, A Caridade, A Nossa Fome, Pró Paz*. Fixação do texto, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Obras de Teixeira de Pascoaes 12. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1994. *A Beira (Num Relâmpago). Duplo Passeio*. Introdução de António Mega Ferreira. Obras de Teixeira de Pascoaes 13. Lisboa: Assírio & Alvim.

- _____. 1995. *Santo Agostinho (Comentários)*. Fixação do texto, introdução e notas de Pinharanda Gomes. Obras de Teixeira de Pascoaes 14. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1996. *As Sombras. À Ventura. Jesus e Pã*. Introdução de Gil de Carvalho. Obras de Teixeira de Pascoaes 15. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1997. *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida*. Introdução de António Cândido Franco. Obras de Teixeira de Pascoaes 16. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1998. *Para a Luz. Vida Etérea. Elegias. O Doido e a Morte*. Prefácio de A. Fernandes da Fonseca. Obras de Teixeira de Pascoaes 17. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 1999. *Senhora da Noite. Verbo Escuro*. Apresentação de Mário Garcia. Obras de Teixeira de Pascoaes 18. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2000. *O Pobre Tolo: Prosa e Poesia*. Apresentação de José Tolentino de Mendonça. Obras de Teixeira de Pascoaes 19. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2001. *Livro de Memórias*. Prefácio de António Cândido Franco. Obras de Teixeira de Pascoaes 20. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2002a. *Londres. Cantos Indecisos. Cânticos*. Introdução de António Telmo. Edição de António Cândido Franco. Obras de Teixeira de Pascoaes 21. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. 2002b. *Poesia de Teixeira de Pascoaes: Poesia em Verso, Poesia sem Versos, O Pensamento Poético, O Ensaio, O Conferencista*. Antologia organizada por Mário Cesariny. Apresentação de Mário Cesariny. Edição de António Cândido Franco. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sobre Teixeira de Pascoaes, a “Renascença Portuguesa” e o Saudosismo

- Borges, Paulo Alexandre Esteves. 1994. A “Renascença Portuguesa” no Neo-Romantismo de Teixeira de Pascoaes — Poesia, Filosofia e Nacionalidade: A Nova Religião e o Novo Deus —. In *Religião, História e Razão da “Aufklärung” ao Romantismo*. Colóquio comemorativo dos 200 anos da publicação de *A Religião nos Limites da Simples Razão* de Immanuel Kant. Coordenação de Manuel J. Carmo Ferreira e Leonel Ribeiro dos Santos. 289-322. Coleção Actas e Colóquios. Lisboa: Edições Colibri.
- _____. 1997. Nada, I-lusão e Metamorfose: Da Imperfeição do Deus Criador à Criação / Revelação de um Novo / Eterno Deus — Teogonia, Teurgia e Ateotéismo em Teixeira de Pascoaes. *Nova Renascença* 64-66 (Inverno / Verão): 439-69.
- Cesariny, Mário. 1985a. Para uma Cronologia do Surrealismo em Português. In *As Mãos na Água. A Cabeça no Mar*. 261-82. Lisboa: Assírio & Alvim
- _____. 1985b. Teixeira de Pascoaes. In *As Mãos na Água. A Cabeça no Mar*. 255-60. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cidade, Hernani. 1951. Quando surgiram *As Sombras*... In *A Teixeira de Pascoaes. Homenagem da Academia de Coimbra pela Voz de Escritores Portugueses e Brasileiros*. 73/4. Coimbra: Tip. Cruz & Cardoso, Lda.
- _____. 1968. Teixeira de Pascoaes. In *Portugal Histórico-Cultural*. 488-99. 2ª ed. Lisboa: Editora Arcádia Limitada.
- Cortesão, Jaime. 1988. O Poeta Teixeira de Pascoaes. In *A Saudade e o Saudosismo (Dispersos e Opúsculos)*. Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes. 273-82. Obras de Teixeira de Pascoaes 7. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Coutinho, Jorge. 1995. *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes: Estudo Hermenêutico e Crítico*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.
- Franco, António Cândido. 1992. *Eleonor na Serra de Pascoaes*. Lisboa: Edições Átrio.
- _____. 1994. *Transformações da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. Amarante: Edições do Tâmega.
- _____. 1996. *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*. Amarante: Edições do Tâmega.
- _____. 2000. *A Literatura de Teixeira de Pascoaes [Romance de uma Obra]*. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gama, Manuel. 1997. Criação e Redenção em Teixeira de Pascoaes. *Nova Renascença* 64-66

- (Inverno / Verão): 305-15.
- Guimarães, Fernando. 1988. *Poética do Saudosismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Lopes, Silvina Rodrigues. 1987. Apresentação Crítica. In *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*. 11-28. Textos Literários 54. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Monteiro, Adolfo Casais. 1957. O Saudosismo e Pascoaes vistos por um Presencista. In *Estrada Larga*. Antologia do Suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”. Organização de Costa Barreto. 46-8. Porto: Porto Editora.
- _____. 1977. A Metafísica da Paisagem: Teixeira de Pascoaes. In *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. 79-85. Coleção Descobrir Portugal. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Patrício, Manuel Ferreira. 1997. O Pensamento Antropológico de Teixeira de Pascoaes. *Nova Renascença* 64-66 (Inverno / Verão): 21-48.
- Pimentel, Manuel Cândido. 1997. Teixeira de Pascoaes: Uma Metafísica da Ambiguidade. *Nova Renascença* 64-66 (Inverno / Verão): 199-215.
- Quadros, António. 1986. Teixeira de Pascoaes e a Filosofia da Saudade. In *Filosofia da Saudade*. Seleção e organização de Afonso Botelho e António Braz Teixeira. 749-54. Coleção Pensamento Português. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. 1992. O Poeta da “natura naturata”. Teixeira de Pascoaes: A Sagração da Natureza e o Saudosismo. In *Memórias das Origens, Saudades do Futuro: Valores, Mitos, Arquétipos, Ideias*. 111-17. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Sá, Maria das Graças Moreira de. 1992. *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- _____. 1999. Sombra e Saudade em Teixeira de Pascoaes. In *Entre a Europa e o Atlântico: Estudos de Literatura e Cultura Portuguesas*. 183-9. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Samuel, Paulo. 1990. *A Renascença Portuguesa: Um Perfil Documental*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Seabra, José Augusto. 1987. Pascoaes, a Saudade e as Sombras. *Nova Renascença* 27/28 (Julho / Dezembro): 274-6.
- _____. 1997. Poética e Religião no Saudosismo. *Nova Renascença* 64-66 (Inverno / Verão): 585-94.
- Sena, Jorge de. 1981. Sobre a Poesia de Teixeira de Pascoaes. In *Estudos de Literatura Portuguesa-I*. 177-83. Lisboa: Edições 70.
- Teixeira, António Braz. 1993a. A Ideia de Deus na Filosofia Luso-Brasileira de Silvestre Pinheiro Ferreira a Leonardo Coimbra. In *Deus, o Mal e a Saudade: Estudos sobre o Pensamento Português e Luso-Brasileiro Contemporâneo*. 15-59. Lisboa: Fundação Lusíada.
- _____. 1993b. Introdução à Filosofia da Saudade. In *Deus, o Mal e a Saudade: Estudos sobre o Pensamento Português e Luso-Brasileiro Contemporâneo*. 117-32. Lisboa: Fundação Lusíada.
- Unamuno, Miguel de. 1989. *As Sombras* de Teixeira de Pascoaes. In *Por Terras de Portugal e da Espanha*. Tradução e notas de José Bento. 13-9. Peninsulares Especial 19. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1996. *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho “Saudade Minha — Quando Te Veria?”* Coleção Filosofia & Ensaio. Lisboa: Guimarães Editores.

De Walt Whitman

- Whitman, Walt. 1909. *Leaves of Grass*. The People Library. London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell and Company, Ltd.
- _____. 1982. *Complete Poetry and Collected Prose: Leaves of Grass (1855)*. *Leaves of Grass*

(1891-92). *Complete Prose Works (1892). Supplementary Prose*. Edited by Justin Kaplan. New York: The Library of America.

De Ralph Waldo Emerson

Emerson, Ralph Waldo. 1902. *Works of Ralph Waldo Emerson: Essays, First and Second Series. Representative Men. Society and Solitude. English Traits. The Conduct of Life. Letters and Social Aims. Poems. Miscellanies embracing Nature. Addresses and Lectures*. London: George Routledge & Sons, Limited.

_____. 1983. *Essays and Lectures. Nature; Addresses, and Lectures. Essays: First and Second Series. Representative Men. English Traits. The Conduct of Life*. Edited by Joel Porte. New York: The Library of America.

_____. 1990. Poetry and Imagination. In *Ralph Waldo Emerson: A Critical Edition of the Major Works*. Edited by Richard Poirier. 440-73. The Oxford Authors. Oxford and New York: Oxford University Press.

De Edgar Allan Poe

Poe, Edgar Allan. 1984a. *Essays and Reviews. Theory of Poetry. Reviews of British and Continental Authors. Reviews of American Authors and American Literature. Magazines and Criticism. The Literary and Social Scene. Articles and Marginalia*. Edited by G.R. Thompson. New York: The Library of America.

_____. 1984b. *Poetry and Tales*. Edited by Patrick F. Quinn. New York: The Library of America.

Sobre Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson e Edgar Allan Poe

Avi-ram, Amitai. 1992. Free Verse in Whitman and Ginsberg: The Body and the Simulacrum. In *The Continuing Presence of Walt Whitman: The Life After the Life*. Edited by Robert K. Martin. 93-113. Iowa City: University of Iowa Press.

Blasing, Mutlu Konuk. 1987. *American Poetry: The Rhetoric of its Forms*. New Haven and London: Yale University Press.

Bloom, Harold. 1985. Introduction. In *Edgar Allan Poe*. 1-14. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers.

Buell, Lawrence. 1975. *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Burke, Kenneth. 1979. I, Eye, Ay — Emerson's Early Essay "Nature": Thoughts on the Machinery of Transcendence. In *Emerson's Nature: Origin, Growth, Meaning*. Edited by Merton M. Sealts, Jr., and Alfred R. Ferguson. 150-63. 2nd ed. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. London and Amsterdam: Feffer & Simons, Inc.

_____. 1985. Policy Made Personal. In *Walt Whitman*. 25-54. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers.

Chai, Leon. 1990. *The Romantic Foundations of the American Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Foerster, Norman. 1963. Emerson on the Organic Principle in Art. In *Emerson: A Collection of Critical Essays*. Edited by Milton Konvitz and Stephen Whicher. 108-20. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.

Hopkins, Vivian C. 1951. *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*. Cambridge,

- Mass.: Harvard University Press.
- Irwin, John T. 1980. *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Lawrence, D.H. 1977. Whitman. In *Studies in Classic American Literature*. 171-87. Harmondsworth: Penguin Books.
- Lewis, R.W.B. 1985. Always Going Out and Coming In. In *Walt Whitman*. 99-125. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers.
- Packer, Barbara. 1979. The Instructed Eye: Emerson's Cosmogony in "Prospects". In *Emerson's Nature: Origin, Growth, Meaning*. Edited by Merton M. Sealts, Jr., and Alfred R. Ferguson. 209-21. 2nd ed. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. London and Amsterdam: Feffer & Simons, Inc.
- Pearce, Roy Harvey. 1985. Whitman Justified: The Poet in 1860. In *Walt Whitman*. 65-86. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishers.
- Perry, Bliss. 1906. *Walt Whitman: His Life and Work*. London: Archibald Constable & Co., Ltd. Boston and New York: Houghton, Mifflin & Co.
- Robertson, John M. 1908. Emerson. In *Modern Humanists: Sociological Studies of Carlyle, Mill, Emerson, Arnold, Ruskin, and Spencer with an Epilogue on Social Reconstruction*. 112-36. London: Swan Sonnenschein & Co. New York: Charles Scribner's Sons.
- Sealts, Merton M., Jr., and Alfred R. Ferguson, eds. 1979. Contemporary Comments, 1836-1841. In *Emerson's Nature: Origin, Growth, Meaning*. 74-110. 2nd ed. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. London and Amsterdam: Feffer & Simons, Inc.

Vária

- Alpers, Paul. 1997. *What is Pastoral?* Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Aristóteles. 1990. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Estudos Gerais Série Universitária - Clássicos de Filosofia. 2^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bate, Walter Jackson. 1991. *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- Bell, Aubrey. 1914. Portuguese Poets of Today. In *Studies in Portuguese Literature*. Oxford: B.H. Blackwell.
- Bloom, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd ed. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Boissy, Gabriel et Dominique Folacci. s.d. *L'Amour dans la Poésie Française : Essai Suivi d'un Recueil sur les plus Beaux Poèmes d'Amour Accompagnés d'un Commentaire Anedoctique et Critique*. Paris : Arthème Fayard Éditeur.
- Brett, R.L. and A.R. Jones, eds. 1991. *Wordsworth and Coleridge : Lyrical Ballads*. 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Burke, Kenneth. 1969. Four Master Tropes. In *A Grammar of Motives*. 503-17. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1997. *Biographia Literaria*. Edited by Nigel Leask. London: Everyman.
- Feijó, António M. 1999c. Mimese. In *Biblos : Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol 3. 788-94. Lisboa e S. Paulo : Editorial Verbo.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les Figures du Discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris : Flammarion.
- Freitas, Manuel da Costa. 1991. Mística. In *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Vol 3. 893/4. Lisboa e S. Paulo: Editorial Verbo.
- Hartman, Geoffrey. 1970. Romanticism and "Anti-Self-Consciousness". In *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Edited by Harold Bloom. 46-56. New York and London: W.W. Norton & Company.

- Horácio. 1984. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R.M. Rosado Fernandes. Clássicos Inquérito 11. 2ª ed. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.
- Man, Paul de. 1984. Wordsworth and the Victorians. In *The Rhetoric of Romanticism*. 83-92. New York: Columbia University Press.
- Mill, John Stuart. 1989. *Autobiography*. Edited with an introduction by John M. Robson. Harmondsworth: Penguin Books.
- Pilon, Edmond. 1908. *Francis Jammes et le Sentiment de la Nature*. Les Hommes et les Idées. Paris : Société du Mercure de France.
- Pottle, Frederick A. 1970. The Eye and the Object in the Poetry of Wordsworth. In *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Edited by Harold Bloom. 273-87. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Silva, Manuela Parreira da, ed. 2001. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Obras de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Tamen, Miguel. 2002. *Artigos Portugueses*. Coleção Peninsulares. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Verde, Cesário, 2001. *Poesia Completa 1855-1886*. Fixação de texto e nota introdutória de Joel Serrão. Revisão e notas de Jorge Serrão. Lisboa: Publicações Dom Quixote.