

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Ronaldo Ribeiro de Jesus

**Paulismo e Interseccionismo pessoais: interconexões sócio-históricas
e plástico-estruturais**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2010

RONALDO RIBEIRO DE JESUS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2010

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

À minha mãe,
pelo amor com que me trouxe até aqui.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Fernando Segolin, por acreditar em mim e pelas aulas de poesia e de vida.

A todos os professores do Programa, pelas inestimáveis contribuições para o meu projeto.

A Ana Albertina pelo incentivo e pelas conversas que valeram por palestras acadêmicas.

A Elaine, Carla e Gracia pelos malabarismos administrativos que me permitiram dispor de improváveis brechas no intrincado quadro de horários escolares, sem as quais eu não conseguiria obter os créditos exigidos pelo Programa.

A Delon e Dico, amores da minha vida.

A meus amigos, por compreenderem minha necessidade de isolamento durante o período de gestação deste trabalho.

À CAPES, pela bolsa concedida.

A Pessoa, pelos incomensuráveis versos.

A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta.

(Fernando Pessoa)

[...] frequentemente terás de multiplicar a tua multiplicidade, complicar ainda mais a tua complexidade. Em vez de reduzir o teu mundo, de simplificar a tua alma, terás de recolher cada vez mais mundo, de recolher no futuro o mundo inteiro na tua alma dolorosamente dilatada [...]. Nascimento significa desunião do todo, limitação, afastamento de Deus, penosa reencarnação. Volta ao todo, anulação dolorosa da individualidade, chegar a ser Deus, quer dizer: ter dilatado a alma de tal forma que se torne possível voltar a conter novamente o todo.

(Hermann Hesse)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estabelecer uma relação entre os aspectos plástico-estruturais dos poemas paùl-interseccionistas de Fernando Pessoa e o contexto sócio-histórico que os gerou, com ênfase na questão da fragmentação do homem do início do século XX. Para tanto, alguns dos referenciais teóricos utilizados foram: a concepção do universo fragmentário, por Erwin Theodor Rosenthal, as observações sobre a técnica de fusão da lírica moderna, segundo as anotações de Hugo Friedrich, o mito do andrógino descrito em **O banquete**, de Platão, bem como alguns dos principais manifestos vanguardistas do Modernismo europeu. Os poemas selecionados para compor o *corpus* que serviu de base para o desenvolvimento da pesquisa são: **Impressões do Crepúsculo** (1913), base do programa paùlista; **Hora Absurda** (1913), composição da fase militante do modernismo, **Chuva Oblíqua** (1914), que representa o ápice da nitidez e plasticidade características do Interseccionismo. Em um primeiro momento, nos dedicamos a uma breve reflexão acerca do contexto sócio-histórico em que se desenvolveram as vanguardas europeias, procurando estabelecer conexões entre estas e as experimentações paùl-interseccionistas. Em seguida, fizemos um levantamento específico de algumas das formulações críticas mais expressivas sobre o Paùl-interseccionismo; ao final, procedemos ao exame objetivo do *corpus*. Concluímos que, apesar de Paùlismo e Interseccionismo terem sido desqualificados por seu criador, que os rotulara de “mero período transitório” no conjunto de sua obra, os textos dessas duas poéticas desenvolveram recursos estilísticos capazes de evocar a fragmentação do homem do início do século XX. Através da proposição de uma combinação inovadora de fragmentos textuais, Pessoa estabelece uma nova dimensão expressiva, de caráter simultaneísta, capaz de expandir nossa percepção acerca da complexa realidade do mundo moderno.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Poesia Moderna, Fernando Pessoa, Paùlismo, Interseccionismo.

ABSTRACT

This work aims at establishing a connection between the structural-plastic aspects of Paul-intersectionist poems by Fernando Pessoa and the socio-historical context that generated them, with emphasis on the issue of fragmentation of the man of the early twentieth century. In order to do that, some of the theoretical frameworks used were: the conception of a fragmentary universe, by Theodor Erwin Rosenthal, the observations on the fusion technique of modern lyricism, according to Hugo Friedrich's notes, the myth of the androgyne described in **The Banquet** of Plato, as well as some of the major avant-garde manifestos of European Modernism. The poems selected to compose the corpus that constituted the basis for the development of the research are: **Impressões do Crepúsculo** (1913), which is the foundation of the paulista program; **Hora Absurda** (1913), a composition of the militant phase of Modernism, **Chuva Oblíqua** (1914), considered the pinnacle of the sharpness and plasticity characteristic of the Intersectionism. At first, we focused on a brief reflection on the socio-historical context in which the European vanguardist movements have emerged, seeking to establish connections between them and the Paul-intersectionist experimentation; then we conducted a survey of some of the specific most significant reviews on Paul-intersectionism; at last, we proceeded to the objective examination of the *corpus*. We concluded that although Paulism and Intersectionism have been disqualified by his creator, who once labeled them as a "mere transitional period" in his body of work, the texts of these two poetic systems developed stylistic features able to evoke the fragmentation of man of the early twentieth century. By proposing an innovative combination of textual fragments, Pessoa establishes a new expressive dimension, one of a simultaneist sort, able to expand our perception about the complex reality of the modern world.

Key words: Portuguese Literature, Modern Poetry, Fernando Pessoa, Paulism, Intersectionism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: PESSOA E AS VANGUARDAS.....	13
1.1 – A era das máquinas.....	13
1.2 – A palavra mágica.....	21
1.3 – <i>Entzauberung der Welt</i>	23
1.4 – Cubismo	29
1.5 – Futurismo	33
1.6 – Surrealismo	36
CAPITULO 2: OLHARES CRÍTICOS	40
CAPÍTULO 3: PERFUME DE ILHAS MISTERIOSAS	50
3.1 – Impressões do Crepúsculo	52
3.2 – Apontamento	57
3.3 – Hora Absurda	63
CAPÍTULO 4: NOS INTERSTÍCIOS DA CHUVA	67
4.1 – Chuva Oblíqua	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
ANEXOS: <i>CORPUS</i>	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

“Tanto Pessoa até enjoa!”. Assim Leyla Perrone-Moisés inicia o célebre ensaio **Pessoa de todos (os) nós**, de 1988 (ano de comemoração do centenário de nascimento do poeta), aludindo à verdadeira avalanche de publicações referentes a ele, que, além de ser contemplado com inúmeras edições especiais de revistas literárias, tem sua poesia largamente traduzida em várias línguas, tornando-se campeão de vendas na Alemanha, Itália e França.

Mais de duas décadas depois, sua obra segue fascinando legiões de leitores por toda a parte; dentre estes, uma parcela significativa de eruditos, cuja produção acadêmica tem contribuído para o crescimento da fortuna crítica sobre Pessoa. Às vezes, realmente, temos a impressão de que tudo o que havia para ser dito sobre o poeta já foi verbalizado (quem suportaria, por exemplo, mais uma mirabolante tese psicanalítica¹ com a explicação “definitiva” para a gênese dos heterônimos?): desde o escaneamento linguístico-estilístico de seus poemas, por meio do qual catalogaram-se frequências ou ausências no vocabulário, imagens recorrentes, traços biográficos, empréstimos e intertextos, até as mais sofisticadas e originais interpretações. Parece que a dissecação foi, senão completa, pelo menos exaustiva.

¹ O próprio Pessoa se rebela contra o abuso de certa parcela crítica, que vê na ciência uma panaceia capaz de elucidar as inescrutáveis sombras da alma humana, como se percebe neste trecho de sua réplica à leitura psicanalítica que João Gaspar Simões lhe dispensa em seu livro **Mistério da Poesia**:

[...] o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito [...]. É imperfeito se julgamos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer a vida intra-atômica.[...] O que desejo agora acentuar é que parece que esse sistema e os sistemas análogos ou derivados devem por nós ser empregados como estímulos da argúcia crítica, e não como dogmas científicos ou leis da natureza. (1986a, p. 63-64)

Convém considerar, no entanto, a vastidão da obra de Pessoa. Trata-se de um autor prolífico, tão fecundo que até hoje publicam-se inéditos seus. Ele pôde se dar ao luxo de criar sozinho toda uma literatura e, indo além disso, dentro dessa literatura engendrou também sua própria vanguarda:

Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode por em dúvida que o Sensacionismo português é o mais importante da atualidade. [...] Fundou-o Alberto Caeiro, [...] tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis [...] e, desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos [...] estes três nomes são todo o movimento. *Mas estes três nomes valem toda uma época literária.* (PESSOA, 1986a, p. 427, grifo nosso)

Além da magnitude de sua obra, ele ainda seduz também pelo fato de ser muitos: seus escritos abrangem, no mínimo, cinco escritores autônomos: Pessoa, Caeiro, Reis, Campos e Soares, transitando por caminhos textuais tão diversos quanto a poesia, a prosa, a dramaturgia, a ensaística estética, filosófica, política... Observando por esse ângulo, as possibilidades analíticas estão longe de ser esgotadas: seus textos são um prisma multifacetado, que desafia quem pretende apreendê-lo de uma só visada.

Sendo polido ciclicamente pela interferência de olhares que sobre ele recaem, devolve um reflexo diverso a cada vez, dependendo da perspectiva do observador. Um dos aspectos a serem levados em consideração, quando se trata de avaliar a literariedade de um texto, é justamente sua capacidade de se renovar a partir de releituras: elas são condição fundamental para que aconteça aquele movimento de abertura e expansão, característico da experiência estética que só o texto literário pode proporcionar. O texto literário deve ser lido, como sugere Octavio Paz, como uma “[...] virtualidade trans-histórica que se atualiza na história. Não há poema *em si*, mas *em mim* ou *em ti*.” (1984, p. 202). Ele pede um leitor que compreenda seu caráter não teleológico, dotado de percepção arguta o suficiente para desenvolver como ferramenta constante de abordagem para seu objeto-texto uma técnica de leitura despojada, uma maneira de ler que tem muito mais de inconclusão e de desvio do que caminho para chegar a um fim; há que se treinar para se

desenvolver um olhar despretenso; porque a verdadeira obra de arte nunca se esgota:

“[...] um fato artístico não é um valor adquirido, classificado, imutável: é um acontecimento flagrante, que pode se transformar com nossa intervenção. Ao movermo-nos no tempo, altera-se a perspectiva histórica, assim como, ao movermo-nos no espaço, altera-se a perspectiva.” (ARGAN, 2004, p. 342).

Arrisquemo-nos, então, a registrar nosso olhar, por míope que seja. Nosso objetivo é descrever elementos relevantes para o estabelecimento de relações entre os aspectos plástico-estruturais dos poemas paúl-interseccionistas e o contexto sócio-histórico em que eles foram desenvolvidos. Pretendemos demonstrar que, imiscuída no plano estrutural dos poemas paúlistas e interseccionistas, subjaz uma tentativa de representação da fragmentação do homem do início do século XX. Nesse sentido, alguns dos referenciais teóricos utilizados serão: a concepção do universo fragmentário, por Erwin Theodor Rosenthal, as observações sobre a técnica de fusão da lírica moderna, segundo as anotações de Hugo Friedrich, o mito do andrógino descrito em **O banquete**, de Platão, bem como alguns dos principais manifestos vanguardistas do Modernismo europeu. Os textos selecionados para compor o *corpus* que serviu de base para o desenvolvimento da pesquisa são: **Impressões do Crepúsculo** (1913), **Hora Absurda** (1913), e **Chuva Oblíqua** (1914).

Em um primeiro momento, nos dedicaremos a uma breve reflexão acerca do contexto sócio-histórico que gerou os movimentos de vanguarda e a influência que Pessoa sofreu dos vários *ismos* que se espalhavam pela Europa nos primórdios do século XX; em seguida, a ideia é fazer um levantamento específico de algumas das críticas mais expressivas sobre **Impressões do Crepúsculo** e **Chuva Oblíqua**; depois dessa etapa, esboçaremos uma leitura objetiva dos principais poemas paúlistas; para o capítulo final, reservamos o exame dos seis poemas que compõem a **Chuva Oblíqua**.

CAPÍTULO 1

PESSOA E AS VANGUARDAS

[...] quero apenas que o pensamento possa transcender a si mesmo e atingir o supremo estado da Vertigem!

(Fernando Pessoa. Trecho de carta enviada a Marinetti em 1917)

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

(Álvaro de Campos, *in* **Passagem das Horas**)

1.1. A era das máquinas

O sexto mandamento industrial do profeta multimilionário Henry Ford preconiza: “Sempre que for possível, substitui o homem pela máquina” (PESSOA, 1986a, p.653). O tom era de profecia. O que esperar de um século que recebeu a singela alcunha de “Era da Catástrofe”? Ele é marcado pelo primeiro conflito armado a atingir escala global, cujas consequências assinalaram o colapso da civilização ocidental do século XIX.

Tratava-se de uma civilização capitalista, exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação, bem como com o progresso material e moral (em menos de um século, a tecnologia e a capacidade de produção da

humanidade aumentam mais do que nos quinhentos anos anteriores); e também profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, conquistado e subjugado por seus soldados; uma Europa cuja população havia crescido até somar um terço da raça humana (HOBSBAWN, 2001). O homem moderno assiste deslumbrado ao desenvolvimento em massa de grandes cidades²; seduzido pelos verdadeiros milagres técnicos alcançados³ e pela riqueza de suas ideias, ele está impregnado pela atmosfera do presente imediato; desenvolve-se a sua fascinação pela simultaneidade, a descoberta de que, por um lado, o mesmo indivíduo tem a experiência de muitas coisas diferentes, distintas e irreconciliáveis num e mesmo momento, e que, por outro lado, diferentes indivíduos em diferentes lugares têm a experiência das mesmas coisas, que acontecem ao mesmo tempo em lugares completamente diferentes (HAUSER, 1972). Por outro lado, o golpe decisivo para os que resistiam às considerações das novas correntes teóricas veio com a entrada da psicanálise no cenário do pensamento humano: Freud surge como um pensador que vai mudar a perspectiva cultural de diversas ciências por meio de suas incursões no terreno escorregadio do subconsciente. Assim, um novo conceito de sujeito e de tempo é gerado, o que terá influência direta sobre o modo singular como a arte moderna representa a vida.

² Em 1916, portanto décadas antes de o termo globalização começar a ser utilizado por economistas e outros cientistas sociais, Pessoa já previra a dissolução das fronteiras nacionais e a uniformização das manifestações culturais e sociais entre os países:

[...] cada nação, à parte disso, passou a ser mais rica dentro de si própria, passou a resumir em si tudo quanto é típico de outras nações, que a vida de cada cidade da Europa (por exemplo) passou a conter em si elementos típicos da vida de todas as outras cidades, não só da Europa, mas de todo o mundo. (1986a, p. 440)

³ Data de 1909 a realização da primeira façanha aérea, a da transposição do canal da Mancha por Blériot; à mesma época, ensaios de transmissão de rádio possibilitaram que a voz de Caruso, ressoando na Metropolitan de Nova Iorque, alcançasse a Europa; o cinematógrafo dava os seus primeiros passos; em 1913, Elster e Gertel inventam a fotocélula, que possibilitou o surgimento da televisão e do cinema falado (TORRE, 1970), sem mencionar os progressos de caráter estritamente científico, como a teoria da relatividade, a teoria dos quanta e os experimentos da microfísica.

Acreditava-se que o capitalismo, malgrado o esforço socialista de apregoar o contrário, estava imune às intempéries globais; a alta burguesia não acreditava nas “contradições internas” da economia, e via as agitações e tumultos que se espalhavam por toda a parte como crises ocasionais e contornáveis; nem mesmo a deflagração da Primeira Guerra os fê-la mudar de ideia; pelo menos até a crise de 1929 na América. A partir daí, as consequências da falta de planejamento na produção e distribuição, em nível global, se fizeram sentir. (HAUSER, 1972). Sombras pairavam sobre as até então inabaláveis convicções capitalistas. E seu discurso impassível começou a ser, subitamente, povoado por vocábulos como “crise”, “ameaça”, “falência”, “revolução” e “catástrofe”. O século XX assistiu a ondas de rebelião,

A maravilhosa beleza das corrupções políticas/
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos/
Agressões políticas nas ruas/
E de vez em quando o cometa dum regicídio/
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus/
Usuais e lúcidos da Civilização
quotidiana!”(PESSOA, 2006a, p. 307)

revoluções globais, imensos impérios coloniais abalados e reduzidos a pó, uma crise econômica mundial de profundidade sem precedentes, que pôs de joelhos até mesmo as economias capitalistas mais fortes e levou ao desaparecimento das instituições da democracia liberal.

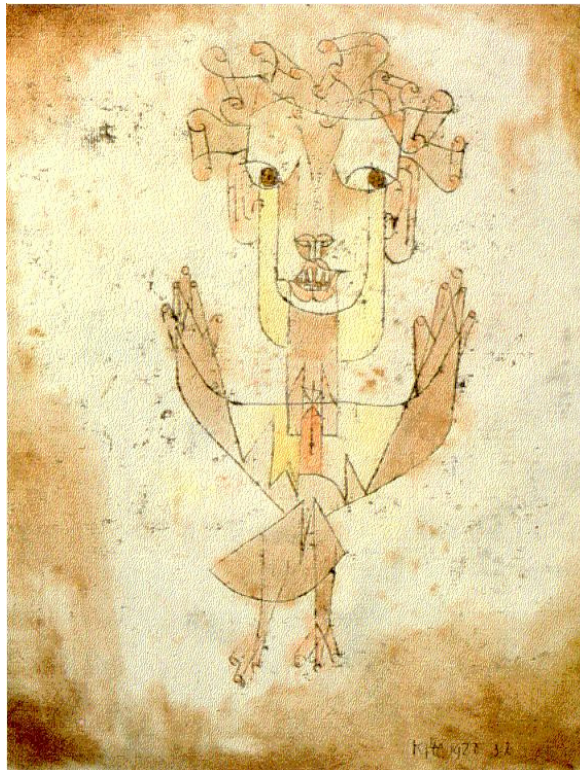
O futuro, que era efusivamente celebrado, passa a ser motivo de preocupação e até mesmo de terror; ecologistas, demógrafos, sociólogos, físicos e geneticistas retratam o percurso rumo ao porvir como um caminho sem volta para a perdição; profetizou-se o esgotamento dos recursos naturais, a contaminação da Terra, sem mencionar a nefasta ameaça de devastação atômica:

Se a bomba não destruiu o mundo, destruiu nossa ideia de mundo. A modernidade está ferida de morte: o sol do progresso desaparece no horizonte e, entretanto, não vislumbramos a nova estrela intelectual que há de guiar os homens. Não sabemos sequer se vivemos um crepúsculo ou uma aurora. (PAZ, 1990, p.50)

A tão badalada globalização passa a ser questionada por intelectuais de todas as áreas. A facilidade de intercâmbio entre países e continentes, bem

como o acesso fácil e rápido à informação e aos bens de consumo, aspectos propalados como suas grandes benesses, não passariam de uma falsa universalização do mundo, que, ao contrário do que se esperava, não contribuiu para unir as pessoas, mas sim para padronizar os repertórios individuais pelos meios de comunicação, sufocando o imaginário sem fidelidade a ideologia alguma que não fosse a da técnica e a do lucro (PERRONE-MOISÉS, 1982).

A própria noção de progresso foi abalada; nesse sentido, é lapidar a interpretação que Walter Benjamin faz do quadro reproduzido abaixo:



Paul Klee: *Angelus novus*, aquarela de 1920⁴.

O rosto volta-se para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos à nossa frente, *ele* vê uma única catástrofe, que prossegue amontoando detritos sobre ruínas até chegarem

⁴ Imagem retirada da capa da Revista **Angelus Novus**, publicação dos alunos de pós-graduação em História da USP. Disponível em <http://www.usp.br/ran/ojs/angelusnovus>. Acesso em: 28 jun. 2010, 00:29h.

a seus pés. Se ao menos ele pudesse ficar para acordar os mortos e juntar os fragmentos do que se quebrou! Mas sopra uma tempestade dos lados do Paraíso, batendo em suas asas com tal força que o Anjo não mais pode fechá-las. Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o monte de detritos a seus pés chega aos céus. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (apud HOBBSAWN, 2001, p.188-189)

Outra grande transformação que marcou a virada do século XIX para o XX foi o crescimento acelerado da indústria e o advento da crise do artesanato, marcada pela perda de autonomia do trabalhador, cujo poder de iniciativa e decisão foi radicalmente tolhido; o trabalho repetitivo da indústria não lhe permitia exercer a sua liberdade, sua experiência anterior de nada mais lhe servia e sua criatividade atrofiava a passos largos⁵. E não se trata apenas de indivíduos isolados, mas classes inteiras de pessoas que tiveram suas habilidades potenciais ignoradas, o que acabou por conduzi-los à alienação:

Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode configurar-se a si mesmo como fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. (SCHILLER, 2008, p.584)

Como último representante do espírito inventivo do trabalho artesanal, o artista fornece um modelo de trabalho criativo que ainda mantém intacta a sua liberdade. Ele se torna, na medida em que a arte é colocada como antídoto para o trabalho alienante da indústria, símbolo do valor do indivíduo e de sua atividade. Nesse contexto, Argan prevê duas hipóteses:

1) a arte, como modelo de operação criativa, contribui para *modificar* as condições objetivas pelas quais a operação

⁵ Essa grande reviravolta nos modos de produção é motivo de preocupação para Pessoa:

A improbidade profissional e a ineficiência são talvez as características distintivas de nossa época. O antigo artesão tinha de fazer trabalho; o atual operário tem de fazer uma máquina trabalhar. É um mero capataz de escravos dos metais; torna-se tão casca-grossa como um capataz de escravos, porém menos interessante, porque nem pode mesmo ser chamado um tirano [...] torna-se uma mera alavanca biótica, de uma espécie de dispositivo de arranque adaptado a um motor. (1986a, p. 499)

industrial é alienante; 2) a arte *compensa* a alienação, favorecendo uma recuperação de energias criativas fora da função industrial. (2004, p. 301, grifos do autor)

De uma forma ou de outra, fica evidente a transformação da estrutura da arte; ela deixa de ser somente um instrumento de representação do mundo para se tornar uma atividade dotada de função social. Os movimentos europeus de vanguarda constituíram um sistemático ataque ao status da arte na sociedade burguesa: “É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas.” (BÜRGER, 2008, p.105). Essa era a exigência dos novos tempos, em que os artistas já não podiam se dar ao luxo de praticar o inócuo ofício da *l’art pour l’art*:

A exigência de desenvolver a funcionalidade da arte se inclui na tendência geral da sociedade, já totalmente envolvida no ciclo econômico de produção e consumo, em realizar a máxima funcionalidade. Os artistas querem participar na demolição das velhas hierarquias estáticas de classes e no advento de uma sociedade funcional [...] (ARGAN, 2004, p.301)

O que não significa que a arte tivesse se tornado uma mera peça sob medida, destinada a ocupar submissamente seu lugar nas complexas engrenagens que o sistema capitalista implantara; pelo contrário; uma vez que o utilitarismo era a palavra de ordem, que isso ao menos conduzisse à contestação da hegemonia do sistema:

Visto que o capitalismo, que controla a indústria, pretende conservar e reforçar a separação hierárquica entre classe dirigente e classe trabalhadora, opondo-se à unidade necessária da função, a posição ideológica dos artistas é contrária à da burguesia capitalista. (ARGAN, 2004, p. 302)

A razão de ser da arte passa a ser, portanto, a de promover a conscientização do indivíduo: “A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana” (PESSOA, 1986a, p. 441). Muitas vezes, o desenvolvimento dessa autoconsciência flertou com o otimismo provocado pelos avanços técnicos e científicos supracitados. É o que se percebe por meio das tentativas que diversos artistas fizeram — e têm feito até os nossos dias —

de aproximação da arte com a pontualidade das ciências exatas. Não é de hoje o *affair* entre literatura e ciência; já na Antiguidade, Lucrécio decantava belamente a física atômica de Demócrito nos versos de *De natura rerum* (VIERNE, 1994); Apollinaire, emulando Poe, propõe que a poesia faça tudo quanto for possível para igualar-se à matemática; T. S Eliot define sua práxis de poeta como “um trabalho de precisão que tem tarefas análogas à fabricação de uma máquina ou ao torneamento de uma perna de mesa” (FRIEDRICH, 1978, p. 165), apenas para citar alguns exemplos.

Mas, não obstante o interesse que alguns artistas demonstraram em louvar os avanços tecnológicos, esse gesto, visto por uma perspectiva mais abrangente, não passou mesmo de um flerte. A percepção apurada de Pessoa, por exemplo, não compartilhava desse deslumbramento perante os “milagres” da técnica; capturando o *Zeitgeist* como poucos, o poeta anteviu, com impressionante nitidez (ainda na infância do capitalismo moderno), as mazelas econômicas, sociais, políticas e individuais que aquele sistema econômico estava prestes a produzir:

A época moderna, tomando esta frase no sentido usual de abranger um período que date, aproximadamente, da Revolução Francesa e venha até aos nossos dias, resume-se tipicamente na ação de um fenômeno principal. Esse fenômeno é a passagem do elemento comercial e industrial da vida para a primeira plana da existência social mercê do acréscimo da vida científica, as invenções e aperfeiçoamentos constantes da ciência. Assim, a nossa época é a época da ciência positiva [...] E o acréscimo de vida industrial, que por o aumento das condições científicas paralelamente se dava, maior tornava a atividade comercial que naturalmente a prolonga. Resultou a mentalidade essencialmente comercialista e industrialista das sociedades modernas, com os característicos que, em todo o tempo, corresponderam e foram o resultado de tal vida: o amor ao luxo, a degradação do senso moral pela predominância do instinto mercantil, a indiferença aos fins elevados nas questões sociais e políticas [...] Assim, a era das máquinas produziu, nos indivíduos da Europa, um individualismo excessivo, uma ânsia feroz de viver em toda a extensão a vida individual [...] (1986a, p. 438-439)

O compromisso sério da arte era, na verdade, coma valorização do elemento humano frente a um mundo cada vez mais automatizado e individualista. Caberia ao artista, antena intelectual que presente o terremoto e

o incêndio insuspeitados (POUND,1969), a missão de oferecer aos cidadãos comuns elementos de escape, instrumentos que lhes proporcionassem uma visão mais desentorpecida de si mesmos. Uma das mais precisas descrições de como essa autoconsciência pode ser desenvolvida por meio da literatura nos é dada por Mario Vargas Llosa em seu ensaio **Em defesa do Romance:**

Cavalgar junto ao esquálido Rocinante e a seu desregrado cavaleiro pelas terras da Mancha, percorrer os mares em busca da baleia branca com o capitão Ahab, tomar o arsênico com Emma Bovary ou transformar-se em inseto com Gregor Samsa é um modo astuto que inventamos para nos mitigar pelas ofensas e imposições desta vida injusta que nos obriga a sermos sempre os mesmos, enquanto gostaríamos de ser muitos, tantos quantos fossem necessários para satisfazer os desejos incandescentes de que somos possuídos.[...] nesse intervalo milagroso, nessa suspensão temporária da vida em que a ilusão literária nos imerge — que parece nos arrancar da cronologia e da história e nos converter em cidadãos de uma pátria sem tempo, imortal — somos outros. Mais intensos, mais ricos, mais complexos, mais felizes, mais lúcidos do que na rotina forçada da nossa vida real. (2009, p. 67)

Esses sequestros relâmpagos (que, aliás, não são exclusividade do romance — a poesia também nos proporciona esse “intervalo milagroso”) são, de acordo com Llosa, a melhor contribuição da literatura para o progresso da humanidade, que é “[...] recordar-nos de que o mundo se acha mal-acabado, de que mentem os que sustentam o contrário [...] e de que poderia ser melhor, mais próximo dos mundos que a nossa imaginação e a nossa palavra são capazes de inventar.” (2009, p. 67). Na medida em que subtrai o homem do mundo das atitudes e gestos mecanizados a que foi relegado por força das transformações históricas e o faz refletir sobre possíveis transformações, a arte desempenha, sim, seu papel utilitário: o de desestabilizadora de pseudocertezas.

1.2. A palavra mágica

O que importa não é construir uma obra de arte mas, como as Sibilas, proferir um verbo profético.
Andre Breton

Para Paul Valéry, o ato de escrever poesia significa “[...] penetrar nos estratos primordiais da linguagem, onde produziu uma vez, e poderá sempre continuar a produzir, fórmulas mágicas, encantadas.” (apud FRIEDRICH, 1978, p. 184). Confirma-o o filósofo e antropólogo britânico George D. Thomson (1977), para quem a origem da poesia estaria diretamente ligada à magia. Sua alvorada, teoriza ele, remonta à época em que o homem primitivo buscava uma explicação para o universo.

Naqueles tempos inaugurais, o cosmos era percebido como algo que podia ser transformado por atos arbitrários da vontade, e a magia seria a técnica ilusória que, de certa forma, compensaria a ausência do conhecimento científico. Por meio dessa técnica, nossos ancestrais pretendiam impor a sua vontade ao meio, emulando o processo natural que desejavam evocar: para atrair a chuva, uma dança em que imitavam o movimento de nuvens aglomerando-se; para derrotar o inimigo, um boneco de cera lançado ao fogo...

Há muito (a filosofia aristotélica já anunciara a mimesis como fundamento de todas as artes) tem sido esse o procedimento que rege a elocução da palavra poética: uma palavra encantatória (e encantadora) que nos apresenta o utópico como garantido, o intangível ao alcance dos dedos, enfim, a realidade desejada descrita como se já tivesse sido concretizada no presente, por meio de uma elaborada imitação que busca, assim como a magia, romper com os rígidos limites da realidade:

De onde vem este anseio dos poetas pelo impossível? Da função essencial que a poesia herdou da magia. Nos transportes arrebatados das suas danças mímicas, os povos

primitivos, dominados pela fome e pelo medo, revelam a sua impotência perante as forças da natureza, executando um ritual histórico de extrema intensidade física e mental em que perdem consciência do mundo exterior, do mundo tal como realmente é, para mergulhar no subconsciente, no mundo interior da fantasia, no mundo tal como desejariam que fosse. Tentam, num supremo esforço de vontade, impor a ilusão à realidade. (THOMSON, 1977, p.24-25)

Mas não se trata apenas de evasão dos problemas que nos afligem; e é lógico que fanopeias, logopeias e melopeias não podem, de per si, milagrosamente exorcizar nossos demônios (nem é essa a intenção do poeta ao escrever). Contudo, podem nos oferecer subsídios preciosos para que melhor dialoguemos com eles; falamos aqui de um distanciamento consciente da realidade, e, se analisarmos com atenção, veremos que, na verdade, trata-se de um falso distanciamento:

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. (BOSI, 2004, p.227)

A realidade não passa, portanto, de um conjunto de projeções de imagens em nossa consciência; acontece que, às vezes, temos a possibilidade de escolher a fonte de tais projeções; ilustra bem essa idéia a seguinte reflexão de Pessoa, em que o poeta confia a sua aversão ao senso comum:

[...] dissemos um ao outro em segredo o nosso comum horror à Realidade. Lembra-se? Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nós teimávamos que os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais preciosa e esplêndida que os soldados-gente e os barcos reais. Nós andamos longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as cousas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade [...] (1986a, p. 272)

A partir desse depoimento, fica clara a reverência que o poeta devota ao sonho e à fantasia; esta última recebeu de Baudelaire o laudatório epíteto de

“rainha das capacidades humanas”, consistindo na capacidade criativa por excelência: “A fantasia decompõe toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes e cria um mundo novo” (apud FRIEDRICH, 1978, p. 55).

Considerando-se a relevância de elementos como o sonho e a fantasia para a elaboração da prática poética, bem como a inegável ligação desta com a magia, impõe-se uma questão: que futuro estaria, então, reservado à poesia, numa época em que a ciência decretou a morte da imaginação?

1.3. *Entzauberung der Welt*

O mostrengo que está no fim do mar
 Na noite de breu ergueu-se a voar;
 À roda da nau voou três vezes,
 Voou três vezes a chiar,
 E disse, “Quem é que ousou entrar
 Nas minhas cavernas que não desvendo,
 Meus tectos negros do fim do mundo?”
 (PESSOA, 2006a, p. 79)

Quão intensa não haveria de ter sido a experiência de aventurar-se ao mar em pleno século XV, à mercê de legiões de demônios, golpes letais de monstros gigantescos e de inomináveis perigos abissais... envolta em brumas de mistério, a imaginação do homem corria solta, liberta do rigor científico que em poucos séculos a sufocaria.

A expressão *Entzauberung der Welt*, que pode ser traduzida como “desencantamento do mundo”, foi cunhada por Max Weber (2003) para descrever o caráter secular da sociedade ocidental, em que o conhecimento científico não admitia o metafísico⁶ e a cognição humana se tornava inteiramente livre de qualquer referência ao sagrado.

Paulatinamente, percebemos que uma espécie de letargia vai se abatendo sobre o espírito da curiosidade humana. A máxima hegeliana que

⁶ Exemplo clássico de degeneração do pensamento científico em ideologia que se arroga o direito de proclamar-se o único meio de se obter conhecimento significativo sobre a realidade e a natureza das coisas é a declaração do renomado físico Ernest Rutherford: “There is physics and there is stamp-collecting.” (2008)

afirma que “[...] o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte” (1999, p. 35) nunca fez tanto sentido; a impressão que temos é que o espírito do homem alcançou o limite de sua expansão desbravadora:

Se, agora, voltarmos o olhar para o mundo atual, com as condições evoluídas de sua vida jurídica, moral e política, somos obrigados a constatar que as possibilidades de criações ideais são muito limitadas. Os meios onde sobra ainda lugar para a independência de decisões particulares são pouco numerosos e muito restritos. (HEGEL apud BOSI, 2004, p. 177)

Todos os continentes milimetricamente demarcados, os oceanos catalogados, os ares cobertos por satélites... De onde virá o espanto, onde se refugiará a imaginação? No mundo da realidade, as possibilidades de aventura atrofiaram-se; mesmo as mais audazes expedições ao Polo e as mais temerárias experiências dos pioneiros do voo já não esbarram com mistérios, mas sempre com fatos já conhecidos da ciência ou, pelo menos, facilmente integráveis na sua visão das coisas; o tédio torna-se o novo mal-do-século:

Hoje tudo tem o como e o porquê científico e exato. Explorar a África seria aventureiro, mas não é já tenebroso e estranho; procurar o Pólo seria arriscado, mas já não é. O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará cousas cientificamente cognoscíveis. (1986a, p. 296)

Há muito a lua já não é mais feita de queijo, nem mesmo para as crianças (excetuando-se, aqui e ali, alguns intratáveis lunáticos: “— Não há nada a fazer, Dona Coló. Este menino é mesmo um caso de poesia.” DRUMMOND, 1992, p. 44). Todo esse processo de exacerbada e apressada⁷ racionalização do mundo pintava uma paisagem que, se aos olhos do entusiasta do pretense progresso apresentava-se nítida e satisfatória, causava estranhamento à visão aguçada do verdadeiro esteta: “É como se houvesse uma jóia ou uma flor, cuja cor maravilhosa só pudesse existir na noite,

⁷ Apressada na medida em que procura assumir, em apenas um século, funções que vinham sendo geridas pela arte e pela religião durante milênios (BOSI, 2004)

desaparecendo logo que se estabelecesse a luz, com a qual se veria.” (PESSOA, 1986a, p. 549).

Entretanto, paralelas a essa noção de um mundo regido pela ordem, progresso e subjugação da natureza pela perícia técnica da humanidade, desenvolviam-se reações à suposta supremacia do conhecimento cientificista, colocando em xeque suas premissas. Critica-se o "especialista sem espírito", que “[...] tudo sabe acerca do seu pequeno mundo de atividade e nada sabe (nem quer saber) acerca de contextos mais amplos que determinam seu pequeno mundo.” (SOUZA, 2010, p. 25)

Algumas dessas reações, que propunham uma reavaliação do desbravamento intelectual do misterioso e do desconhecido pela apregoada infalibilidade da ciência⁸, foram tachadas de escapismo retrógrado. No campo da arte, os que assim as denominavam acreditavam que perspectiva, forma, cor, som e razão pareciam estar absolutamente bem definidos e sem qualquer necessidade de revisão. Mas os contestadores da visão cientificista não percebiam nenhum retrocesso em seu raciocínio; ao contrário disso, consideravam-se altamente progressistas. Afirmavam que as técnicas dos artistas, escritores e cientistas do passado é que estavam defasadas, devido à sua miopia em não perceber o que subjazia além da superfície.

Uma das manifestações da reação ao cientificismo revela-se no sensível incremento do interesse por assuntos transcendentais⁹; registra-se um

⁸ O 5º “mandamento” surrealista apregoa: “Não pretendemos de forma alguma modificar os erros dos homens, mas pretendemos demonstrar-lhes a fragilidade dos seus pensamentos bem como as terras movediças e frágeis onde ergueram as suas inconsistentes habitações [...]” (TORRE, 1970, p. 51)

⁹ Em carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, Pessoa fala sobre suas inclinações metafísicas:

Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. (1986, p. 199)

renovado interesse pelo ocultismo, atestado pelo crescente número de adeptos do Rosacruzianismo, Teosofia, Maçonaria, Astrologia, Hermetismo, Thelema, dentre outras correntes esotéricas:

Perguntou-se que maior razão para a certeza teria a metafísica da ciência do que a metafísica da crença: a resposta foi a atitude pragmatista, a atitude neo-espiritualista, as inúmeras formas de atitudes religiosas, desde o neocomtismo católico ao neotomismo da mesma seita, desde a filosofia religiosa de um Ritschl à de um ou outro *low* ou *broad churchman* na Inglaterra teológica e pseudo-racionalista. (PESSOA, 1986a, p.437)

O próprio Pessoa é um dos que aderem a esse neo-espiritualismo¹⁰, tanto que dedica uma parte significativa de sua produção ortonímica à temática metafísico-ocultista, sendo **Mensagem**, com sua representação da história da nobreza de Portugal repleta de conotações cabalísticas, gnósticas e maçônicas, o ápice dessa temática. Sob esse viés místico, a poesia nos aparece como portadora da palavra mágica que servirá de instrumento para a decifração do cosmos: “[...] para o ortônimo ocultista, o papel da poesia é antes o de identificar, na *arquiescritura* universal, os símbolos, inscritos por mão divina, de uma verdade eterna e transcendente que só indiretamente nos pode ser revelada.” (SEGOLIN, 1992, p.124)

Essa atitude contestadora dos poetas, cujas vozes destoam do coro regido pelo *mainstream*, é uma atitude de protesto (o que Bosi chamará de “poesia-resistência”); eles se recusam terminantemente a ratificar o desencantamento do mundo promovido pela ciência, e se dão conta —

¹⁰ É digno de nota o fato de Pessoa ter se revelado médium, em carta à sua tia Anica, datada de junho de 1916, por meio da qual explica em detalhes a forma como nele surgiu a escrita automática:

É que estou desenvolvendo qualidades não só de médium escrevente, mas também de médium vidente. Começo a ter aquilo a que os ocultistas chamam “a visão astral”, e também a chamada “visão etérica” [...] Já sei o bastante das ciências ocultas para reconhecer que estão sendo acordados em mim os sentidos chamados superiores para um fim qualquer que o Mestre desconhecido, que assim me vai iniciando, ao impor-me essa existência superior, me vai dar um sofrimento muito maior do que até aqui tenho tido, e aquele desgosto profundo de tudo que vem com a aquisição destas altas faculdades. (1986, p. 127)

diferentemente dos milhões de Macabéas (LISPECTOR,1998) — de que vivem numa sociedade técnica onde são parafusos dispensáveis:

Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução industrial”, reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constroem, convertendo-o em um acaso insignificante. (FRIEDRICH, 1978, p. 166)

O protesto é, portanto, o coração das vanguardas modernas; suas impactantes transgressões inserem-se no macrocontexto do *Zeitgeist* e apresentam conexões, segundo Friedrich, com o *Entzauberung der Welt*:

Mas parece existir uma relação entre estas experiências [as de contestação das vanguardas] e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as “maravilhas da ciência”. (1978, p. 166)

A referida tentativa de conservar a liberdade e o maravilhoso tomou a forma de um variadíssimo leque de agrupamentos estéticos (Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Ultraísmo, Dadaísmo, Surrealismo, Purismo, Construtivismo, Neoplasticismo, Babelismo, Panlirismo, só para citar alguns) que procuravam instaurar dúvidas, promover um chamado aos ânimos e aos espíritos. A atitude de protesto das vanguardas pode ser considerada como consequência do desencantamento do mundo, uma das muitas formas do moderno “anseio do mistério” (GRACQ apud FRIEDRICH, 1978, p. 192). Era o grande desafio da poesia: “ser a alma de um mundo sem alma” (HEGEL apud BOSI, 2004, p. 12).

De um modo geral, os procedimentos *a priori* distintos de diversas artes comungavam de um único espírito, fundindo-se, interpenetrando-se:

A unidade estrutural da poesia moderna [...] é, portanto, uma unidade estrutural de toda a arte moderna em geral. Assim se explicam as analogias estilísticas entre a lírica, a pintura e

também a música. Uma confirmação apenas externa, e todavia importante, de tudo isto, é o intenso contato pessoal entre pintores e poetas durante toda a época aqui descrita [da metade do século XIX a meados do século XX], desde as relações de amizade entre Baudelaire e Delacroix até o grupo Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque, e mesmo a amizade entre García Lorca e Salvador Dalí. Escritos programáticos de pintores e músicos valem-se das ideias e terminologias dos programas literários e vice-versa. (FRIEDRICH, 1978, p. 144)

Daí provém nosso interesse por referências normalmente associadas às artes plásticas. Se compararmos a estrutura dos poemas constituintes do *corpus* deste trabalho ao conjunto de pinturas que Georges Braque, Pablo Picasso ou Salvador Dalí pintaram no início do século XX, poderíamos nos arriscar a inferir que as imagens presentes, tanto nos textos como nas telas, estão dispostas de modo a desarticular a própria evidência da percepção¹¹. Quando lemos **Chuva Oblíqua** e outros textos de nosso *corpus*, a impressão que temos é a de que o aspecto fanopaico do texto literalmente nos salta aos olhos, tamanha a plasticidade e nitidez das imagens lá contidas.

Poderíamos, então, pensar nos poemas como arranjos de imagens (dado o fato de que a linguagem neles empregada é predominantemente plástica e substantiva), e a tratar sua sintaxe como instrumento de justaposição dessas imagens, que é algo que em pintura se define como *passage*. Acreditamos, portanto, que, já que o elo entre pintura e poesia oferece uma perspectiva analógica tão favorável, não seria sensato desprezá-la. Tendo isso em mente, esboçaremos uma súpula das teorias de algumas correntes de vanguarda — Cubismo, Futurismo e Surrealismo — que consideramos como as mais adequadas para nossos propósitos.

¹¹ Sartre chama a atenção para a similaridade do *modus operandi* de poetas e pintores de vanguarda; o procedimento por ele descrito a seguir é idêntico ao utilizado por Pessoa na composição de seus poemas interseccionistas:

Com mais frequência ainda, o poeta já tem no espírito o esquema da frase, e as palavras vêm em seguida. Mas esse esquema não tem nada em comum com aquilo que de ordinário se chama esquema verbal: não preside à construção de um significado; aproxima-se antes do projeto criador através do qual Picasso prefigura no espaço, antes mesmo de tocar o pincel, essa *coisa* que se tornará um saltimbanco ou um Arlequim. (1989, p.16)

1.4. Cubismo

De Paris, berço das principais revoluções vanguardistas do século XX, Mário de Sá-Carneiro remetia a Pessoa “boletins” regulares sobre as novidades que agitavam a vida cultural da capital francesa. O Cubismo o fascinava. Pessoa, por sua vez, não demonstrava o mesmo entusiasmo; em uma carta para um destinatário não identificado, em 1916, ele afirma que o pouco que absorveu do Cubismo está mais relacionado às sugestões que dele recebeu do que à substância de suas obras propriamente falando; em sua opinião, o Cubismo e o Futurismo não passariam de “aplicação errônea de intuições fundamentalmente certas”, cuja fama imérita deriva da posição de destaque das influentes metrópoles que lhes serviram de berço:

O cubismo, o futurismo e outros ismos menores tornaram-se bem conhecidos e muito falados, porque se originaram nos admitidos centros da cultura europeia. O sensacionismo, que é um movimento bem mais importante, bem mais original e bem mais atraente do que aqueles, permanece desconhecido porque nasceu bem longe daqueles centros. (1986a, p. 454)

Porém, o processo criativo nem sempre é algo regido totalmente pela consciência; o conceito de “coeficiente artístico”, talhado por Duchamp (1975) se refere a esse espaço nebuloso em que transita a diferença entre intenção e realização artística, uma relação entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. Para Duchamp, o artista não detém o controle sobre o que quis expressar e o que de fato expressou. Com base nesse argumento, acreditamos que Pessoa tenha sido mais influenciado pelo Cubismo do que supunha, apesar das críticas e ressalvas.

O fato é que existe mesmo uma particular similaridade entre os procedimentos dos pintores cubistas e as técnicas de composição dos poemas interseccionistas. Uma breve consulta à fortuna crítica de Pessoa confirma nosso ponto de vista. José Augusto Seabra, por exemplo, compara a “intersecção das sensações” em **Chuva Oblíqua** à “interpenetração e

sobreposição de planos na visão dos objetos que o Cubismo tentou realizar em pintura” (1974, p. 143); João Gaspar Simões (1951), ao descrever uma suposta evolução literária do Paulismo para o Interseccionismo, se refere à influência das teorias de Picasso e do Cubismo, apontando Sá-Carneiro como mediador entre o poeta e as novidades que surgiam em Paris; Óscar Lopes percebe no segundo poema do conjunto “o melhor equivalente português em poesia à pintura cubista” (1987, p. 492). Antonio Tabucchi, crítico e tradutor italiano de Pessoa, diz que **Chuva Oblíqua** “cristaliza em poesia os fermentos da época” (1984, p. 30), tendo como influência direta a pintura cubista de Delaunay, referência que também é mencionada por Teresa Rita Lopes, segundo quem o Interseccionismo traduz “preocupações estéticas que se prendem ao Cubismo e a outras experiências plásticas” (1986, p. 11), como a série **Contrastes Simultâneos**, na qual Robert e Sonia Delaunay privilegiam o uso da cor e formas não-representacionais como meio de comunicar emoções e simular o movimento e dinamismo do mundo moderno. Em suma, a lista de críticos que têm se valido da teoria cubista ao se debruçar sobre essa fase da poesia pessoana é extensa. Vejamos então o que, em linhas gerais, essa teoria propõe.

O termo Cubismo origina-se de um artigo em que se reproduziu o julgamento de Matisse a respeito de alguns quadros que Braque enviara ao Salão de Outono de 1908; o mestre da cor, então membro do júri, comentou, um tanto depreciativamente, que as casas representadas nas pinturas de Braque assemelhavam-se a cubos (COTTINGTON, 2004).

Segundo Hauser (1972), as inovações cubistas começaram com as transformações iniciadas com o Impressionismo; nunca antes o princípio milenar de ser função da arte a reprodução exata da vida houvera sido tão radicalmente contestado. A arte cubista é a primeira a renunciar a todo aspecto ilusório da realidade e exprimir sua atitude diante da vida por meio da deformação proposital dos elementos da natureza, criando um universo à parte que, apesar dos pontos de contato que possa apresentar com o mundo real, é deliberadamente incompatível com ele: “[...] a verossimilhança já não tem importância alguma, pois o artista a sacrifica em favor das verdades, das

necessidades de uma natureza superior cuja existência ele apenas supõe, sem querer descobri-la.” (APOLLINAIRE, 1957, p.18)

O antigo paradigma figurativista que tanto agradava ao senso comum torna-se, a partir do início das manifestações cubistas, alvo de constantes ataques de artistas fartos da mesmice e do automatismo com que a beleza clássica pasteurizada era imposta pelas galerias e centros de exposições¹².

A pintura cubista pretende fazer, portanto, um questionamento da herança clássica do descritivismo, rejeitando os artifícios utilizados com o intuito exclusivo de agradar ao espectador, como era o hábito no passado; a expectativa de contemplar uma paisagem harmônica é frustrada pela premente necessidade de captar o real:

“[...] um quadro de Picasso é sempre um conflito travado sob os olhos surpresos de quem o fita. Assim como a realidade, a história tampouco consiste em ordem e simetria, sendo antes um conjunto de fatos entrecruzados, contraditórios, não resolvidos.” (ARGAN, 2004, p. 366)

É justamente essa assimetria que nos permite aproximar a pintura cubista de um poema paúl-interseccionista; o Cubismo é um estilo de ruptura intelectual, e suas obras assumem o aspecto de uma combinação de formas descontínuas: eis a ligação com a poesia moderna, “ que foge ao discurso, à regularidade métrica, à pontuação, e que se manifesta sob a forma de fragmentos ou instantâneos.” (TORRE, 1970, p. 100)

De acordo com a teoria cubista, as coisas existem a partir de relações, e mudam de aparência de acordo com o ponto de vista escolhido para focalizá-las; dessa forma, a natureza deve ser captada pelo artista como uma estrutura de relações, o que significa dizer que eles rejeitam a tridimensionalidade característica do Renascimento e procuram um novo modo de representar o mundo. Uma de suas características, por exemplo, é a sobreposição e

¹² Sá-Carneiro nos dá um testemunho vivo do quão bem-vindas foram as inovações cubistas em meio ao maçante panorama das belas-artes de então:

[...] Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam, em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas, antes, interpretar *um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar* etc. (2004, p. 81)

justaposição de múltiplas visões, a partir de diferentes ângulos, com o propósito de apresentar os objetos não só como se mostram, mas também como são, isto é, não só no aspecto que possuem de um determinado ponto de vista, como na relação entre sua estrutura e a estrutura do espaço (ARGAN, 2004). Em outras palavras, trata-se de uma pintura sobre os próprios métodos da pintura¹³ e sobre o estudo das técnicas de representação. Essas formulações influenciariam grandemente a literatura:

Tanto Kahnweiler como Jakobson discutem analogias entre a arte cubista e a linguagem: a visão de que os signos artísticos, desde um símbolo convencional (como um gato para licenciosidade) até uma marca de pincel, funcionam do mesmo modo que as palavras numa sentença; a sentença corresponde ao todo unificado de um quadro. [...] Kahnweiler argumentava que algo que é fundamental “para a compreensão do Cubismo e do que, para mim, é a arte verdadeiramente moderna é o fato de que pintar é uma forma de escrever... que cria signos. (FRASCINA, 1998, p. 103)

Em 1913, surge o manifesto síntese do cubismo literário, publicado em Paris por Apollinaire. Ele foi figura decisiva para dar consistência às propostas em torno das quais também se reuniram Max Jacob, André Salmon, Blaise Cendrars, Reverdy e Cocteau (FRASCINA, 1998). O que diferencia esse manifesto do das vanguardas futuristas italiana e russa é o esforço de conciliar o propósito de destruição com o de construção; no manifesto, Apollinaire propõe a destruição da sintaxe (o que ocorrerá com frequência, como veremos, em alguns momentos de **Chuva Obliqua** e em trechos de outros poemas do *corpus* deste trabalho), do adjetivo, da pontuação, do verso, da estrofe etc., e, em contrapartida, a construção de uma plástica pura, de uma musicalidade total, do poliglotismo, do nomadismo, dentre outras proposições.

¹³ As observações de Pierre Daix sobre os *papiers-collés* de Picasso exploram esse caráter metalinguístico da pintura cubista:

Nunca antes o pintor destruiu tão completamente o mistério de seu trabalho, nunca ele se apresentou ao escrutínio do espectador, não só sem os truques do ofício como também recorrendo a meios que estão ao alcance de qualquer um. E nunca um pintor afirmou o seu poder enquanto criador, enquanto poeta, no sentido mais forte da palavra. (apud COTTINGTON, 2004, p. 72)

As principais características da literatura cubista, que se expandiu bastante na poesia, embora abranja também o teatro e o romance, são o ilogismo, a simultaneidade, o instantaneísmo e o humor.

1.5. Futurismo

O movimento tem como sua publicação inicial o **Manifesto do Futurismo**, elaborado por Filippo Tommaso Marinetti e publicado no **Le Figaro** em 1909. O termo futurismo é anterior a Marinetti, mas é ele quem lhe atribui o sentido que hoje possui: o de ser uma nova forma de arte e ação, um movimento que pretende ser antitradicional, renovador, otimista, heroico, dinâmico e que se ergue sobre as ruínas do passadismo (TELES, 1983).

Por meio da exaltação da máquina e da velocidade, os futuristas buscavam denunciar “a descontinuidade que se estabelecera entre o ímpeto da vida moderna e a lentidão arqueológica do pensamento e da arte” (CONSIGLIO apud TORRE, 1970, p. 137), denunciando a análise excessivamente minuciosa e desprovida de conteúdo que se identificava com a atividade artística da época.

Em Portugal, o manifesto de Marinetti foi divulgado pelo **Diário dos Açores**, poucas semanas após a publicação no **Le Figaro**, e sua repercussão foi praticamente nula — difícil angariar entusiastas futuristas em uma nação com a tendência congênita de reverenciar o passado. As manifestações futuristas no país foram efêmeras e seu principal meio de divulgação foram as revistas literárias.

A **Portugal Futurista** foi uma espécie de continuação da brevíssima **Orpheu**. Tinha a ambiciosa tarefa de, sob a influência assumida dos manifestos marinettianos, “limpar as estrebarias bugias do funcionalismo ordenador das musas romântica e realista” (PIMENTA, 1983, p. 102). A publicação, conforme intencionado, causou furor, tanto que seu primeiro e único número foi apreendido pela polícia à porta da tipografia, sob acusações de obscenidade e de conduta política suspeita por parte de seus

colaboradores, principalmente devido ao *Ultimatum* de um certo Álvaro de Campos.

Mas o Futurismo de Campos teve inflexão própria. Apesar de algumas características notadamente futuristas em alguns de seus textos (**Ode Triunfal** e **Ode Marítima**, de 1914, **Saudação a Walt Whitman**, de 1915 e o **Ultimatum**, de 1917) como a exaltação da vida moderna, da multidão, da velocidade, da eletricidade e da máquina, o uso de recursos tipográficos extravagantes etc., as divergências em relação à doutrina marinettiana são notáveis. Segundo Leyla Perrone-Moisés, “É por delegação a Álvaro de Campos, cosmopolita e histórico, que ele [Pessoa] finge aderir plenamente ao futurismo. Mas o próprio Campos não é um fiel seguidor de Marinetti.” (2000, p. 153-154). Ao contrário de Marinetti, Campos não faz apologia da guerra, prega a multiplicação das potencialidades subjetivas de cada indivíduo, não faz o elogio da força biológica e da intuição em detrimento da razão e da inteligência, e seu cosmopolitismo, apesar de apregoado solenemente, é superficial, abafado por um patriotismo indisfarçável. O Pessoa teórico chega mesmo a contestar o conceito de História do poeta italiano¹⁴, ousadamente questionando a concepção de futuro do pai do Futurismo, numa carta enviada ao próprio em 1917:

Parece-me que a ideia que vocês formam da história é bem pouco futurista e se afigura um desenvolvimento histórico por demais regular. Na evolução não encontramos uma linha regularmente ascendente; pelo contrário, o desenvolvimento processa-se de uma maneira violenta e cataclísmica [...] E tudo isto ocorre de uma maneira muito labiríntica que produz vertigem: aqui têm vocês o real futurismo na história. (1986a, p. 302)

¹⁴ Diversos analistas se referem a um grande lapso entre teoria e a prática futuristas, inclusive apontando os manifestos de Marinetti como suas únicas obras-primas; o historiador e teórico da arte italiano Giulio Carlo Argan é um dos que mencionam contradições comprometedoras no ideário futurista:

Os futuristas se dizem anti-românticos e pregam uma arte que expresse “estados de alma”, fortemente emotiva; exaltam a ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou “líricas”; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias [...] São internacionalistas mas anunciam que o “gênio italiano” salvará a cultura mundial. (2004, p. 313)

Não obstante essa disposição contrária ao movimento, é possível identificar traços futuristas não só nos escritos de Álvaro de Campos, mas também em alguns poemas do ortônimo; Fernando Segolin afirma que o Interseccionismo revela “pontos de contacto com a liberdade rítmico-métrico-sintático-semântica da poesia futurista [...], iconizando verbalmente o gesto estilhaçante e integrador de realidades díspares próprio do Cubismo” (1992, p.99). Esse espírito de indefinição de Pessoa¹⁵ — utiliza-se de técnicas cubistas, mas não se considera cubista; desconstrói o Futurismo mas escreve odes belíssimas segundo seus preceitos — e sua determinação em não pertencer talvez estejam relacionados com a atitude natural de um espírito por demais livre para se deixar cercear pela natureza limitadora do rótulo: “Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúllico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações.” (PESSOA, 1986a, p. 154)

O crime capital para um escritor é o conformismo, a imitação, a submissão às regras e aos cânones. A obra de Pessoa é o reflexo ampliado da sua personalidade:

A única desculpa que um homem tem para escrever é escrever-se a si próprio, é revelar a espécie de mundo reflexo no seu mundo original; a sua única desculpa é ser original: deve dizer coisas ainda não ditas, e dizê-las de uma forma inédita. Deve criar-se a sua própria estética. (GOURMONT apud TORRE, 1970, p. 40)

A citação acima poderia muito bem ter sido retirada de algum manuscrito de Pessoa; parece-nos que foi exatamente essa a sua intenção ao criar o Paúlismo e Interseccionismo: o desenvolvimento uma atitude de insubmissão tão original que, mesmo tendo sido engendrada sob a forte influência das

¹⁵ De certa feita, em dúvida sobre se o que tinha escrito seria ou não algo de natureza estritamente futurista, Pessoa obtém de Sá-Carneiro o seguinte veredicto: “Não tenho dúvida em assegurá-lo meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolaramente futurista, o conjunto da ode [trata-se da **Ode Triunfal**] é absolutamente futurista.”(2004, p. 176)

novas tendências que revolucionavam o mundo das artes, mantivesse o seu caráter de ineditismo.

Em resumo, tais são as ideias constantemente reiteradas nos textos futuristas, constituindo seu eixo temático: a “higiene do mundo”, que implicará a busca de definir uma identidade nacional, ainda que pela violência da guerra; o “antimuseu”, uma metáfora na qual se revela uma oposição ao passado; a “anticultura”, sinal de que o futurista quer retornar a um estado original do mundo, na utopia da origem remota e magnífica; a “antilógica”, através da qual renega a visão positivista do século XIX; o “culto do moderno”, que conduz o movimento à exaltação da máquina; a “destruição da sintaxe”, princípio segundo o qual as palavras devem “estar em liberdade” e, por último, a “imaginação sem fios”, que, decorrente do princípio anterior, acentua a valorização da escrita por elos soltos, fora das redes lógico-gramaticais, enfim, a escrita baseada na associação livre dos elementos. Essa última ideia, aliás, que expressa com precisão os efeitos produzidos pela leitura de **Impressões do Crepúsculo**, tem uma relação estreita como ideal surrealista.

1.6. Surrealismo

“A imaginação é uma colheita antes da sementeira.
A razão é a imaginação que apodreceu.”
Saint-Pol Roux

“Quem libertará o nosso espírito das pesadas cadeias da lógica?” Assim indagou André Gide em **Les nouvelles nourritures**, capturando com admirável precisão a essência do Surrealismo. Herança de Dada, a poesia surrealista é a poesia do alógico, dos estados alucinatórios, dos conteúdos difusos e delirantes que provêm do inconsciente. A palavra “surrealismo” foi criada em Paris, em 1917, por Guillaume Apollinaire (BRADLEY, 2004), mas foi André Breton quem a eternizou por meio do **Manifesto do Surrealismo** e da revista **Littérature**, que se tornou o veículo de um modo de expressão que acabaria por abranger a poesia, a pintura, a prosa, a escultura, a fotografia, o cinema e o intervencionismo.

Breton também era médico psiquiatra, estudioso de Freud, cuja teoria do inconsciente abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. Graças às suas descobertas, o explorador humano poderia então ir mais longe nas suas buscas, autorizado a considerar não apenas a realidade sumária¹⁶. No inconsciente, pensamos por imagens, e, como a arte formula imagens, seria o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente (ARGAN, 2004).

Os Surrealistas buscam a comunicação com o irracional, deliberadamente desorientando e reorientando a consciência por meio do inconsciente. Assim, flertam com a loucura, baseados na convicção de que o homem, a partir do caos do inconsciente, pode ampliar sua experiência sensorial e defendem a ideia de que “o doente mental não é menos ‘genial’ que o poeta na criação de uma ‘supra-realidade’” (FRIEDRICH, 1978, p.192). Na verdade, os verdadeiros loucos são os que se creem donos da verdade e apostam em uma realidade unívoca, uma vez que a certeza tem um caráter puramente subjetivo:

A certeza — isto é, a confiança no caráter objetivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas idéias com a “realidade” ou a “verdade” — é um sintoma de ignorância ou de loucura. O homem mentalmente não está certo de nada, isto é, vive numa instabilidade mental permanente; e, como a instabilidade mental permanente é um sintoma mórbido, o homem não é um homem doente. (PESSOA, 1986a, p.557-558)

Está presente também, na arte Surrealista, o apelo às potências obscuras do espírito; são frequentes as alusões imprevistas à alquimia, à magia, à astrologia, justificadas pelo declarado amor de Breton pelo maravilhoso em oposição ao desencantamento do mundo. O estilhaçamento da

¹⁶ A influência do cientista vienense foi tão grande que Fernando Vela observou:

Não existe nenhum capítulo na obra científica de Freud [...] que não tenha a sua duplicação no Surrealismo: a repressão da sexualidade e a sua exteriorização em formas sublimadas ou dissimuladas, os sonhos simbólicos, o fluxo automático ou incontido das imagens, os “complexos”, o mesmo processo ou tramitação da psicanálise. Nada existe nos surrealistas que não esteja contido em Freud. (apud TORRE, 1970, p. 70)

sintaxe comum aos poemas paùlistas é uma prática também adotada pelos poetas surrealistas, que pretendem, assim, posicionar-se contra a artificialidade do mundo. Eles querem ser a voz, o grito solitário do indivíduo em meio à massa manipulada; para tanto, cultivam a fragmentação e o paradoxo em sua escrita, buscando “subtrair a linguagem ao uso cada vez mais estritamente utilitário, a única forma de conseguir emancipá-la e de lhe devolver todo o seu poder.” (BRETON apud TORRE, 1970, p.31). Trata-se de uma tentativa de forjar um discurso que seja um esforço de equilíbrio entre a contenção (a procura da palavra exata e a exigente seleção de imagens) e a abertura para uma possibilidade de desenvolvimento discursivo do poema liberto das amarras da lógica, trazendo a capacidade de reabilitar a imaginação e de se desvincular de uma estrutura sintática tradicional, defasada pelos muitos anos de poesia descritiva e narrativa.

A poesia surreal pretende ser a poesia do sonho: “O sonho passa a ser o paradigma da representação total do mundo, em que realidade e irrealidade, lógica e fantasia, a banalidade e a sublimação da existência formam uma unidade indissolúvel e inexplicável.” (HAUSER, 1972, p. 1126). É graças ao sonho que nos libertamos de nossa prisão racionalista, conduzidos por mundos de fantasia que nos abrem os olhos para “aspectos desconhecidos e secretos de nossa condição, e nos dão instrumentos para explorar e entender mais os abismos do que é humano.” (LLOSA, 2009, p. 68).

É essa característica específica da poesia surrealista, a valorização do sonho, que nos permite aproximá-la de nosso *corpus*, sobretudo dos poemas paùlistas, apesar de a consolidação do Surrealismo como um movimento influente ter se dado bem depois da publicação deles. O fato é que Pessoa se antecipou a Breton, colocando em prática recursos que seriam posteriormente relacionados de imediato com a estética surrealista: a escrita automática, a linguagem livre de amarras contextuais, o misticismo, conciliação de contrários e de tudo o que diz respeito à noite, ao crepúsculo e ao indefinido. Utilizar a terminologia surrealista na análise dos poemas paùlistas é, portanto, uma questão de conveniência. A curadora da Tate Gallery fez uma observação interessante sobre essa aproximação:

Num certo sentido, toda obra de arte que toma como objeto as operações da mente ou prioriza a subjetividade pode ser vista como “influenciada” pelo surrealismo. [...] assim, qualquer obra de arte, literatura ou cinema que seja desarticulada, alucinatória ou desconexa, pode ser classificada de “surreal”. (BRADLEY, 2004, p. 74)

Além disso, segundo Pessoa, o sonho desempenha um papel central não apenas para o Surrealismo, mas para a Arte em geral: “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é arte de sonho.” (1986a, p. 296). A ideiação vaga, sutileza e complexidade de **Impressões do Crepúsculo** e de outros poemas paùlistas, com suas imagens fragmentadas, compõem, definitivamente, uma atmosfera onírica.

CAPÍTULO 2

OLHARES CRÍTICOS

Escrevo – perturbo-me de ver o bico da minha pena
 Ser o perfil do rei Quéops...
 De repente paro...
 Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Fernando Pessoa,
in **Chuva Oblíqua.**

Surge, no decorrer da exploração, a Descoberta de visões insuspeitadas, de acordo com a revelação das duas faces cúbicas em torno do vértice crítico, e o poeta, estupefato, vê-se duplo, em dois, multiplicáveis em si, e no clímax deste jogo de cubos aparece incapaz de reter os seus impulsos lúdicos, vítima do jogo que engendrou.

Nádia Battella Gotlib,
in **Poesia/Geometria:Chuva Oblíqua de Fernando Pessoa**

A fortuna crítica sobre Fernando Pessoa é imensa. Mesmo diante de momentos algo “esquecidos” da poesia pessoana, como é o caso dos poemas paúlitas e interseccionistas, o interesse acadêmico é imenso. Com o objetivo de ampliar o foco analítico sobre nosso objeto de estudo e visando a abertura de um diálogo entre este trabalho e a fortuna crítica pré-existente sobre o paúl-interseccionismo, procederemos a seguir à elaboração de um levantamento sucinto, um recorte específico de algumas das formulações críticas mais

expressivas sobre **Impressões do Crepúsculo** e **Chuva Obliqua**, textos centrais de nosso *corpus*.

Com uma dissertação que lhe garantiu o cargo de Professor Catedrático de Literatura Portuguesa Moderna da Universidade de Lisboa — **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**, de 1949 —, Jacinto do Prado Coelho, um dos pioneiros nos estudos acadêmicos sobre Pessoa, produziu um ensaio que é até hoje, quase seis décadas após a sua publicação, uma das melhores referências para quem deseja aventurar-se no universo pessoano pela primeira vez.

Nesse ensaio, sua abordagem do Paul-interseccionismo é sucinta¹⁷; ele identifica, na poesia ortônima, duas fases ou “maneiras”: a “maneira típica de Pessoa”, marcada por uma linguagem a um tempo simples, íntima, sóbria e nobre; e a “maneira modernista”, de tal modo diferente da outra, que seria capaz de, por si só, compor um novo heterônimo. Nosso *corpus* pertence a essa última fase.

Coelho delimita de maneira objetiva as fronteiras dos dois *ismos*, apontando influências simbolistas em ambos, e qualifica o Interseccionismo de **Chuva Obliqua** como impressionista, ecoando a musicalidade de Verlaine e a feracidade metafórica de um Sá-Carneiro ou de um Eugênio de Castro. **Hora Absurda** é definida como “o choro de uma felicidade mais que longínqua” (2007, p. 31), e os poemas interseccionistas revelariam a inquietação metafísica do poeta em sua expressão mais nítida. Ele atribui o esgotamento dessa fase ao fato de não terem sido sinceras as duas propostas estéticas, utilizando, como base de sua argumentação, depoimentos do próprio Pessoa.

João Gaspar Simões, em sua **Vida e obra de Fernando Pessoa** (1951), não traz em alta conta as aventuras paúlicas, chegando mesmo a denominar a produção do período de “falsa poesia da natureza e da alma”. Ele considera que Pessoa, nessa fase, encontrava-se ainda muito distante de uma “evolução poética”, pois lhe faltava espontaneidade: “ A fase que a poesia de Fernando

¹⁷ Na 6ª edição de **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**, Coelho, em nota de rodapé, reconhece que não deu a devida atenção ao Paul-interseccionismo, em sua análise da obra do poeta, quando da publicação da primeira edição; como uma espécie de *mea-culpa*, o autor reconhece o valor estético daquelas propostas (sobretudo em relação ao Interseccionismo), mencionando o “espantoso virtuosismo” de **Chuva Obliqua**.

Pessoa atravessa, especialmente entre março de 1913 e março de 1914, é a fase mais artificial e intencional da sua evolução literária.” (1951, p.185). Da mesma forma, a vagueza apregoada pelo mentor do Paúlismo como prerrogativa estética, para ele, não passa de ideação sem clareza, distinção ou definição, alimentada por princípios filosóficos postos diligentemente em verso, de caráter muito mais aplicativo do que espontâneo.

O que ele parece não ter percebido é que a alegada “falta de clareza” na poesia paúlita, na verdade, era uma manifestação legítima de um novo patamar artístico, que objetivava a renúncia a todo aspecto ilusório da realidade, buscando exprimir uma atitude nova diante da vida, por meio da deformação consciente dos objetos naturais (HAUSER, 1972).

E fica clara a influência da rejeição do próprio Pessoa àquela corrente estética para a elaboração da crítica de Simões: “Não somos nós quem o diz: é ele próprio quem o reconhece ao chegar o momento de ‘descobrir’ a sua verdadeira orientação poética.” (1951, p.190). E qual seria, então, a “verdadeira” orientação poética de Pessoa? Para Simões, tal orientação atende pelo nome de Alberto Caeiro e é responsável por seu apogeu lírico.

O crítico cita os poemas **Ó sino da minha aldeia** e **Cefeira** – a promoverem uma “depuração” de **Impressões do Crepúsculo** – como marcos da transição do Paúlismo para uma estética mais elaborada, visando a um “equilíbrio orgânico” que nele se fazia ausente. E se refere ao Interseccionismo como uma “nova modalidade” paúlita. Confirma-se, portanto, sua visão sobre o Paúlismo, não como um projeto poético autônomo, mas como peça descartável, pobre agulha, abrindo servilmente caminho para a orgulhosa linha interseccionista:

O “paúlismo” tinha de morrer. O próprio Fernando Pessoa se encarregaria do filicídio que lhe poria termo. E, de facto, se, por um lado, a inspiração ‘paúlita’, *purificando-se*, acaba por transformar-se na original e luminosa expressão lírica que o poeta virá a consagrar sob a responsabilidade do seu próprio nome[...], por outro dá azo à formação de uma derivante – o “interseccionismo” [...]. (1951, p.198 grifo nosso).

Caio Gagliardi, em sua tese **Fernando Pessoa ou do Interseccionismo** (2005), percebe o texto interseccionista como estruturalmente fragmentário, não-linear, e constituído a partir de diferentes

modos de sobreposição de imagens, ideias e sensações abduzidas de seu tempo e espaço. Para ele, a recusa do Interseccionismo pelo poeta foi um gesto estratégico: o de lançar luz sobre um novo estágio de sua obra — o da poesia heteronímica. Sua análise é excessivamente técnica e peca pela prolixidade muitas vezes injustificada.

Ele descreve **Chuva Oblíqua** como um “texto silencioso”, no qual Pessoa parece ter pretendido praticar um verso despido de modelos formais e capaz de reproduzir a instabilidade que é própria da casualidade: o recolhimento de impressões sensoriais que o eu lírico vai supostamente descrevendo, enquanto é constantemente tomado de assalto pelo fluxo da própria consciência. No processo, os termos distintos de suas séries de antíteses, uma vez aproximados ou ligados por palavras recorrentes de uma mesma família semântica, como “entre”, “diagonal”, “transparente”, “através”, etc., evoluem para paradoxos. Os opostos se fundem em expressões como “horizontalidade vertical”, “bailam parados”, dentre outras.

No que se refere à interconexão entre Paúlismo e Interseccionismo, Gagliardi os situa em planos distintos (“[**Chuva Oblíqua**] não se associa claramente a nada produzido anteriormente [...]” 2005, p. 302), com propostas programáticas diferentes, sendo o primeiro considerado esteticamente inferior ao segundo. É o que se percebe no comentário em relação à insólita fusão de opostos mencionada acima:

Essas associações, ao invés de reproduzirem o obscurantismo de certa poética finissecular, ou atenderem ao princípio do “vago”, abertamente buscado no Paúlismo, aparecem como resultante de uma consciência mais profunda e ao mesmo tempo mais clara das coisas. (2005, p.96)

Fernando Segolin (**Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão, Utopia**, 1992) situa o Paúlismo e o Interseccionismo como constituintes de uma das grandes linhas de força que demarcam o território da poesia ortonímica (sendo a outra relacionada à poesia metafísico-ocultista), em cujos textos se pode reconhecer um tom acentuadamente teórico e experimental e que revela uma maior preocupação com a forma da expressão no processo de produção do poema. Ao comparar textos dos dois programas com os poemas do

Cancioneiro, ele revela um ponto negativo daqueles: a sua rigidez programática; ponto, aliás, também percebido e, de certa forma, exagerado por Georg R. Lind em sua **Teoria poética de Fernando Pessoa**, de 1970, que vê, em **Chuva Oblíqua**, um vínculo programático excessivo, uma falta de autonomia estética, enfim, uma total dependência em relação a moldes poéticos pré-fabricados. Segundo o crítico alemão, a estrutura deste ciclo de poemas não seria de modo algum compreensível sem a teoria que lhe está por detrás:

O Interseccionismo de Pessoa não era, de resto, uma doutrina cuidadosamente formulada, como o futurismo de Marinetti, mas apenas uma técnica de composição, cujas características peculiares só se podiam avaliar pelos poemas que lhe serviam de exemplo. (1970, p. 69)

As diversas leituras de **Chuva Oblíqua**, muitas vezes divergentes do roteiro programático idealizado por Pessoa, provam ser este um argumento inconsistente.

Segolin alerta-nos para o risco de se considerar aquelas duas linhas de força como categorias definitivas, o que, em detrimento da reflexão, facilitaria o trabalho crítico por meio do fornecimento de um cômodo molde analítico (prática, aliás, menos incomum do que se poderia supor no universo crítico sobre Pessoa) para a execução de um famigerado “pseudo-esquema explicativo”. Sem dúvida, um conselho inestimável para quem pretende se aventurar pelo terreno movediço do texto pessoano.

O crítico detecta afinidade de propósitos entre textos paülistas e interseccionistas, ambos ocupados em arrancar um novo som da palavra enfraquecida por séculos de poesia emotivo-confessional por meio de seu tom experimental/questionador. Ele argumenta ainda que o trinômio Paülismo-Interseccionismo-Sensacionismo apresenta um encadeamento simbiótico de técnicas que ilustram o inconfundível caráter de *work in progress* da poesia pessoana:

Precursor, no seu jogo sinestésico e na combinação paratática dos sintagmas, do simultaneísmo sensacionista do primeiro Campos, e anunciador, sobretudo com sua insólita justaposição de sensações e impressões inconciliáveis, do “ismo” que o sucederá nas criações teórico-experimentais de Pessoa, o Paülismo é já o primeiro índice da preocupação, que acompanhará o poeta ao longo de toda a sua obra, com a

palavra poética e com a exploração das potencialidades do código verbal. (1992, p.99)

Outro ponto de contato paùl-interseccionista levantado por Segolin se refere ao caráter programático comum a ambas as doutrinas:

[...] os poemas interseccionistas de Pessoa denotam, tal como ocorre também com aqueles de orientação propriamente paùlista, acentuada preocupação com a obediência a certas normas programáticas no que respeita ao processo de construção do texto poético. (1992, p. 100)

Mas isso não significa que se possa amalgamá-las, reduzindo-as a uma única equação; para Segolin, o Paùlismo, de caráter unidimensional, limita-se a associar e dispor sucessivamente as diferentes impressões subjetivas/objetivas no texto do poema, enquanto o modelo interseccionista, bidimensional, impõe a manipulação dinâmica e simultânea das sensações, com o objetivo de criar um texto em que sintagmas semanticamente incompatíveis se atraem, participando de um jogo verbal muito bem estruturado. Assim, apesar de estarem visceralmente relacionados ao desenvolvimento do Sensacionismo, os programas paùlista e interseccionista mantêm sua individualidade:

Apoiados na conhecida tese pessoana que afirma ser a sensação “a única realidade da vida” e que “em arte há apenas sensações e nossa consciência delas”, tanto o Paùlismo quanto o Interseccionismo [...] representam, na sua base, e cada um a seu modo, diferentes processos de realização desse sensacionismo que estaria na origem de toda arte. (1992, p.100-101)

Maria Aliete Galhoz (**Fernando Pessoa: Encontro de Poesia**, *in* **Obra Poética de Fernando Pessoa**, 2006a), é enfática ao incluir Mário de Sá-Carneiro como co-autor dos projetos literários em pauta aqui. O retrato que ela pinta do grupo de jovens modernistas portugueses mostra uma turma de moleques ávidos por novos brinquedos. Dois desses moleques, especialmente travessos, se dedicam, à proporção que os jogos antigos já não mais os seduzem, à criação de outros cada vez mais divertidos, não obstante as velhas recreações fazerem ainda a festa dos que ainda não aprenderam direito como brincar:

Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, mais dotados, e iniciados de mais longa data pelas perguntas e respostas de sua correspondência, aventuram-se ao repto literário dos mesmos e de outros “ismos”. Após o paulismo [...] que eles deixam, tendo-o ultrapassado na sua vontade, como brinco para as mãos dos menos experientes, impõem um interseccionismo que se complica de planos de consciência múltiplos [...] Sem sequência suficiente, experimentam os recursos do futurismo que lhes advoga o direito de dizer tudo o que têm ou não têm a dizer em uma forma literária inquietante. Depois, seguros da agitação já fermentada, abrem banca ao sensacionismo [...]. (2006a, p. 24)

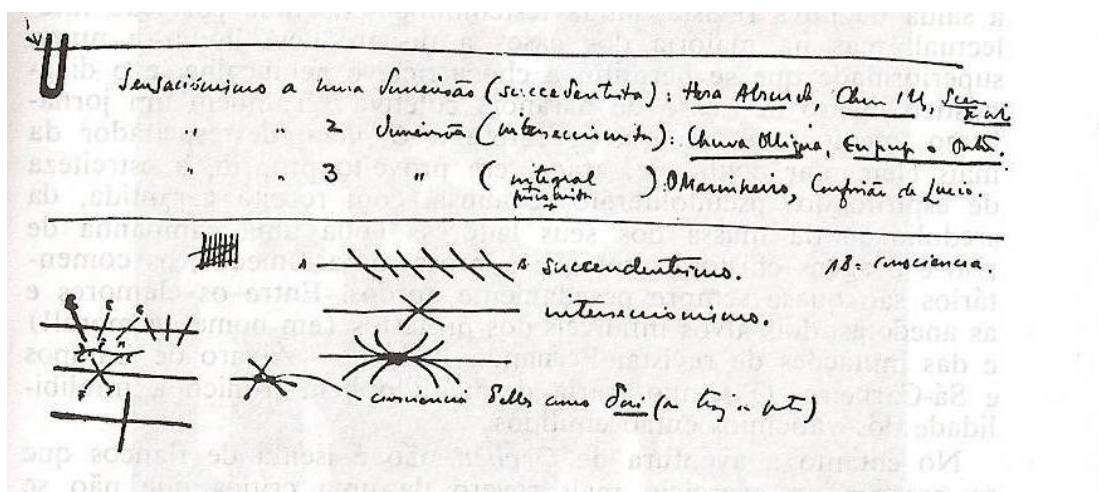
A co-autoria é também referida por João Gaspar Simões, que, indo além, coloca Sá-Carneiro em posição de superioridade (“muito mais papista do que o próprio papa”, 1951, p.200) em relação a Pessoa no que se refere às construções paúlistas: “Fosse como fosse, nas composições paúlicas de Mário de Sá-Carneiro havia uma sinceridade – acordo entre a forma e a intenção – que não existia nas de Fernando Pessoa”. (1951, p.193)

Ela não chega a considerar o Interseccionismo como uma manifestação consistente do programa intencionado por Pessoa e Sá-Carneiro, antes o colocando no rol dos modismos passageiros, episódicos, apesar do barulho que fizeram. Quem sabe por falta de *quorum*, já que ele corresponde quase exclusivamente à poética de Fernando Pessoa, mentor de uma brincadeira talvez difícil demais para seus discípulos.

A leitura de **Chuva Oblíqua** – extremamente fiel aos apontamentos de Pessoa – feita por Nádia Battella Gotlib (**Poesia/Geometria:Chuva Oblíqua de Fernando Pessoa**, em separata da revista **Língua e Literatura** da USP/F.F.C.H., 1976) lança mão de conceitos geométricos (como “sensação cúbica”, “vivências triangularmente dispostas” por exemplo) para analisar a série de poemas que a compõem. A menção a planos dimensionais (referência direta a um ensaio de Teresa Rita Lopes publicado no 4º número da revista **Colóquio** em 1971) permite uma visualização nítida da relação de complementaridade que se desenvolve por entre as estéticas nos interstícios da malha textual, sempre apontando para o império do Sensacionismo como um ponto de convergência dos propósitos do Modernismo português:

O Interseccionismo ocupa aí o segundo lugar, ao lado de um Sensacionismo a uma dimensão – chamado “sucudentista” – ilustrado pelo poema “Pauis”, modelo do Paulismo, primado pela sucessão de sensações; e do Sensacionismo a três dimensões, chamado “integral” [...] (1976, p. 322)

Essa abordagem inusitada tem respaldo nas teorizações de Pessoa, que, no manuscrito reproduzido abaixo, chama a atenção para o caráter geométrico da disposição dos elementos poéticos em alguns de seus textos:



Manuscrito de Fernando Pessoa: explicação gráfica do Sensacionismo¹⁸

Observando o gráfico referente ao Interseccionismo (acima) e relacionando-o com alguns apontamentos do poeta, Gotlib interpreta-o da seguinte maneira: o “X” iconiza duas “paisagens interseccionadas”, apresentando-se como dois “planos” que, por duas linhas, cortam o eixo horizontal – a linha da consciência – em um ponto em que tais linhas se interceptam. O esquema pictórico permite visualizar a questão da “intersecção de paisagens” por meio da divisão do Sensacionismo em uma, duas ou três dimensões, de acordo com o número de linhas que interceptam o eixo.

José Gil (**Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa**, 1999) começa seu exame de **Chuva Oblíqua** contrapondo o “subjetivismo extremo” desta com o “objetivismo absoluto” de Caeiro. A razão de ser do

¹⁸ Imagem retirada do ensaio **Fernando Pessoa: Encontro de poesia** (GALHOZ, 2006. p. 25)

Interseccionismo não seria outra senão o engendramento de um novo heterônimo (“**Chuva Oblíqua** funda o interseccionismo, e este funda o poeta heterônimo, Fernando Pessoa ortônimo”, 1999, p.51) por meio da regressão para um tempo além do tempo cronológico, um tempo de formação originária das oposições categoriais, das “distâncias pseudofixas” entre os polos dessas oposições.

Por meio da escrita poética, Pessoa fragmenta, abre e multiplica a consciência sem rompê-la; tem, assim, a capacidade de se multiplicar, de opor de inúmeras maneiras o seu Eu presente ao seu Eu passado, ou o seu pensamento às suas sensações, ou seja, o poder de deixar de ser ele para se tornar outro.

Em dado momento, Gil atribui certo caráter catártico à **Chuva Oblíqua**, ao compará-la com uma espécie de ritual terapêutico primitivo com sua fase crítica de imersão no caos, algo como uma viagem xamânica ao mundo dos mortos, capaz de promover o renascimento da alma.

No final, após tecer uma intrincada malha de relações entre possíveis fatores geradores dos heterônimos, remata o capítulo com o elogio mais veemente de que se tem notícia a respeito do Interseccionismo:

E o que há de mais admirável na obra do Fernando Pessoa é esse conjunto de seis poemas, essa “Chuva Oblíqua”. Sim, poderá haver ou vir a haver coisas maiores na obra dele, mas mais originais nunca haverá, mais novas nunca haverá, e eu não sei portanto se as haverá maiores. E, mais, não haverá nada de mais realmente Fernando Pessoa, de mais intimamente Fernando Pessoa. (1999, p. 62)

Para José Augusto Seabra (**Fernando Pessoa ou o Poetodrama**, 1974), o Pessoa paúlita e o interseccionista não passam de sub-heterônimos, ou seja, suporte de outros heterônimos virtuais que não chegaram a se desprender dele mesmo. Influenciado por declarações do próprio Pessoa, ele menospreza o Paúlismo, tachando-o de “pós-simbolismo retardado” e “construção viciada”. Aproximando o Paúlismo do decadentismo, devido à exacerbação dos processos imagísticos que fazem apelo a sensações mórbidas e requintadas (transpostas metafórica e simbolicamente), ele percebe desde já, na atmosfera de **Impressões do Crepúsculo**, um Sensacionismo

embrionário: “O que há neste poema de mais sugestivo é a decomposição espectral das impressões crepusculares numa gama complexa de imagens, metáforas e símbolos correspondentes à sinestesia das sensações.” (1974, p.143).

Seabra delinea, assim, a interconexão entre as três técnicas poéticas, ao argumentar que o Interseccionismo — para cuja intersecção de sensações aponta como modelo a interpenetração e sobreposição de planos dos objetos cubistas — é uma sofisticação dos procedimentos paùlistas, no intento de atingir o Sensacionismo.

A maioria das leituras críticas sinaliza para uma efetiva inter-relação entre as propostas programáticas paùl-interseccionistas, ambas consideradas estágios evolutivos de um movimento mais amplo, o Sensacionismo. A opinião geral da crítica é de que essas propostas possuem um caráter programático um tanto artificial e secundário, mas reconhece seu virtuosismo poético, sobretudo em relação à **Chuva Oblíqua**.

CAPÍTULO 3

PERFUME DE ILHAS MISTERIOSAS

Hölderlin perguntava: “para que poetas num tempo de indigência?” E respondia que, enquanto “uma cabeça ajuizada pondera lucros e perdas”, o poeta “é o que permanece, o que traz o rastro dos deuses desaparecidos às trevas íferas dos sem-deuses”

(Leyla Perrone-Moisés)

Meticulosamente concebidos como modelos de uma teoria, os textos paùlistas representam a ruptura com o decadentismo característico da poética saudosista que dominava as Letras portuguesas no início do século passado, constituindo-se em uma expressão genuína e inovadora para a época.

O sopro de novidade que injetou na poesia de Portugal não impediu que o Paùlismo fosse menosprezado por seu idealizador; em uma carta ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues, de 19 de janeiro de 1915, Pessoa faz questão de privilegiar a profundidade presente nos escritos de Caeiro, Reis ou Álvaro de Campos, em detrimento da superficialidade paúlica, nada mais que uma “*blague*”, coisa de momento, “mórbido período transitório” (1999, p. 143).

Não partilhava da mesma opinião o seu amigo Álvaro de Campos; tido por ele como descendente direto do Simbolismo, o Paùlismo seria uma versão superior daquele, assim como o Sensacionismo o seria em relação ao Futurismo:

Ambas [as correntes paùlista e sensacionista] são cosmopolitas, porquanto cada qual parte de uma das grandes correntes européias atuais. O sensacionismo [...] tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti [...]; o paulismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. Ambas estas correntes têm entre nós este igual característico [...] — de que são avanços enormes nas correntes em que se integram. O sensacionismo é um grande

progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paulismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora. (1986a, p. 429)

E Campos não foi o único a reconhecer a relevância do Paulismo; Mário de Sá-Carneiro, em carta de 06 de maio de 1913, não poupa elogios ao poema-síntese daquela estética:

Quanto aos “Pauis”. Como pede, vou-lhe falar com franqueza. E peço-lhe que me acredite [...] Eu sinto-os; eu compreendo-os e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço. É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável [...] Quem escreve coisas como esses versos, é que tem razão para andar bêbado de si. (2004, p.121-122)

O Paulismo é a poesia que busca o desdobrar de uma “sensação crepuscular”, a “intelectualização de uma emoção”, ou a “emocionalização de uma ideia” (PESSOA, 1986a, p. 382). Nada mais vago. Mas faz parte do plano: a vagueza não apenas não é evitada, como é conscientemente buscada pelos paúlistas; assim como Salvador Dalí pintara a flacidez de seus surpreendentes relógios derretidos com o meticuloso estilo acadêmico do século XIX, Pessoa buscava capturar a sutileza de certos sentimentos absconsos por meio de uma linguagem nítida e acessível¹⁹; percebemos uma constante tensão entre forma e conteúdo, entre um discurso simples e a ambição de capturar a complexidade de “ideias metafísicas orgânicas do espírito” (1986a, 387).

Há uma evidente predileção pelo paradoxo na estética dos **Pauis**: sua ideação é vaga, mas não é obscura; o discurso é coloquial e ao mesmo tempo excêntrico; é uma poesia de alma, subjetiva, sem deixar de ser objetiva; é diversa de qualquer poesia propriamente espiritualista, mas contém elementos característicos do espiritualismo... provavelmente um reflexo das vicissitudes da vida moderna, na qual o mito da certeza absoluta se desconstrói diante da multiplicação de perspectivas subjetivas:

¹⁹ Fernando Segolin define a linguagem da poesia pessoana como “quase que de todo despojada de surpresas e armadilhas estilísticas, onde o significado [...] flui sem maiores obstáculos e ao sabor de uma linguagem cujo bordado imagético, quando presente, é de uma clareza meridiana.” (1992, p. 13)

[...] a certeza tem um caráter puramente subjetivo, desde logo reparamos que nenhuma certeza pode verdadeiramente prevalecer objetivamente sobre outra. Numa sociedade, ou agrupamento, onde haja um número *a* de pessoas e haja 1 com uma certeza e *a-1* com outra, nada prova que a “verdade” ou objetividade esteja mais do lado do 1 do que do lado do *a-1*, pois que *a-1* subjetividades não somam objetividade, pela mesma razão que quatro cavalos não somam um elefante. (PESSOA, 1986a, p. 559)

Tudo passa a ser uma questão de ponto de vista; em meio a seres confusos, fragmentados e desiludidos (“Desceu sobre nós a mais profunda e a mais mortal das secas dos séculos — a do conhecimento íntimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propósitos” TEIVE, 2001, p.17), a lira paùlista faz ressoar seus versos impertinentes.

3.1. Impressões do Crepúsculo

Talvez não seja desnecessário salientar que o que pretendemos com este subtítulo não é proceder a uma “análise” do poema; não nutrimos a ambição de, pedantemente, tentar explicar para outrem algo que, de sua natureza, foi feito para habitar a penumbra; o próprio Pessoa reconhece que, por mais fundo que tentemos nos **Paus** penetrar, nada encontraremos além de um “desdobrar, como um leque, de uma sensação crepuscular, que cada termo maravilhosamente *intensifica*, mas não *alarga*.” (1986a, p. 383); é o que acontece quando se enfrenta um pântano. Ele já houvera advertido aos que porventura se aventurassem a sondar o charco em que florescem recônditos os elementos interiores e sensações da subjetividade paùlista: “Acontece, porém, que a íntima complexidade e novidade da nossa atual poesia tornam essa análise direta extremamente difícil.” (1986a, p.387). Não sejamos nós os cegos a discorrer admiravelmente sobre a cor (VALÉRY, 1991). Portanto, a intenção é fazer, tanto quanto possível, uma leitura objetiva (não só deste, como também dos demais poemas do *corpus*), registrando nossas impressões despretensiosamente.

Pauis ou **Impressões do Crepúsculo**, poema que dá corpo à teoria paùlista, foi publicado pela primeira vez (juntamente com **Ó sino da minha aldeia**) no número único da revista **Renascença**, em fevereiro de 1914.

Uma bela tentativa de capturar o fugaz, naquele instante crepuscular em que a luz foge gradualmente; já no primeiro verso, observamos traços do apagamento da linha divisória entre os planos interior e exterior, recurso que será explorado em maior profundidade com a chamada técnica de fusão (FRIEDRICH, 1978), um dos aspectos marcantes da **Chuva Oblíqua**:

1 Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
2 Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro

Os dourados que tingem o céu (plano exterior) no ocaso, ao se dissipar — “Empalidece o louro” —, reverberam na alma do eu lírico (plano interior) — “minh'alma em ouro”. Esse mesmo processo pode ser detectado em outras passagens do poema, como no segundo fragmento do terceiro verso, em que corpo e espírito perdem seus contornos distintivos, fundindo-se por meio da sensação — “Corre um frio carnal por minh'alma...”

A propósito, as próprias sensações, por vezes, mesclam-se entre si, como se percebe na insólita construção do verso quinto:

5 Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado

O inesperado objeto do verbo “fitar”, o substantivo “silêncio”, cria uma relação sinestésica interessante, suscitando uma conexão semântica que propõe algo tão extravagante quanto “enxergar o som”... Bernardo Soares, em sua análise das sensações, oferece-nos uma explicação reveladora para esta transposição de sentidos:

[...] poder encontrar na visão dum poente ou na contemplação dum detalhe decorativo aquela exasperação de senti-los que geralmente só pode dar, não o que se vê ou o que se ouve, mas o que se cheira ou se gosta — essa proximidade do objeto da sensação que só as sensações carnis — o tato, o gosto, o olfato — esculpem de encontro à consciência; poder tornar a visão interior, o ouvido do sonho — todos os sentidos supostos e do suposto — recebedores e tangíveis como sentidos virados para o externo [...] (1986b, p. 373)

A tendência paúlita de “pensar e sentir por imagens” (PESSOA, 1986a, p. 385) pode ser percebida em diversos momentos de **Impressões do Crepúsculo**. O terceiro verso oferece-nos um exemplo interessante dessa característica:

3 Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...

Observemos a primeira parte dele, mais especificamente a tríade trigo-cinza-poente. É bastante sugestivo o fato de, no momento específico da extinção do dia haver uma referência à cinza, resíduo do fogo da vida, prontamente relacionada à morte e à dissolução do corpo; esses elementos comporiam um cenário sombrio, não fosse a presença de um terceiro, o trigo, que lhes lança uma inesperada luz. O trigo, utilizado desde a Antiguidade Clássica em rituais que reverenciavam a ceifa da gramínea como símbolo de sua ressurreição em múltiplos grãos²⁰, é uma metáfora para o ciclo da vida: emblema de Osíris, representava sua morte e ressurreição, como no sacramento católico da eucaristia, em que, transformado em pão, transubstancia-se no corpo de Cristo. No contexto do verso, o trigo, por sua cor dourada, lança à lúgubre ameaça de aniquilamento sugerida pela cinza uma perspectiva de aurora, uma lembrança de que o crepúsculo é apenas uma fase de um ciclo natural contínuo. Essa aura metafísica é perceptível também nos versos abaixo,

8 Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!
9 Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
10 Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...

os quais, de resto enigmáticos como o conjunto do poema, revelam mais nitidamente a sua natureza transcendente se os pusermos em diálogo com os seguintes fragmentos:

Tremem na sala ao lado da minha atenção espadas
Cruzadas.
Passando passos por trás da minha atenção estática.

²⁰ Na celebração de um drama místico, em que se comemorava a união de Deméter e Zeus, era apresentado um grão de trigo, reverenciado como uma hóstia no ostensório, por meio do qual os epoptas prestavam honras a Deméter, a deusa da fecundidade e iniciadora aos mistérios da vida. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008)

Vale a pena a vida?

E se vale a pena, e há mais do que o pranto, é ali que choro!
 O que é que fiz a Hora
 Hora e não torna na Cinza do Pensamento ou Além.
 Sabe isto alguém?
 (PESSOA, 2006b, p. 474)²¹

Sobre esse aspecto, cumpre ainda ressaltar que a dimensão metafísica da poética paùlista é claramente assumida por Pessoa:

Esta interpretação das duas almas da sua alma una obriga a nova poesia portuguesa a ser puramente e absorvidamente metafísica [...] Na nova poesia portuguesa todo o amor é além-amor, como toda a Natureza é além-Natureza. Pode o amor, cantado por um dos nossos atuais poetas, ser amor nas duas quadras de um soneto; nos tercetos é já oração. [...] Poesia metafísica implica emoção metafísica; emoção metafísica é simplesmente sinônimo de religiosidade. (1986a, p. 386)

Há fragmentos de tédio — “Tão sempre a mesma, a Hora!”, “Azul esquecido em estagnado” —, impressões vagas — “Dum canto de vaga ave”, “Onda de recuo que invade” — sintagmas herméticos por toda parte — “Outono delgado”, “Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...” “Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns” — e toda sorte de experimentações . Apesar de, por vezes, apresentar *flashes* de conexão com o mundo exterior, como nos versos abaixo,

17 A sentinela é hirta — a lança que finca no chão
 18 É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...

por meio dos quais o eu lírico parece esboçar uma crítica ao espírito beligerante da sociedade que acabaria por promover a Primeira Guerra (lembremo-nos de que **Impressões do Crepúsculo** foi escrito em 1913), o texto em questão é um poema focado centralmente na subjetividade; em nada menos que onze versos a reiteração constante dos dêiticos (só no verso treze temos três deles: “O *meu* abandonar-*me* a *mim* próprio até desfalecer.”)

²¹ Intituladas de “parte II de **Paùis**”, essas duas estrofes foram “garimpadas” por Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine a partir do testemunho original manuscrito de Pessoa e reproduzidas na edição brasileira do primeiro dos três volumes da obra poética do heterônimo.

denuncia a contundência de um eu onipresente, cujo universo interior é o centro em torno do qual gravitam questões como a do tédio,

4 Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...

a da inconstância do ser e sua indefinição em relação a seus desejos,

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

e a da imperfeição de toda empresa humana:

11 Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade

Em consonância com o ideal cubista que propunha o rompimento com o individualismo e a negação da arte como expressão de uma personalidade inequívoca (“O ecletismo de Picasso corresponde à deliberada destruição da unidade da personalidade.” HAUSER, 1972, p. 1124), o eu lírico de **País** vaga em meio aos paradoxos de um sujeito perdido em sua multiplicidade²²:

13 O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
 14 E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
 15 Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
 16 O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...

Por fim, traços do Cubismo podem também ser depreendidos dos dois últimos versos:

21 Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
 22 Portões vistos longe... através de árvores... tão de ferro!

Neles, o deslocamento de sintagmas e sua reorientação inusitada provoca uma ambiguidade proposital; o sintagma final “tão de ferro”, posicionado que está após “através de árvores”, forma uma combinação que nos induz a uma leitura que desafia a lógica aristotélica: “árvores de ferro”, sendo também possível a formulação de conjunções menos heterodoxas, como “longes trens de ferro” ou “portões de ferro”. Sem mencionar os anacolutos e as indefectíveis reticências, rachaduras linguísticas a pontuar o estilhaçamento do

²² Como o Whitman descrito por Octavio Paz: “Whitman no habla de las vicisitudes de su vida sino de su ser mismo. El poeta canta a un yo que es un tu y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón y un cosmos. (1990, p. 29)

discurso por todo o poema, apontando para o inacabamento do enunciado pela omissão voluntária de algo que se podia ou devia dizer, quebrando o sentido frásico que, fracionado, pode fluir em direções abertas (D'ONOFRIO, 1995). Daí a aproximação com a *collage*²³ cubista: ambas as artes — poesia e pintura — estavam empenhadas em apreender a fragmentação característica do sujeito moderno, que Pessoa soube capturar como ninguém:

[Pessoa] foi mais longe do que qualquer outro escritor nessa exploração [a da fragmentação do sujeito], porque não se limitou a mostrar a banalidade psicológica de que somos diversos segundo o lugar e o momento, mas viveu e registrou, assustadoramente, que essa aparente riqueza do ser humano é o abismo sobre o qual equilibramos a frágil ficção da personalidade. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 149)

Mas qual seria a origem dessa fragmentação, traduzida, no discurso literário, pela ruptura dos nexos sintáticos habituais?

3.2. Apontamento

Para respondermos a essa pergunta, vejamos o que pensa Antonio Candido:

Aquela ideia tradicional de que o discurso é uma coisa unida, fechada, completa em si começa a ser rompida [...] o Romantismo manifestara um tipo de personalidade e abria a porta de um mundo que é o nosso, no qual nós mergulharíamos cada vez mais no discurso descontínuo, no

²³ Talvez a *collage* seja a mais representativa das técnicas da Arte Moderna; por meio da utilização de fragmentos de materiais de diversos tipos, texturas, cores etc., montados obedecendo a critérios puramente subjetivos, os artistas promoveram a transgressão de categorias e fronteiras disciplinares, estabelecendo assim uma nova relação no âmbito da apreensão da obra de arte, na medida em que propunham uma dinâmica outra entre o todo e as partes:

Em vez de, segundo o princípio do círculo hermenêutico, [o receptor da obra de arte de vanguarda] querer seguir percebendo um sentido a partir da conexão entre o todo e as partes, suspenderá a busca de sentido e voltará sua atenção para os princípios de construção que determinam a constituição da obra, a fim de, neles, encontrar uma chave para o caráter enigmático do produto. (BÜRGER, 2008, p. 160)

fragmento e numa espécie de perda do senso de totalidade. Essa perda do senso de totalidade, que é nítida na nossa sociedade, que causa tanta angústia a todos nós e que no discurso literário está traduzida, entre outras coisas, por esta tendência à fragmentação, é que vem dar na ruptura dos nexos sintáticos normais. (2002, p. 217)

Alfredo Bosi relaciona a busca da totalidade como força motriz para a criação: “Mas o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual [da criação poética] é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade.” (2004, p.178-179).

Os versos paùlistas, aparentemente desconexos, com fragmentos sem sentido que aparecem sob a forma de estilhaços de pensamentos, na verdade constroem novos significados que traduzem uma nova realidade, a do mundo moderno: a perplexidade do homem²⁴ perante a insegurança, o estranhamento, a dúvida, a desconfiança, enfim, ao caos que se estabelecia diante de seus olhos, constituiu um complexo enorme, para cuja caracterização a linguagem não dispunha (como ainda não dispõe) de elementos apropriados. Era, pois, preciso renovar as técnicas de abordagem poética. E o recurso à fragmentação foi uma delas, na tentativa de que a unidade do conjunto, a sua totalidade, pudesse se tornar visível.

Para isso fazia-se necessária uma modificação da atitude do leitor perante a obra e, tal como aconteceu na pintura e na música, o objetivo pretendido não era “simplesmente impressionar a sua sensibilidade, e sim apelar para a capacidade associativa de sua imaginação e para as objeções críticas de seu intelecto, a fim de possibilitar a plena realização da obra literária.” (ROSENTHAL, 1975, p. 161). Nesse sentido, Pessoa aproxima-se de Joyce; ambos compartilham a mesma aspiração de refletir o universo em sua totalidade, utilizando, para tanto, o espelho de sua sintaxe poética inovadora:

²⁴ [...] um homem cada vez mais labirinto e labiríntico, cujo traçado vital se inscreve não nas veredas externas, mas nas encruzilhadas do inconsciente, nos caminhos e descaminhos da individualidade, na complexidade dos enredos e desenredos da subjetividade. (SEGOLIN, 2006, sem número de página)

Precisamente a obra de James Joyce demonstra, novamente, que a tarefa da literatura reside na configuração de um mundo onírico, de um ideal. O objetivo da ciência, infinito e jamais alcançado, de obter uma imagem total do conhecimento; o desejo dos sistemas isolados, infinito e jamais concretizado na realidade, de alcançar o absoluto e efetuar a unificação dos elementos racionais e irracionais da vida — tudo isso realiza-se, não de uma maneira real, mas simbolicamente, na cosmogonia e na sintaxe unificante da obra poética. (BROCH apud ROSENTHAL, p. 155-156, 1975)

Assim, quando nos referimos ao Paùlismo ou ao Interseccionismo, não estamos falando de uma mera *blague*, joguete linguístico que Pessoa inventou para se divertir na Brasileira do Chiado, mas estamos, sim, falando da onipotência da técnica de uma sociedade que reduziu o homem, pela divisão do trabalho, a um mero parafuso, pobre autômato condenado a empregar uma ínfima porcentagem de sua capacidade cognitiva.

Obviamente não pretendemos voltar à Idade Média para viver de artesanato, mas também não é salutar, como disse sabiamente Vargas Llosa, “se concentrar tanto no ramo nem na folha, a ponto de esquecer que eles fazem parte de uma árvore” (2009, p. 64). Pode ser essa uma das altas funções da Arte, a de restaurar a totalidade do ser: “[...] através dos poucos objetos que produz ou reproduz, o ato criador visa a uma retomada total do mundo. Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser.” (SARTRE, 1989, p. 47)

O poema de Álvaro de Campos **Apontamento**, publicado na **Presença** em abril/maio de 1929, é um texto que vale a pena ser inserido aqui; apesar de não fazer parte do *corpus*, nem pertencer à estética que nos propomos a investigar, ele é, como veremos, uma preciosa referência, que poderá ampliar nossa percepção dentro do eixo reflexivo fragmentação/totalidade, tão pertinente à estética paùlista. Segue a transcrição:

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

- 5 Asneira? Impossível? Sei lá!
- 6 Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.

- 7 Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.
- 8 Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.
9 Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada.
10 E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.
- 11 Não se zanguem com ela.
12 São tolerantes com ela.
13 O que era eu um vaso vazio?
- 14 Olham os cacos absurdamente conscientes,
15 Mas conscientes de si mesmos, não conscientes deles.
- 16 Olham e sorriem.
17 Sorriem tolerantes à criada involuntária.
- 18 Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.
19 Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
20 A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
21 Um caco.
22 E os deuses olham-o especialmente, pois não sabem por que ficou ali.
(2006a, p. 378)

A alma do eu lírico está em pedaços; a paz do paraíso de ser completo²⁵ é quebrada e o que se ouve é o barulho de um vaso que se estilhaça. Cacos por toda a parte. E — horror para os racionalistas de plantão — há mais pedaços no chão do que havia louça no vaso!

Absurdo? O aparente disparate pode ser explicado por uma compreensão mais apurada da relação, no âmbito das obras de arte de vanguarda, entre a parte e o todo. O que se pode ler nas entrelinhas do poema

²⁵ Segundo o relato de Aristófanes, houve realmente uma época em que havia três gêneros de caráter duplo: o masculino, que tinha em si duas partes masculinas, o feminino, com duas partes femininas e o andrógino que era metade masculina e metade feminina; esses seres de forma arredondada tinham quatro braços, quatro pernas e uma só cabeça contendo faces opostas. Eles caminhavam eretos em qualquer direção e corriam em alta velocidade, porque suas formas arredondadas lhes permitiam movimentos agílimos. O masculino descendia do Sol, o feminino da Terra e o andrógino da Lua. Com sua forma esférica, eles eram semelhantes aos deuses, fortes e muito corajosos; tão corajosos que resolveram subir aos céus e desafiar seus criadores. Em represália, Zeus decidiu dividi-los; dessa forma, além de enfraquecê-los, ganharia mais adeptos, duplicando o número de adoradores. Divididas como estavam, cada metade passou a procurar incessantemente pela outra, em busca de sua unidade perdida (PLATÃO, 2009).

é uma nova maneira de se considerar essa relação; a obra de arte clássica trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o. E esses fragmentos já não são meras peças inertes de um quebra-cabeça inequívoco, mas elementos com alto grau de autonomia, cuja relevância, por vezes, supera a consideração da suposta totalidade do conjunto. É o que afirma Bürger:

A obra orgânica [ou clássica] intenciona uma impressão unitária. Na medida em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individuais, individualmente percebidos, apontam sempre para esse todo. Na obra vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido. Na obra vanguardista, apenas em sentido restrito se pode falar em “todo da obra”, como soma da totalidade de sentido possível. (2008, p.147).

Bürger propõe uma hermenêutica crítica, em lugar da teoria da necessária concordância entre o todo e as partes, colocando a investigação das contradições entre as camadas individuais da obra para, a partir daí, inferir o sentido do todo. Sob essa perspectiva, fazem sentido as palavras do eu lírico, que antecipa a reação do leitor:

5 Asneira? Impossível? Sei lá!

6 Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.

É interessante perceber, ainda, que há uma visível relação de nível no jogo imagético criado pelo poeta; a palavra “escada” é a chave disto. Não é uma escada qualquer; ela, enquanto via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis, possui uma dimensão divina, como sugere o verso 18; em diversas culturas a escada é um símbolo que engloba os ideais de ascensão, gradação e comunicação com planos superiores. O livro dos mortos diz: “Já está colocada minha escada para (que possa) ver os deuses”; em um mito oceânico, o herói chega ao céu por meio de uma cadeia de flechas; na tradição islâmica, Maomé viu uma escada, pela qual os justos subiam até

Deus; Buda desceu do monte Meru por uma escada feita de serpentes... (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008).

Por um imprevisto de ordem subalterna, a alma-vaso deixou o patamar superior da magnífica escadaria atapetada de estrelas para se despedaçar algures lá embaixo; é o fim da unidade paradisíaca, ela agora está em pedaços. O incidente chama a atenção dos seres superiores, que lançam olhares curiosos aos fragmentos.

No nível inferior, o eu lírico reflete sobre o ocorrido; não foi uma queda tranquila: houve barulho. Ele se estranha, sente-se diferente, sensorialmente superior ao eu uno de antes do impacto. E questiona-se pleonasticamente, tendo a resposta embutida em sua própria pergunta:

13 O que era eu um vaso vazio?

Talvez sim. Há implícita certa melancolia, ecos de vozes que não encontram interlocutores, como os que ousam perguntar “quem sou eu”? correndo o risco de se estatelarem no chão (LISPECTOR, 1998). Resta-lhe, entretanto, a consciência de sua fragmentação:

7 Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Há muito que ser feito; nossos fragmentos encontram-se em uma imensa desordem. E há urgência (um capacho não é exatamente um lugar seguro para se ficar): se não nos recompusermos logo, seremos pisoteados e os fragmentos se multiplicarão.

Acima os deuses sorriem. Mas parece que algo esmaece um pouco o seu sorriso. Eles se dão conta de que nem tudo foi parar escada abaixo; agora sua onisciência é que cai por terra: não são conscientes de tudo, apenas de si mesmos; observam atônitos um de nossos fragmentos que permanece nas alturas e não sabem por que ele ficou ali. E eis que o eu lírico, há muito cabisbaixo na tentativa de encaixar as peças de seu quebra-cabeça, num ímpeto olha para cima. E o que os seus olhos veem lá pode ser a prova de sua essência divina: um caco brilhante entre os astros.

3.3. Hora Absurda

Hora Absurda está a meio caminho entre a profusão imagística do Paúlismo e a fusão consciente de planos do Interseccionismo (GALHOZ, 2006a). Estão lá as associações de ideias desconexas,

43 O teu silêncio que me embala é a ideia de naufragar,
as frases nominais e exclamativas,

88 O teu sorriso, anjo exilado, e o teu tédio, auréola negra...
61 [...] Ó leões nascidos na jaula!...

as anomalias sintáticas, predicação insólita,

3 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
7 Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia...
18 A chuva miúda é vazia... A Hora sabe a ter sido...

a parataxe envolvida por fragmentárias reticências,

53 Ergueram-se a um tempo todos os remos... Pelo ouro das searas
54 Passou uma saudade de não serem o mar... Em frente
55 Ao meu trono de alheamento há gestos com pedras raras...
56 Minha alma é uma lâmpada que se apagou e ainda está quente...

a intersecção dos planos exterior e interior,

13 Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora,

a sinestesia,

65 E eu deliro... De repente pauso no que penso... Fito-te
66 E o teu silêncio é uma cegueira minha... Fito-te e sonho...
67 Há cousas rubras e cobras no modo como medito-te,
68 E a tua ideia sabe à lembrança de um sabor de medonho...

um soberbo paradoxo camoniano,

23 Não é alegria nem dor esta dor com que me alegro,

e até mesmo uma releitura de Shakespeare:

61 Sermos, e não sermos mais! [...]

Transparece no poema uma inquietação que evoca, assim como em **Apontamento**, a mítica busca da unidade perdida. Segundo Octavio Paz (1990), os homens se reconhecem nas obras de arte porque elas lhes oferecem imagens de sua oculta totalidade; assim, sinais explícitos de fragmentação como estes,

5 Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...
 14 [...] toda ela escombros dela...
 33 O palácio está em ruínas... [...]
 37 A doida partiu todos os candelabros glabros
 95 Estátua acéfala posta a um canto [...]

refletindo a atomização das sociedades e dos indivíduos, podem ser lidos como símbolos daquela unidade perdida.

O mito do andrógino é retomado também em outros versos, com destaque para aquele momento específico da narrativa mítica, em que os seres cindidos não fazem outra coisa que não buscar noite e dia o seu outro perdido. É possível sentir a necessidade visceral deste (re)encontro com o outro pulsar em cada uma das vinte e cinco quadras de **Hora Absurda**. Vejamos uma das imagens mais expressivas do poema nesse sentido:

93 Ah, se fôssemos duas figuras num longínquo vitral!...

Interessante percebermos a sutileza da arquitetura do verso acima; o emprego da condicional seguida do modo subjuntivo indica o plano hipotético em que o eu lírico se refugia; o numeral evoca, por sua vez, aquela cena inicial em que o seu ser foi segmentado. O fato de o vitral ser um elemento arquitetônico composto por fragmentos de vidro que só fazem sentido quando combinados em uma totalidade harmônica nos faz supor que talvez não seja incoerente pensar aqui em uma associação com nosso homem-cindido em sua busca de si no outro.

Desesperado, o eu lírico, diante da indiferença com que seus anseios são recebidos por esse outro ideal, aqui representado por uma dama (a poesia portuguesa?) que rasga suas cartas (verso 38) e não considera dignos de réplica seus clamores: seu silêncio é mencionado ostensivamente por todo o poema (versos 1, 3, 6, 43, 57, 66, 70, 75 e 87). Um silêncio que extrapola os

limites da subjetividade do eu lírico para flertar com o ideal horaciano do *Fugere urbem*:

“Um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para quem sabe nela penetrar, um lugar rico de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós.” (BLANCHOT apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 211)

O sentimento de incompletude que resulta do desprezo de sua outra metade se manifesta reiteradamente por meio de imagens eloquentes: o eu lírico se sente um céu sem estrelas (verso 16), uma fonte sem repuxo (verso 34), um manuscrito subtraído de sua frase mais bela (verso 36), um candelabro sem luz (verso 39), um jardim sem pavões (verso 45), um porto sem navios (verso 52), uma flor sem perfume (verso 80)...

Se a insensível dama lhe desse ouvidos e com ele se fundisse, isso o transportaria para um outro plano, um patamar superior, onde ficaria mais próximo dos deuses que o amaldiçoaram:

3 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
4 Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...

Mas suas tentativas são vãs. Seu campo de ação é reduzidíssimo; a ideia de imobilidade é uma constante no poema:

17 Hoje o céu é pesado como a ideia de nunca chegar a um porto...
25 Os feixes dos lictores abriram-se à beira dos caminhos...
26 Os pendões das vitórias medievais nem chegaram às cruzadas...
27 Puseram in-fólios úteis entre as pedras das barricadas...
28 E a erva cresceu nas vias-férreas com viços daninhos...
53 Ergueram-se a um tempo todos os remos...

Ela é uma tela irreal em que ele desperdiça a sua arte (verso 8); podemos até mesmo detectar ecos de antigas cantigas medievais, naquele típico cenário em que a dama encontra-se isolada na mais alta torre do castelo, inatingível, esperando seu salvador (com a exceção de que, aqui, nossa dama não faz questão nenhuma de ser salva):

59 Da última janela do castelo só um girassol
 60 Se vê, e o sonhar que há outros põe brumas no nosso sentido...

Observemos que a figura do girassol, no verso 59, é bastante significativa, dada a propriedade que tem essa planta de movimentar-se constantemente para acompanhar a evolução do sol, simbolizando a atitude do cavaleiro enamorado, que volta continuamente seu olhar e seu pensamento para sua dama, presença solar em cuja órbita ele descobre desconsolado (com “brumas no sentido”) que não é o único satélite a gravitar.

Então ele passa suas horas de jaspe negro (verso 21) a escrutinar o inescrutável, talhando em um mármore inexistente (verso 22) seus anseios frustrados; seu espírito encontra-se prostrado diante dessa frustração, de tal maneira que as sombras lhe parecem mais tristes (verso 46), sua alma torna-se receptáculo de ocasos (verso 49) e a vida se torna um suplício imutável (verso 86). Mortifica-se diante da frieza impassível dela e não compreende por que o turbilhão de emoções que o desconcertam (verso 32) não a afetam:

92 E o meu saber-te a sorrir é uma flor murcha a meu peito...

Mas ele não é um apaixonado ingênuo; sabe que a idealiza e que é precisamente essa idealização que mantém viva a sua busca,

70 Ah, deixa que eu te ignore... O teu silêncio é um leque —
 71 Um leque fechado, um leque que aberto seria tão belo, tão belo,
 72 Mas mais belo é não o abrir, para que a Hora não peque...

que também é nossa: o desejo de fundirmo-nos e forjarmos-nos no outro, uma possibilidade concreta, pelo menos na esfera da Arte, se percebermos a palavra poética como elemento de religação e reencontro com o Cosmos.

CAPÍTULO 4

NOS INTERSTÍCIOS DA CHUVA

O fim da arte [...] não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da ciência; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da filosofia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstrato. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.

(Fernando Pessoa)

Em um apontamento solto, sem data e publicado como “Nota Preliminar” ao **Cancioneiro**, Pessoa (2006a) descreve o Interseccionismo de forma clara e didática. Ele afirma que, em todo o momento de atividade mental, acontece em nós um duplo movimento de percepção: ao mesmo tempo em que temos consciência de um estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos voltados para o exterior, uma paisagem qualquer – paisagem aqui na acepção de tudo o que forma o mundo exterior em um determinado momento de nossa percepção. Todos os estados de alma, por sua vez, podem também ser representados por paisagens, por ele definidas como um espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita.

Desta forma, detendo simultaneamente a consciência do interior e do exterior, e sendo nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Essas duas paisagens fundem-se, interpenetram-se; uma esfera de percepção sofre, quer queiramos ou não, influência da outra: como nos versos 45 e 46 de **Hora Absurda** (Já não há caudas de pavões todas olhos nos jardins de outrora.../ As próprias sombras estão mais tristes...), em que a desilusão desbota a

percepção da beleza do jardim aos olhos do eu lírico e acentua a sua melancolia com o aproximar-se do crepúsculo.

Pessoa chega, então, à seguinte conclusão: “[...] a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens.” (2006a, p.101) . Nesse aspecto, estabelece um diálogo direto com os ideais vanguardistas.

Tanto os pintores futuristas quanto os cubistas se mostraram igualmente atraídos pela representação da simultaneidade; para capturar o dinamismo sem precedente da vida moderna, um quadro deveria ser uma síntese do que se via; por exemplo, Robert Delaunay foi um dos que se deixaram “contaminar” pela onda simultaneísta propagada pelos futuristas; a torre Eiffel, motivo recorrente em sua obra, assim o foi não apenas por uma questão de interesse meramente visual e pictórico, mas principalmente por uma razão conceitual: as vistas justapostas da torre punham em evidência a sua visibilidade simultânea por todos os habitantes da cidade. O afã cubista pela simultaneidade é sintetizado exemplarmente nessa fala de Maurice Raynal:

Na verdade, nós nunca vemos um objeto em todas as suas dimensões ao mesmo tempo. Portanto, é preciso preencher a lacuna de nossa visão. A concepção nos fornece os meios para tanto. A concepção nos torna conscientes dos objetos que não seríamos capazes de ver [...] e assim, se conseguir reproduzir o objeto em todas as suas dimensões, o pintor há de realizar uma obra de método que pertence a uma ordem mais elevada que uma pintada unicamente conforme as dimensões visuais. (apud COTTINGTON, 2004, p. 55)

A ambição simultaneísta de abarcar todos os pontos de vista nada mais é do que uma outra faceta da infatigável busca do homem moderno pela perdida totalidade, sempre uma constante na obra dos que se aventuram pelos meandros da subjetividade:

O que é posto em relevo é sempre a ininterrupção do movimento, o “contínuo heterogêneo”, a figuração caleidoscópica de um mundo desintegrado. [...] O que se acentua agora é a simultaneidade dos conteúdos conscienciosos, a imanência do passado no presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos da vida, a

amorfa fluidez da experiência interna, a ilimitabilidade da corrente do tempo que arrasta a alma, a relatividade de espaço e tempo, isto é, a impossibilidade de diferenciar e de definir os meios em que a mente se move. (HAUSER, 1972, p.1128)

Nessa “figuração caleidoscópica de um mundo desintegrado” **Chuva Oblíqua** ocupa um lugar de destaque. A sua relevância para o universo poético de Pessoa fica evidente quando analisamos sua produção posterior. Há diversos poemas que apresentam claros traços interseccionistas, em diferentes momentos da poesia pessoana. Para Gagliardi, **Chuva Oblíqua** assume o papel de constituidor de sentidos, imagens e estilos:

O que se verifica com especial interesse em relação a **Chuva Oblíqua** é que, ao longo da obra, muitos poemas são tanto recuos, ecos formais do poema predecessor, como, com efeito, focos de luz sobre ele. Isso porque, em quantidade, esses textos mais simples emprestam ênfase à densidade do texto matricial. Um eco nítido da ressonância do poema sobre o que lhe sucede se verifica, por exemplo, no fato de “chuva”, palavra-título nuclear do poema, se tornar gradativamente um termo inquietante na poesia de Pessoa. (2005, p. 142)

Apesar disso, o Interseccionismo, como também é o caso em relação ao Paulismo, tem sido, em geral, um nicho pouco explorado pela crítica no universo poético do autor de **Mensagem**. O fato de esses dois projetos poéticos terem sido sumariamente rejeitados por seu criador, como vemos neste trecho da referida carta de janeiro de 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues,

Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*. Não me agarro já à idéia do lançamento do Interseccionismo com ardor ou entusiasmo algum [...] Chamo insinceras as coisas feitas para pasmar e às coisas [...] que não contêm uma fundamental idéia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos [...] E por isso não são sérios os *Paulis*, nem seria o *Manifesto* interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. (1999, p.143-145)

sem dúvida, contribuiu para a configuração desse cenário de desprestígio a que eles têm sido relegados. As palavras de Pessoa promoveram, em certo grau, um efeito de anulação das possibilidades de manifestação de análises isentas em relação aos trabalhos de sua fase paúl-interseccionista.

Não cremos, porém, que seu desprezo por eles deva ser levado muito a sério. Afinal, não nos esqueçamos de que estamos lidando com um fingidor, em cujas falas não raro se torna difícil distinguir o factual do ficcional:

Reflexo de uma crise, nestas palavras, em que há muita verdade, há, igualmente, bastante precipitação de juízo, precipitação essa que faz com que Fernando Pessoa esqueça que na sua própria insinceridade ressalta, sempre, algo de sincero – quanto mais não seja o sincero gosto de praticar a insinceridade. De facto, o “paúlismo” e o “interseccionismo” não eram formas de arte sinceras. Mas quando, como, de que forma foi Fernando Pessoa sincero? (SIMÕES, 1951, p. 199)

É matéria fugidia, hoje, a apreensão de seu verdadeiro juízo sobre o Paúlismo e Interseccionismo (ou sobre o que quer que fosse²⁶), graças a seus passeios constantes pelos bosques da incoerência; os quais, aliás, ele nunca negou cultivar:

O senhor pode talvez admirar-se de que alguém que se declara pagão subscreva tais coisas imaginárias. Fui um pagão, porém, dois parágrafos acima. Não o sou mais enquanto escrevo isto. No fim desta carta espero ser já algo de diferente. Ponho em prática até onde posso a desintegração espiritual que prego. Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência de incoerência. (1986a, p. 433)

Ademais, a recusa da estética interseccionista pelo poeta não se sustenta racionalmente: em uma outra carta a Armando Côrtes-Rodrigues, (o mesmo destinatário a quem um mês antes Pessoa havia escrito descrevendo o

²⁶ José Gil capta brilhantemente essa veia pessoana:

O certo é que a obra de Pessoa ferve de enunciados aparentemente contraditórios, sempre paradoxais: ora faz o elogio da vida, da sua riqueza, da sua diversidade, da sua força; ora a acha insuportável, mesquinha, estreita; ora diz que, quanto mais é múltiplo, mais é ele próprio, ora afirma que se perdeu à força de tanto se multiplicar [...] (1987, p. 239)

Paúlismo e Interseccionismo como palhaçada de mau gosto) datada de 19 de fevereiro de 1915, na qual selecionava textos que Côrtes-Rodrigues estava incumbido de publicar, os poemas escolhidos foram justamente os interseccionistas: “Mande o mais interseccionista que tiver.” (PESSOA, 1999, p.150). Alheio ao que houvera sentenciado, foi esta a orientação de Pessoa.

É como se o tumulto criativo em que frequentemente se encontram as grandes mentes, de certa forma, obstruísse seu senso de auto-avaliação (Rimbaud não solicitou a seu amigo Paul Demeny que queimasse seus poemas de 1870, por considerá-los ultrapassados?). O desprezo por suas criações, muitas vezes, tem um caráter mais psicológico do que propriamente estético. Então, no papel de leitores atentos dos textos interseccionistas, caberá a nós, em determinados momentos, buscar o afastamento necessário para julgarmos por nós mesmos, lendo-os “sem a inscrição do Pai”, como propõe Barthes (2004, p.72).

Para começar, há que se distinguir os *blagueurs* dos verdadeiros iconoclastas; os primeiros não passam de farsistas dados a fanfarras gratuitas²⁷, são os que saem do tom sem motivos justificáveis, comprometendo a qualidade de sua poesia no intuito exclusivo de chocar; são os “jovens poetas, maltratando o mundo sensível e, por isso mesmo, se encaminhando para uma grandiloquência desagradável, que transforma em norma banal e desapaixonada as exceções sublimes do mistério e do inefável” (CANDIDO, 2002, p. 164).

Já os segundos, apesar das demolições, produzem, no final, um gesto construtivo; o Pessoa²⁸ interseccionista insere-se nesse grupo: através da proposição de uma combinação inovadora de fragmentos textuais, ele cria algo novo, cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la; assim, ao penetrarmos nas intersecções e fusões da **Chuva Oblíqua**, acessamos um

²⁷ Como um sensacionista que quase foi linchado por escrever para um jornal de Lisboa uma carta impertinente, comemorando o fato de que Afonso Costa (o mais popular político português da época) caíra de um bonde e estava à beira da morte. (PESSOA, 1986a)

²⁸ Em carta a Luís de Montalvor, o poeta expressa a sua austeridade estética: “Nenhum poeta tem o direito de fazer versos porque sinta a necessidade de os fazer. Há só a fazer aqueles versos cuja inspiração é perfumada de imortalidade.”

espaço especial, algo como aquela atmosfera de sonho buscada pelos surrealistas, em que, livre das amarras do racionalismo, nosso espírito pode se expandir livremente nos interstícios da realidade física e psicológica, entre o ser e o não-ser, a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável. Nos interstícios da **Chuva...** vibra uma voz que nos enriquece, chamando-nos, alertando-nos para a necessidade de escapar do automatismo, a “praga maior de toda a criação.” (CANDIDO, 2002, p.225). Ouçamo-la então.

4.1. **Chuva Oblíqua**

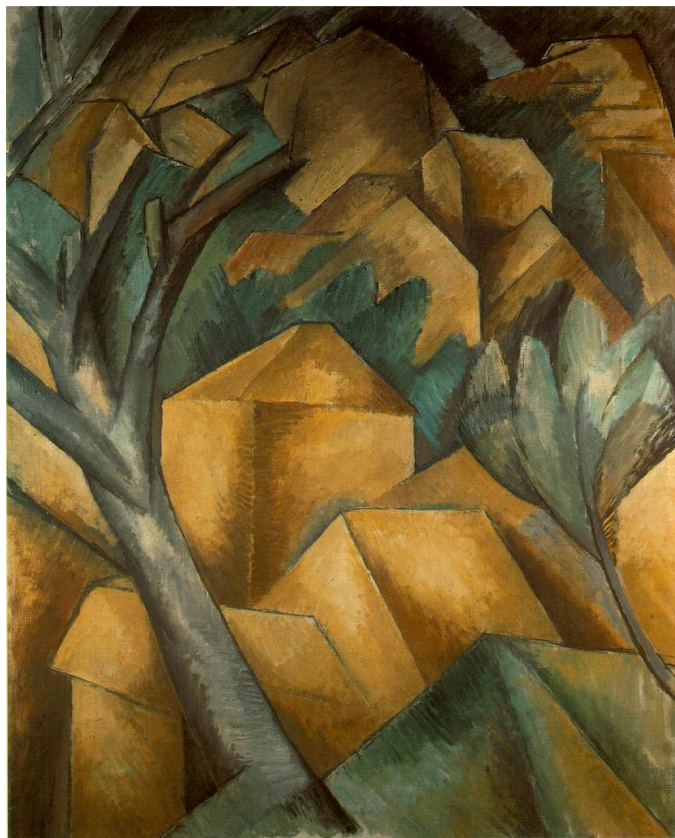
A verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões.

(Michael Hamburger)

Sob o aspecto formal, os textos que formam a **Chuva Oblíqua** seguem o mesmo princípio estrutural; observamos, em cada um deles, a configuração de dois cenários: um porto em que navios erram em um dia nublado e uma nítida trilha de um bosque ensolarado (poema I); uma igreja iluminada à luz de velas onde um coral canta, uma paisagem chuvosa em que mal se distinguem as montanhas (II); o planalto de Gizé na ocasião do funeral do rei Quéops, um quarto onde o eu lírico escreve (III); o mesmo quarto, a Andaluzia em uma noite de primavera (IV); uma feira noturna movimentada, um penedo ensolarado entre árvores onde um grupo de moças leva moringas na cabeça (V); um teatro onde um maestro rege uma peça musical, o quintal da casa do eu lírico com ele, ainda criança, a brincar (VI). Esses cenários interseccionam-se, produzindo sintagmas absolutamente inusitados, como “A missa é um automóvel que passa” (nono verso do poema II), que ilustram a fusão do interior da igreja com o tráfego da rua.

A contiguidade entre as inovações sintáticas arquitetadas por Pessoa nesses poemas e os procedimentos dos pintores cubistas é algo que vale a pena ser abordado aqui para melhor apreciação do singular efeito de fusão que

caracteriza os poemas interseccionistas. Observando a reprodução do quadro abaixo, podemos perceber que, utilizando a técnica conhecida como *passage*, Braque promove a convergência entre os planos da pintura: em alguns pontos do quadro, os limites espaciais entre casas e árvores são ignorados pelo pintor, como no grande tronco (em primeiro plano) que parece brotar de um telhado; observando a parte inferior deste tronco, notamos que um esboço de telhado tem seu contorno diluído, parecendo fundir-se com o tronco, chegando mesmo a adquirir a tonalidade esverdeada daquele. A intenção de capturar a simultaneidade é uma constante aqui. Primeiramente, por meio da justaposição de diferentes perspectivas: é possível, sem alterar a nossa posição, ver casas sob diversos ângulos — de uma vemos a frente; da outra, a lateral; a frente e a lateral de uma terceira; o alicerce de uma quarta (o cubo entre o tronco e



Georges Braque – *Maisons à L'Estaque* (1908)²⁹

²⁹ Imagem retirada do livro **Cubismo** (COTTINGTON, 2004, p.23).

a palmeira) e até mesmo o telhado e o alicerce de uma quinta ao mesmo tempo (no canto inferior direito destaca-se uma forma geométrica que tanto pode ser vista como um cubo inclinado, como fazer as vezes de cumeeira de um telhado visto sob uma perspectiva aérea). Em segundo lugar, pela distribuição absolutamente arbitrária de luz e sombra.

Se em *Maisons à l'Estaque* o processo de sobreposição casas/árvores é percebido instantaneamente pelo observador, em **Chuva Oblíqua** o cenário onírico em que porto e trilha do bosque se fundem também nos assalta já na leitura do primeiro verso, na primeira estrofe do poema I:

1 Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
 2 E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
 3 Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
 4 Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

Ou seja, a fusão das paisagens não é gradual ou mensurável, ela é algo que possui existência independente dentro do universo de sensações do eu lírico; ela simplesmente *é* (verbo aqui flagrado em sua rara intransitividade, na acepção de existência absoluta), instigando-o a abandonar-se à liberdade proporcionada por seus devaneios:

9 Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
 10 O vulto do cais é a estrada nítida e calma
 11 Que se levanta e se ergue como um muro,
 12 E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
 13 Com uma horizontalidade vertical,
 14 E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

A convergência desses elementos produz versos de grande beleza, como este, que traduz como o estado emocional afeta a nossa percepção do universo exterior:

7 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio

É o reverso da imortal cena de cinema em que um Gene Kelly inspiradíssimo, movido pela paixão, dança sob uma chuva torrencial como se agraciado pelo fulgor do sol.

No segundo poema, o entrecruzamento entre o interior da igreja iluminada à luz de velas e a paisagem chuvosa lá fora cria um interessante

simulacro dos planos interno e externo da percepção; segundo Bergson, a realidade é algo que “todos nós apreendemos de dentro”, sendo constituída a partir da experiência e da intuição interior de cada um de nós, e não proveniente da objetividade externa:

A mente tem de violentar-se, de reverter a operação pela qual pensa habitualmente [...] desse modo ela chegará a conceitos fluidos, capazes de acompanhar a realidade em todas as suas sinuosidades e de adotar o próprio momento da vida interior das coisas” (1999, p.51)

A exploração das fronteiras entre o interno e o externo poderia oferecer, então, uma possibilidade de penetrar na realidade sinuosa bergsoniana; é interessante perceber como essa exploração ganha contornos sutis nas intersecções semânticas do poema II.

Por exemplo, à medida que o interior se ilumina, o exterior vai ficando cada vez mais nublado: o esplendor do altar-mor contrasta com a impossibilidade de se divisar as montanhas no horizonte (verso 5), como no paradoxal jogo de luzes no quadro de Braque; há também uma relação polifônica entre os dois planos; o som dos pingos da chuva chocando-se ritmicamente contra os vitrais da igreja com o auxílio de rajadas de vento imiscui-se com os cânticos dos corais de dentro da igreja,

5 O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
6 Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...
7 Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
8 E sente-se chiar a água no fato de haver coro...

Os planos se confundem, como nas casas-árvore de Braque; ouve-se o externo a partir do interno e vice-versa, numa comunhão sonora que louva a simultaneidade,

4 E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido
[por dentro...]

e, à medida que a chuva fica mais forte lá fora, o coro vai cantando com mais intensidade no interior do templo, estranha peça musical a que se junta o barulho de pneus em atrito com a pista molhada,

9 A missa é um automóvel que passa
 10 Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
 11 Súbito vento sacode em esplendor maior
 12 A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo

então o vigor esmaece, e, como em uma orquestra improvável, o maestro supremo faz o gesto que a um tempo cala vento, padre, chuva, carro e coral. Faça-se a luz? Façam-se as trevas:

13 Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
 14 Com o som de rodas de automóvel...
 15 E apagam-se as luzes da igreja
 16 Na chuva que cessa...

Poema III. Agora o eu lírico retrocede quatro milênios e meio e o seu acanhado escritório súbito é invadido pelas areias do planalto de Gizé; tempo e espaço diluem-se em seu espírito, que comporta um fluxo constante de memórias e experiências do passado reunidas com as do presente em sua consciência individual; sua experiência do presente é, portanto, composta de uma série de estados do ser que mudam, transformam-se, interpenetram-se:

1 A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro...
 2 Escrevo - e ela aparece-me através da minha mão transparente
 3 E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...
 4 Escrevo - perturbo-me de ver o bico da minha pena
 5 Ser o perfil do rei Quéops...
 6 De repente paro...
 7 Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

E sabemos qual o seu ofício (se o compor versos puder ser rotulado como tal) ; ele é um poeta (“Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro”) que, em meio ao seu trabalho, é assaltado por uma cena antiquíssima, a do funeral de um faraó; ele penetra na cena com a autoridade e o receio de quem está consciente da gravidade de sua nobre tarefa e dos riscos de ser absorvido pela ficção que engendra:

9 E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço
 [com a pena...

É interessante perceber também, ainda em relação a esse viés metalinguístico aberto pelas referências ao ofício do eu lírico, o destaque dado às mãos nos poemas III,

2 Escrevo - e ela aparece-me através da minha mão transparente
12 Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
IV,

7 Abrem mãos brancas janelas secretas
e V:

20 Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos
22 Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos...
23 As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a
[feira,

Elas diferenciam o homem de todos os outros animais e são os instrumentos por meio dos quais se materializam em escrita as ideias do poeta; elas escrevem, reescrevem, rasuram, emendam, cancelam, apagam e assumem sua dimensão sagrada, como observou Bosi (2004), absolvendo do pecado o penitente, servindo o pão da eucaristia ao comungante, consagrando o novo sacerdote, levando a extrema-unção ao que vai morrer e o voto de paz ao morto.

No texto V, o processo de fusão sofisticada-se; além de, como nos demais poemas, apresentar com uma plasticidade ímpar o entrelaçamento entre dois planos, neste caso entre uma feira noturna movimentada e uma aprazível paisagem campestre ensolarada,

9 E os dois grupos encontram-se e penetram-se
10 Até formarem só um que é os dois...
11 A feira e as luzes das feiras e a gente que anda na feira,
12 E a noite que pega na feira e a levanta no ar,
13 Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,
14 Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,
15 Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à
[cabeça,
16 E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira,
17 E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...

ele revela traços de intersecção com elementos de outros poemas do conjunto, como as alusões ao porto surreal do poema I e às mãos do poeta em sua interação mística com o esplendor dos tesouros faraônicos do poema III,

E viaja como em um magnífico carrossel cromático-sonoro em que sensações se fundem ao ritmo vertiginoso do rodopiar da bola, disco de Newton que ao girar sintetiza as cores do espectro na brancura totalizante do muro:

12 Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
13 Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
14 Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
15 Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo...
16 (Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

17 Atiro-a de encontro à minha infância e ela
18 Atravessa o teatro todo que está aos meus pés
19 A brincar com um *jockey* amarelo e um cão verde
20 E um cavalo azul que aparece por cima do muro
21 Do meu quintal... E a música atira com bolas
22 À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos
23 De batuta e rotações confusas de cães verdes
24 E cavalos azuis e *jockeys* amarelos...

25 Todo o teatro é um muro branco de música

Então a magia se desfaz: cessada a música, o muro desaba; sem o seu contraponto, a bola passa ao largo e a brincadeira se interrompe; o colorido desbota quase imperceptivelmente. *Fade out.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tornando-me assim, pelo menos um louco que sonha alto, pelo mais, não só um escritor, mas toda uma literatura, quando não contribuísse para me divertir, o que para mim já era bastante, contribuo talvez para engrandecer o universo, por que quem, morrendo, deixa escrito um verso belo deixou mais ricos os céus e a terra e mais emotivamente misteriosa a razão de haver estrelas e gente.

Fernando Pessoa

A literatura não se cria a partir do vácuo, já dizia Pound (1969); por isso optamos por abrir este trabalho tecendo algumas considerações acerca do contexto sócio-histórico que gerou as manifestações vanguardistas de que o Paúlismo e o Interseccionismo fizeram parte.

Verificamos, por exemplo, que a noção, corrente no final do século XIX, de um mundo regido pela ordem e pela perícia técnica da humanidade começou a ser criticada com o advento da Primeira Guerra; por toda parte surgiram reações à suposta supremacia do conhecimento cientificista, colocando em xeque suas premissas. Como resultado dessas manifestações da reação ao cientificismo registrou-se um sensível aumento do interesse por assuntos transcendentais e místicos: era preciso ressuscitar o sonho e a fantasia, as mais sublimes das capacidades humanas.

Assim surgiram as principais vanguardas europeias; a referida tentativa de conservar o sonho e a fantasia tomou a forma de um amplo leque de agrupamentos estéticos que procuravam instaurar dúvidas, promover um chamado aos ânimos e aos espíritos. A atitude de protesto das vanguardas pode ser considerada como consequência do desencantamento do mundo, uma das muitas formas do moderno anseio pelo mistério.

O Paùlismo e o Interseccionismo compartilham desse espírito contestador, por isso estão diretamente relacionados com as vanguardas; a comparação da abordagem plástica-estrutural dos poemas constituintes do *corpus* deste trabalho com o conjunto de pinturas que Georges Braque, Pablo Picasso ou Salvador Dalí pintaram no início do século XX, nos possibilita inferir que as imagens presentes, tanto nos textos como nas telas, estão dispostas de modo a desarticular a própria evidência da percepção, espelhando a realidade de um indivíduo fragmentado.

Uma das vanguardas que manteve um diálogo próximo com a poesia paùl-interseccionista foi o Cubismo; por meio da leitura do *corpus*, podemos verificar a existência de uma particular similaridade entre os procedimentos dos pintores cubistas e as técnicas de composição dos poemas paùl-interseccionistas.

Outra vanguarda que influenciou a sua estética foi o Futurismo; não obstante declarações de Pessoa contrárias ao movimento, é possível identificar traços futuristas, como o culto do moderno, a exaltação da máquina, a destruição da sintaxe, o princípio segundo o qual as palavras deveriam estar em liberdade, dentre outros, não só nos escritos de Álvaro de Campos, mas também em poemas do ortônimo.

O estilhaçamento da sintaxe comum aos poemas paùlistas foi uma prática também adotada pelos poetas surrealistas, que pretendiam, assim, posicionar-se contra a artificialidade do mundo. Eles cultivavam a fragmentação e o paradoxo em sua escrita, buscando libertar a linguagem de um uso cada vez mais exclusivamente utilitário. Nas Letras, o Surrealismo procurou criar um discurso novo, que pudesse trazer a capacidade de reabilitar a imaginação e de se desvincular de uma estrutura sintática tradicional, defasada pelos muitos anos de poesia descritiva e narrativa.

Em seguida, procedemos a um levantamento específico de alguns posicionamentos críticos relativos a **Impressões do Crepúsculo** e **Chuva Oblíqua**. Constatamos que a maioria dos ensaios sinalizou para uma efetiva inter-relação entre as propostas programáticas paùl-interseccionistas, ambas consideradas estágios evolutivos de um movimento mais amplo, o Sensacionismo. O consenso da crítica foi o de que essas propostas possuíam

um caráter programático um tanto artificial e secundário, mas reconheceu o seu virtuosismo poético, sobretudo em relação à **Chuva Oblíqua**.

Na leitura dos **País**, detectamos uma evidente tendência ao paradoxo: sua ideação é vaga, mas não é obscura; o discurso é coloquial e ao mesmo tempo excêntrico; é uma poesia de alma, subjetiva, sem deixar de ser objetiva; é diversa de qualquer poesia propriamente espiritualista, mas contém elementos característicos do espiritualismo... e concluímos que essa tendência talvez possa ser explicada como um reflexo das vicissitudes da vida moderna, na qual o mito da certeza absoluta se desconstrói diante da multiplicação de perspectivas subjetivas. Também deduzimos que os versos paúlistas, aparentemente desconexos, na verdade instauraram novos significados que traduziam a realidade caótica do mundo moderno: a perplexidade do homem perante a insegurança, o estranhamento, a cisão do indivíduo, a dúvida e a desconfiança. Esse caos que se revelava diante de seus olhos constituiu um complexo enorme, para cuja caracterização a linguagem não dispunha de elementos apropriados. Era preciso então renovar as técnicas de abordagem poética. E o recurso à fragmentação foi uma delas, na tentativa de que a unidade do conjunto, a sua totalidade, pudesse se tornar visível.

Hora Absurda faz as vezes de *intermezzo* entre a profusão imagística do Paúlismo e a fusão de planos consciente da **Chuva Oblíqua**, que ocupa um lugar de destaque na obra de Pessoa. Os poemas da **Chuva Oblíqua** estão repletos da ambição simultaneísta de abarcar todos os pontos de vista, atitude que constitui uma outra face da infatigável busca do fragmentado homem moderno pela perdida totalidade.

Longe de ter sido uma brincadeira modernista, o Paúlismo e o Interseccionismo representam um momento inspirador no conjunto da vasta produção do poeta. Suas belíssimas proposições imagéticas, nas entrelinhas, nos falam de assuntos da maior gravidade até hoje: sobre homens quebrados, divindades perdidas, múltiplos ângulos e perfumes de ilhas misteriosas em meio a uma chuva incessante.

ANEXOS

ANEXO A – Impressões do Crepúsculo

- 1 Paus de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
- 2 Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
- 3 Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
- 4 Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
- 5 Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
- 6 Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
- 7 Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
- 8 Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!
- 9 Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
- 10 Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
- 11 Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade
- 12 A Hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
- 13 O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
- 14 E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
- 15 Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
- 16 O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
- 17 A sentinela é hirta — a lança que finca no chão
- 18 É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
- 19 Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
- 20 Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
- 21 Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
- 22 Portões vistos longe... através de árvores... tão de ferro!

ANEXO B – Hora Absurda

- 1 O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...
- 2 Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
- 3 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
- 4 Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...

- 5 Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...
- 6 O teu silêncio recolhe-o e guarda-o, partido, a um canto...
- 7 Minha idéia de ti é um cadáver que o mar traz à praia..., e entanto
- 8 Tu és a tela irreal em que erro em cor a minha arte...

- 9 Abre todas as portas e que o vento varra a ideia
- 10 Que temos de que um fumo perfuma de ócio os salões...
- 11 Minha alma é uma caverna enchida p'la maré cheia,
- 12 E a minha ideia de te sonhar uma caravana de histriões...

- 13 Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora,
- 14 E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela...
- 15 Na minha atenção há uma viúva pobre que nunca chora...
- 16 No meu céu interior nunca houve uma única estrela...

- 17 Hoje o céu é pesado como a ideia de nunca chegar a um porto...
- 18 A chuva miúda é vazia... A Hora sabe a ter sido...
- 19 Não haver qualquer cousa como leitos para as naus!... Absorto
- 20 Em se alhear de si, teu olhar é uma praga sem sentido...

- 21 Todas as minhas horas são feitas de jaspe negro,
- 22 Minhas ânsias todas talhadas num mármore que não há,
- 23 Não é alegria nem dor esta dor com que me alegro,
- 24 E a minha bondade inversa não é nem boa nem má...

- 25 Os feixes dos lictores abriram-se à beira dos caminhos...
- 26 Os pendões das vitórias medievais nem chegaram às cruzadas...
- 27 Puseram in-fólios úteis entre as pedras das barricadas...
- 28 E a erva cresceu nas vias-férreas com viços daninhos...

- 29 Ah, como esta hora é velha!... E todas as naus partiram!
- 30 Na praia só um cabo morto e uns restos de vela falam
- 31 Do Longe, das horas do Sul, de onde os nossos sonhos tiram
- 32 Aquela angústia de sonhar mais que até para si calam...

- 33 O palácio está em ruínas... Dói ver no parque o abandono
- 34 Da fonte sem repuxo... Ninguém ergue o olhar da estrada
- 35 E sente saudades de si ante aquele lugar-outono...
- 36 Esta paisagem é um manuscrito com a frase mais bela cortada...

- 37 A doida partiu todos os candelabros glabros,
38 Sujou de humano o lago com cartas rasgadas, muitas...
39 E a minha alma é aquela luz que não mais haverá nos candelabros...
40 E que querem ao lago aziago minhas ânsias, brisas fortuitas?...
- 41 Por que me aflijo e me enfermo?... Deitam-se nuas ao luar
42 Todas as ninfas... Veio o sol e já tinham partido...
43 O teu silêncio que me embala é a ideia de naufragar,
44 E a ideia de a tua voz soar a lira dum Apolo fingido...
- 45 Já não há caudas de pavões todas olhos nos jardins de outrora...
46 As próprias sombras estão mais tristes... Ainda
47 Há rastros de vestes de aias (parece) no chão, e ainda chora
48 Um como que eco de passos pela alameda que eis finda...
- 49 Todos os casos fundiram-se na minha alma...
50 As relvas de todos os prados foram frescas sob meus pés frios...
51 Secou em teu olhar a ideia de te julgares calma,
52 E eu ver isso em ti é um porto sem navios...
- 53 Ergueram-se a um tempo todos os remos... Pelo ouro das searas
54 Passou uma saudade de não serem o mar... Em frente
55 Ao meu trono de alheamento há gestos com pedras raras...
56 Minha alma é uma lâmpada que se apagou e ainda está quente...
- 57 Ah, e o teu silêncio é um perfil de píncaro ao sol!
58 Todas as princesas sentirem o seio oprimido...
59 Da última janela do castelo só um girassol
60 Se vê, e o sonhar que há outros põe brumas no nosso sentido...
- 61 Sermos, e não sermos mais!... Ó leões nascidos na jaula!...
62 Repique de sinos para além, no Outro Vale... Perto?...
63 Arde o colégio e uma criança ficou fechada na aula...
64 Por que não há-de-ser o Norte o Sul?... O que está descoberto?...
- 65 E eu deliro... De repente pauso no que penso... Fito-te
66 E o teu silêncio é uma cegueira minha... Fito-te e sonho...
67 Há cousas rubras e cobras no modo como medito-te,
68 E a tua ideia sabe à lembrança de um sabor de medonho...
- 69 Para que não ter por ti desprezo? Por que não perdê-lo?...
70 Ah, deixa que eu te ignore... O teu silêncio é um leque —
71 Um leque fechado, um leque que aberto seria tão belo, tão belo,
72 Mas mais belo é não o abrir, para que a Hora não peque...
- 74 Gelaram todas as mãos cruzadas sobre todos os peitos...
75 Murcharam mais flores do que as que havia no jardim...
75 O meu amar-te é uma catedral de silêncios eleitos,
76 E os meus sonhos uma escada sem princípio mas com fim...

- 77 Alguém vai entrar pela porta... Sente-se o ar sorrir...
78 Tecedeiras viúvas gozam as mortalhas de virgens que tecem...
79 Ah, o teu tédio é uma estátua de uma mulher que há-de vir,
80 O perfume que os crisântemos teriam, se o tivessem...
- 81 É preciso destruir o propósito de todas as pontes,
82 Vestir de alheamento as paisagens de todas as terras,
83 Endireitar à força a curva dos horizontes,
84 E gemer por ter de viver, como um ruído brusco de serras...
- 85 Há tão pouca gente que ame as paisagens que não existem!...
86 Saber que continuará a haver o mesmo mundo amanhã — como nos
[desalegra!...
- 87 Que o meu ouvir o teu silêncio não seja nuvens que atristem
88 O teu sorriso, anjo exilado, e o teu tédio, auréola negra...
- 89 Suave, como ter mãe e irmãs, a tarde rica desce...
90 Não chove já, e o vasto céu é um grande sorriso imperfeito...
91 A minha consciência de ter consciência de ti é uma prece,
92 E o meu saber-te a sorrir é uma flor murcha a meu peito...
- 93 Ah, se fôssemos duas figuras num longínquo vitral!...
94 Ah, se fôssemos as duas cores de uma bandeira de glória!...
95 Estátua acéfala posta a um canto, poeirenta pia batismal,
96 Pendão de vencidos tendo escrito ao centro este lema — *Vitória!*
- 97 O que é que me tortura?... Se até a tua face calma
98 Só me enche de tédios e de ópios de ócios medonhos...
99 Não sei... Eu sou um doido que estranha a sua própria alma...
100 Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos...

ANEXO C – **Chuva Oblíqua****I**

- 1 Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
- 2 E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
- 3 Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
- 4 Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

- 5 O porto que sonho é sombrio e pálido
- 6 E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
- 7 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
- 8 E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

- 9 Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
- 10 O vulto do cais é a estrada nítida e calma
- 11 Que se levanta e se ergue como um muro,
- 12 E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
- 13 Com uma horizontalidade vertical,
- 14 E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

- 15 Não sei quem me sonho...
- 16 Súbito toda a água do mar do porto é transparente
- 17 e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
- 18 Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
- 19 E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
- 20 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
- 21 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
- 22 E passa para o outro lado da minha alma...

II

- 1 Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia,
- 2 E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

- 3 Alegra-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso,
- 4 E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por
[dentro...

- 5 O esplendor do altar-mor é o eu não poder quase ver os montes
- 6 Através da chuva que é ouro tão solene na toalha do altar...
- 7 Soa o canto do coro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
- 8 E sente-se chiar a água no fato de haver coro...

- 9 A missa é um automóvel que passa
- 10 Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
- 11 Súbito vento sacode em esplendor maior
- 12 A festa da catedral e o ruído da chuva absorve tudo
- 13 Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao longe
- 14 Com o som de rodas de automóvel...

- 15 E apagam-se as luzes da igreja
- 16 Na chuva que cessa...

III

- 1 A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro...
- 2 Escrevo — e ela aparece-me através da minha mão transparente
- 3 E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

- 4 Escrevo — perturbo-me de ver o bico da minha pena
- 5 Ser o perfil do rei Quéops...
- 6 De repente paro...
- 7 Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

- 8 Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste
[candeeiro
- 9 E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a
[pena...

- 10 Ouço a Esfinge rir por dentro
- 11 O som da minha pena a correr no papel...
- 12 Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
- 13 Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim,
- 14 E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve
- 15 Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,
- 16 E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
- 17 E uma alegria de barcos embandeirados erra
- 18 Numa diagonal difusa
- 19 Entre mim e o que eu penso...

- 20 Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!...

IV

- 1 Que pandeiretas o silêncio deste quarto!...
- 2 As paredes estão na Andaluzia...
- 3 Há danças sensuais no brilho fixo da luz...

- 4 De repente todo o espaço pára...,
- 5 Pára, escorrega, desembrulha-se...,
- 6 E num canto do teto, muito mais longe do que ele está,
- 7 Abrem mãos brancas janelas secretas
- 8 E há ramos de violetas caindo
- 9 De haver uma noite de Primavera lá fora
- 10 Sobre o eu estar de olhos fechados...

V

- 1 Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do *carroussel*...
- 2 Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...
- 3 Noite absoluta na feira iluminada, luar no dia de sol lá fora,
- 4 E as luzes todas da feira fazem ruídos dos muros do quintal...
- 5 Ranchos de raparigas de bilha à cabeça
- 6 Que passam lá fora, cheias de estar sob o sol,
- 7 Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na feira,
- 8 Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar,

- 9 E os dois grupos encontram-se e penetram-se
- 10 Até formarem só um que é os dois...
- 11 A feira e as luzes das feiras e a gente que anda na feira,
- 12 E a noite que pega na feira e a levanta no ar,
- 13 Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,
- 14 Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,
- 15 Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça,
- 16 E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira,
- 17 E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol...

- 18 De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
- 19 E, misturado, o pó das duas realidades cai
- 20 Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos
- 21 Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...
- 22 Pó de oiro branco e negro sobre os meus dedos...
- 23 As minhas mãos são os passos daquela rapariga que abandona a feira,
- 24 Sozinha e contente como o dia de hoje..

VI

- 1 O maestro sacode a batuta,
- 2 E lânguida e triste a música rompe...

- 3 Lembra-me a minha infância, aquele dia
- 4 Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
- 5 Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
- 6 O deslizar dum cão verde, e do outro lado
- 7 Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo...

- 8 Prossegue a música, e eis na minha infância
- 9 De repente entre mim e o maestro, muro branco,
- 10 Vai e vem a bola, ora um cão verde,
- 11 Ora um cavalo azul com um *jockey* amarelo...

- 12 Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
- 13 Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
- 14 Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
- 15 Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo...
- 16 (Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

- 17 Atiro-a de encontro à minha infância e ela
- 18 Atravessa o teatro todo que está aos meus pés
- 19 A brincar com um *jockey* amarelo e um cão verde
- 20 E um cavalo azul que aparece por cima do muro
- 21 Do meu quintal... E a música atira com bolas
- 22 À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos
- 23 De batuta e rotações confusas de cães verdes
- 24 E cavalos azuis e *jockeys* amarelos...

25 Todo o teatro é um muro branco de música
26 Por onde um cão verde corre atrás de minha saudade
27 Da minha infância, cavalo azul com um *jockey* amarelo...

28 E dum lado para o outro, da direita para a esquerda,
29 Onde há arvores e entre os ramos ao pé da copa
30 Com orquestras a tocar música,
31 Para onde há filas de bolas na loja onde a comprei
32 E o homem da loja sorri entre as memórias da minha infância...

33 E a música cessa como um muro que desaba,
34 A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
35 E do alto dum cavalo azul, o maestro, *jockey* amarelo tornando-se preto,
36 Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
37 E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
38 Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Fernando Pessoa:

PESSOA, Fernando. António Quadros (org.). **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Lisboa: Europa-América, 1986.

_____. Cleonice Berardinelli (org.). **Obras em Prosa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a.

_____. Por Bernardo Soares. Seleção e introdução: Leyla Perrone-Moisés. **Livro do Desassossego**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

_____. Manuela Parreira da Silva (org.). **Fernando Pessoa : Correspondência 1905-1922**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Por Barão de Teive. Richard Zenith (org.). **A Educação do Estóico**. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvin, 2001.

_____. Richard Zenith (org.). **Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal**. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

_____. Maria Aliete Galhoz (org.). **Obra Poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a.

_____. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine (org.). **Poesia: 1902 – 1917**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

Sobre Fernando Pessoa:

BARRETO, Eduardo José Paz Ferreira. **Fernando Pessoa e Orpheu: mitos da modernidade – Gênese do real através da poesia**. 2004. 104 p. Tese (Doutorado), Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC, Rio de Janeiro, 2004.

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Tradução da edição portuguesa de Maria Abreu e Pedro Tamen. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. 12. ed. Lisboa: Verbo, 2007.

GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. **Fernando Pessoa ou do Interseccionismo**. 2005. 317 p. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2005.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa: Encontro de Poesia. In: PESSOA, Fernando; _____. (org.). **Obra Poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 15-60.

GIL, José. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

_____. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

GOTLIB, Nádya Battella. Poesia/Geometria: Chuva Oblíqua de Fernando Pessoa. Separata da revista **Língua e Literatura**. São Paulo, nº 5, p.321-333, publicação anual, USP/F.F.C.H., 1976.

GUYER, Leland. Fernando Pessoa and the Cubist Perspective: **Hispania**, vol. 70, nº 1, p. 73-78, publicação mensal, AATSP, mar. 1987.

LIND, Georg R. **Teoria poética de Fernando Pessoa**. Porto: Editorial Inova, 1970.

LOPES, Óscar. **Entre Fialho e Nemésio** – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea. vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

LOPES, Teresa Rita. Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo. Revista **Colóquio- Letras**. Lisboa, nº 4, p.18-26, dez. 1971.

_____. *In*: PESSOA, Fernando. Melhores poemas. 10. ed. São Paulo: Global, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. **Inútil poesia** e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEGOLIN, Fernando. **Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão, Utopia**. São Paulo: EDUC, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e Obra de Fernando Pessoa: História duma geração**.(vol. 1). Lisboa: Bertrand, 1951.

TABUCCHI, Antonio. **Pessoana Mínima**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

Sobre as Vanguardas:

APOLLINAIRE, Guillaume. **Los Pintores Cubistas** – Meditaciones Estéticas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

ARGAN, Giulio Carlo. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. 9. ed. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Tradução de Sérgio Alcides. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BÜRGER, Peter. Tradução de José Pedro Antunes. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. Tradução de Luiz Antônio Araújo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In*: BATTCKOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. *In*: HARRISON, Charles e PERRY, Gill. Tradução de Otacílio Nunes. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 86-183.

HAUSER, Arnold. Tradução de Walter H. Geenem. **História Social da Literatura e da Arte - Tomo II**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

MELLO, José Luciano de. **Mário de Sá-Carneiro**: um pintor cubista entre o Futurismo e o Interseccionismo. *In*: Travessias: revista eletrônica de pesquisas em educação, cultura, linguagem e artes da Unioeste, Cascavel, PR. vol. 2. Disponível em: <http://www.unioeste.br/travessias>. Acesso em 13 jul. 2010.

PAZ, Octavio. Tradução de Olga Savary. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIMENTA, Alberto. Portugal Futurista. Revista **Colóquio- Letras**. Lisboa, nº 71, p.102-103, jan. 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

TORRE, Guillermo de. Tradução de Maria do Carmo Cary. **História das literaturas de vanguarda**. Lisboa: Presença, 1970.

Geral:

ANDRADE, Carlos Drummond de. A incapacidade de ser verdadeiro. In _____ et al. **Deixa que eu conto**. Literatura em minha casa, v. 2. São Paulo: Ática, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. **Leituras Desarquivadas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENSE, Max. Haroldo de Campos(org.). Tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien.**Pequena estética**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERGSON, Henri. **An Introduction to Metaphysics**. Cambridge: Hackett Publishing, 1999.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. Vinicius Dantas (org.). **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2002

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.] Carlos Sussekind (coord.). 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

D'ONÓFRIO, Salvatore. Teoria da Lírica . In: **Teoria do Texto 2**. São Paulo: Ática, 1995. p. 8-121.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. v. 1. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.

HOBSBAWN, Eric J. Tradução de Marcos Santarrita. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- KRISTEVA, Julia. Tradução de Lucia Helena França Ferraz . **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LLOSA, Mario Vargas. Em defesa do romance: **Piauí**. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 37, p.64-69, publicação mensal. Editora Alvinegra, out. 2009.
- MOURA, Murilo Marcondes de. **Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Giordano, 1995.
- PAZ, Octavio. **La otra voz: poesía y fin de siglo**. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PLATÃO. **O banquete**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- POUND, Ezra. **ABC of Reading**. 9th printing. New York: New Directions, 1969.
- PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido – No caminho de Swann**. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1975.
- RUTHERFORD, Ernest. **Canadian Nuclear Association**, 2008. Disponível em http://www.cna.ca/curriculum/cna_can_nuc_hist/rutherford-20E.%20Rutherford. Acesso em: 05 jul. 2010.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. Teresa Sobral Cunha (org.). **Correspondência com Fernando Pessoa**/ Mário de Sá-Carneiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SEGOLIN, Fernando. **Narrativa e identidade: das origens mitopoéticas à contemporaneidade**. In: ABRALIC, Rio de Janeiro, 2006. CD-ROM.
- SOUZA, Jessé de. A atualidade de Max Weber no Brasil. **Cult**. São Paulo, n. 124, p.23-27, março 2010.
- THOMSON, George Derwent. **Marxismo e Poesia**. Lisboa: Teorema, 1977.

VALÉRY, Paul. Questões de Poesia. In:_____. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. João Alexandre Barbosa (org.). São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 177-186.

VIERNE, Simone. **Ligações tempestuosas**: a ciência e a literatura. In: CORBOZ, A. et. al. Ciência e imaginário. Brasília: UnB, 1994.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.