

OBJETIVO

As obras da **UNICAMP**



6

FERNANDO PESSOA

O Marinheiro

O MARINHEIRO

I. O ESPAÇO E O TEMPO POÉTICOS DE PESSOA

- 1887 – *Data sepulta do nascimento do heterônimo RICARDO REIS, no Porto. Um horóscopo feito pelo poeta situa-o em 19 de setembro, às 16h e 5m da tarde,*
- 1888 – *Nasce FERNANDO ANTÓNIO NOGUEIRA PESSOA, em Lisboa, em 13 de junho, às 15h20m.*
- 1889 – *Data suposta do nascimento do heterônimo ALBERTO CAEIRO, em Lisboa, às 13h45m, em 16 de abril, segundo horóscopo de Pessoa.*
- 1891 – *Data suposta do nascimento do heterônimo ÁLVARO DE CAMPOS, em Tavira, às 13h30m, do dia 15 de outubro, segundo horóscopo de Pessoa.*
- 1893 – *Fernando Pessoa perde o pai.*
- 1894 – *Morre o irmão Jorge.*
– *Fernando Pessoa cria o primeiro heterônimo infantil (“um certo CHEVALIER DE PAS dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo”).*
- 1895 – *Fernando Pessoa escreve o seu primeiro poema, a quadra “À Minha Querida Mamã”.*
– *A mãe do poeta casa-se por procuração com João Miguel Rosa, cônsul português em Durban, na África do Sul.*
- 1896 – *Fernando Pessoa parte com a família para Durban, deixando em Portugal a avó paterna, louca e internada num asilo.*
– *Começa seus estudos em uma escola católica irlandesa, o convento de West Street, em Durban, onde aprende Inglês e faz a primeira comunhão. Sua leitura predileta: — “As Aventuras do Sr. Pickwick”, de Charles Dickens.*
- 1899 – *Matricula-se na High School.*
– *Aparece um novo heterônimo: ALEXANDRE SEARCH, em nome do qual Pessoa escreve cartas a si mesmo.*
- 1901 – *Começa a escrever poemas em Inglês.*
– *Viagem de férias a Lisboa, com a mãe e o padrasto, que transportam na viagem o corpo de uma meia-irmã morta.*
- 1902 – *Escreve em Durban o poema “Quando Ela Pessa” presumivelmente inspirado na morte da irmã.*
- 1904 – *Pessoa recebe o “Queen Victoria Memorial Prize”, pela sua prova de admissão à Universidade do Cabo.*
– *Leituras em Inglês: Milton, Byron, Shelley, Keats, Tennyson, Carlyle e Edgar Allan Poe.*
- 1905 – *Fernando Pessoa regressa definitivamente a Lisboa, com intenção de se inscrever no Curso Superior de Letras. Lê Shakespeare, Wordsworth, os filósofos gregos e alemães. Toma contacto com a poesia francesa, especialmente Baudelaire. Lê os poetas portugueses: CESÁRIO VERDE e CAMILO PESSANHA. Continua a escrever poesia e prosa em língua inglesa.*
- 1907 – *Fernando Pessoa abandona o Curso Superior de Letras e monta uma tipografia: a Empresa Ibis- Tipografia Editora – Oficinas a Vapor, que mal chega a funcionar.*
- 1908 – *Começa a trabalhar como “correspondente estrangeiro” em casas comerciais, profissão que exerceu até a morte. Pessoa escolhe uma vida discreta, mas livre, sem obrigações fixas, nem horários. O ser poeta e escritor não constitui profissão, mas vocação.*
- 1901 – *Revolução Republicana em Portugal. Teófilo Braga assume a presidência do Governo Provisório da República.*
- 1912 – *Fernando Pessoa inicia sua colaboração na revista A ÁGUIA. Inicia correspondência com Mário de Sá-Carneiro, que, de Paris, manda a Pessoa notícias do Cubismo e do Futurismo. Desenha-se na mente do poeta o primeiro perfil de RICARDO REIS.*
- 1913 – *Surge o Paulismo, movimento poético que Pessoa considera um avanço em relação ao Simbolismo e ao Neo-Simbolismo.*
– *Pessoa escreve, em Inglês, o poema “Epithalamium” e, em Português, o drama estático “O MARINHEIRO”. Vai elaborando o projeto de vários livros.*
- 1974 – *Eclode a 1.ª Grande Guerra.*
– *Pessoa publica “Paúis”, sob o título de “Impressões do Crepúsculo”. Inicia-se a ruptura com a corrente “saudosista” de Teixeira dos Pascoais e Afonso Lopes Vieira.*
– *Aparecimento do heterônimo ALBERTO CAEIRO, com os poemas de “O*

- GUARDADOR DE REBANHOS”. *Surgem também os dois discípulos do “mestre” Caeiro: – RICARDO REIS e ÁLVARO DE CAMPOS.*
- Pessoa compõe a “ODE TRIUNFAL”, encaminhando-se para o SENSACIONISMO e o FUTURISMO, sob o heterônimo de Alvaro de Campos. Compõe ainda “CHUVA OBLÍQUA” (poesia ortonímica), delineando o INTERSECCIONISMO.
- 1915 – Surge a REVISTA ORPHEU, marco inicial do Modernismo Português. O 1.º número de Orpheu, dirigido por Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, publica os poemas “Ode Triunfal” e “Opiáreo” (Álvaro de Campos) e “O Marinheiro” (F. Pessoa). No 2.º número de Orpheu, saem “Chuva Oblíqua” e “Ode Marítima”.
- Fernando Pessoa inicia-se no esoterismo, traduzindo um Tratado de Teosofia.
- 1916 – Sá-Carneiro suicida-se. “Morre jovem o que os deuses amam”; dirá mais tarde Pessoa do amigo morto, e cuja morte fora por ele “pressentida”; num surto de “mediunidade” que acometeu o poeta, nessa época envolvido com a astrologia, com o cabalismo, com o esoterismo. Essa vertente ocultista e mística terá outros desdobramentos na vida e na obra de Pessoa.
- 1917 – Surge a revista “Portugal Futurista”, dirigida por Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, com colaborações de Fernando Pessoa, que também escreve para as revistas “Exílio” e “Centaurio”.
- 1918 – Pessoa publica “Antinous” e “35Sonnets”, em Inglês.
- Atentado a Sidónio Pais, o “Presidente-Rei”, a quem Pessoa dedicará um poema, e em que via uma encarnação momentânea de D. Sebastião.
- 1919 – O heterônimo Ricardo Reis exila-se no Brasil, pois não aceita a República.
- Pessoa escreve os “Poemas Inconjuntos”, assinados por Alberto Caeiro (apesar da morte presumida deste, em 1915).
- 1920 – Pessoa passa a morar com sua mãe, que regressara, viúva, da África do Sul.
- Escreve cartas de amor a Ofélia, única ligação amorosa do poeta que se conhece, distante e fugaz.
- 1921 – Publicação dos “English Poems” I, II e III.
- 1922 – Publicação, na revista “Contemporânea”, da novela “O Banqueiro Anarquista”.
- 1924 – Na revista “Athena”, Álvaro de Campos polemiza com Fernando Pessoa, “ele-mesmo”, no ensaio “O que é a Metafísica?”,
- Na mesma revista, publica os “Apontamentos a uma Estética não-Aristotélica”, que compara

às geometrias não-euclidianas e às teorias de Einstein sobre a Relatividade.

- 1925 – Morte da mãe do poeta.
- Fim da revista “Athena”.
- 1929 – Novas cartas de Pessoa a Ofélia, manifestando a incompatibilidade entre o casamento e seus projetos literários.
- 1930 – Pessoa é implicado na aventura do mágico inglês Aleister Crowley, desaparecido misteriosamente durante uma visita a Portugal.
- Período fecundo de criação poética: poemas de Caeiro, Reis, Campos e Pessoa, “ele mesmo”.
- 1933 – Pessoa sofre uma crise profunda de neurastenia. A produção poética continua intensa, sobretudo a de Fernando Pessoa “ortônimo”.
- 1934 – Publica “MENSAGEM”, poemas de cunho místico-nacionalista, única obra em Português publicada em vida. Concorre, com este livro, a um prêmio literário. Obtém um prêmio menor.
- 1935 – Morre Fernando Pessoa, em 30 de novembro, no Hospital São Luís, em Lisboa, onde tinha sido internado dois dias antes, com “cólica hepática”.

II. A POESIA E A PROSA DE FERNANDO PESSOA

1. OBRAS POÉTICAS

a) **Mensagem** (1934). Único livro, em língua portuguesa, publicado em vida. Poemas de sentido místico-ocultista e nacionalista. Desdobra-se em:

- À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais.
- O Quinto Império.
- Cansoneiro.

b) **Poemas Dramáticos**, incluindo o “drama estático” **O Marinheiro**.

c) **Quadras ao Gosto Popular**

d) **Poemas Ingleses – Poemas Franceses – Poemas**

Traduzidos.

e) **Poemas de ALBERTO CAEIRO.**

f) **Odes de RICARDO REIS.**

g) **Poesias de ÁLVARO DE CAMPOS.**

h) **Poesias de FERNANDO PESSOA.**

2. OBRAS EM PROSA

a) **O Livro do Desassossego**, por **BERNARDO SOARES.**

b) **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação.**

c) **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária.**

d) **Textos Filosóficos.**

e) **Sobre Portugal – Introdução ao Problema**

Nacional.

f) **Da República.**

g) **Ultimatum e Páginas de Sociologia Política.**

h) **Cartas de Amor.**

i) **Textos de Crítica e Intervenção.**

III. TUDO O QUE EM MIM SENTE ‘STÁ PENSANDO’

O centenário do nascimento de Fernando Pessoa ratifica sua posição de maior poeta da língua portuguesa, ao lado de Camões, e da mais universal e mais intrigante obra poética moderna em nossa língua.

A modernidade de Fernando Pessoa principia pela densa posição metalinguística, pela consciência crítica e autocrítica pela negação do sentimento puro como conteúdo poético (“Tudo o que em mim sente ‘stá pensando”). A essência de sua linguagem nova reside na constante conversão do sentimento em pensamento, na constante alquimia do sentido em outra coisa que o excede.

Essa “inteligência sensível” possibilitou a realização de uma poética densamente experimental que, partindo das formas líricas tradicionais, ultrapassa-as de forma criativa, evoluindo através de várias etapas: – o saudosismo esotérico, o nacionalismo místico, o paulismo, o futurismo, o Interseccionismo e o sensacionismo.

Autodefinindo-se como um “poeta dramático”, Pessoa realiza uma poesia multipessoal e plurissubjetiva, entre a poesia pessoal e subjetiva em crise, e a poesia impessoal e objetiva das vanguardas que derivam de Mallarmé. Essa foi a sua verdadeira revolução poética.

IV. O SUJEITO PLURAL – O EU PROFUNDO E OS OUTROS EUS, OS HETERÔNIMOS.

Fernando Pessoa desdobra-se em vários outros poetas-seres, ou linguagens, ou “máscaras”, ou os HETERÔNIMOS. Não se trata do use clássico da pseudônimo, processo antigo usado para cobrir ou não o anonimato, O que marca os heterônimos de Pessoa, e dá dimensão à sua obra, não é somente a diversidade de assinaturas em que se manifesta, mas, rigorosamente, a diversidade dos sujeitos poéticos, a pluralidade d própria poesia.

Numa dessas “máscaras”, Fernando Pessoa, “ele mesmo” constrói a poesia ORTONÍMICA, assinada pelo próprio poeta, que se coloca no mesmo plano de suas “máscaras”, como mais um heterônimo.

As outras “máscaras” ou HETERÔNIMOS constituem, cada uma delas, uma atitude-experiência assumida pelo próprio Pessoa, e dasembocam num jogo infinito de linguagens/seres, dialogando entre si, correspondendo-se, e apontando, cada uma, as

contradições do outro, como se fossem diversos poetas, todos eles com uma poderosa visão crítica de sua própria obra e da dos outros.

Nesse labirinto de linguagens e de cosmovisões, ALBERTO CAEIRO é o mestre bucólico, o camponês sábio; RICARDO REIS é o neoclássico, racionalista, semi-pagão; ÁLVARO DE CAMPOS é o futurista, neurótico e angustiado e FERNANDO PESSOA, “ele mesmo”, o “ortônimo”, parece ser o heterônimo de algum outro ser/poeta, instalado entre um heterônimo e outro, nos intervalos, simples “ficção do interlúdio”, Há ainda vários outros heterônimos, nos desenvolvidos: – BERNARDO SOARES, ALEXANDRE SEARCH, ANTÔNIO MORA, G. PACHECO, VICENTE GUEDES, até o CHEVALIER DE PAS, de quem o menino Fernando Pessoa recebia cartas que ele mesmo escrevia, aos seis anos de idade.

Essa pluralidade de seres/poetas aparece variadamente expressa nas reflexões de cada heterônimo acerca de sua identidade poética: –

*“Serei eu, porque nada é impossível,
Vários trazidos de outros mundos, e
No mesmo ponto espacial sensível
Que sou eu, sendo eu por ‘star aqui?’”*

(Fernando Pessoa, “ele mesmo”)

*“Ou somos nós todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém fora de mim?”*

(Álv de Campos)

*“Pera que me movo com os outros
Em um mundo em que nos entendemos e onde*

[coincidimos,

Se por acaso esse mundo é o erro e eu é que estou certo ?”
(Alberto Caeiro).

*“..... a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros
E só sendo múltiplos como eles
‘Staremos na verdade e sós.’”*

(Ricardo Reis)

V. “O POETA É UM FINGIDOR”

O subjetivismo de Pessoa, “ele mesmo”, oposto ao Objetivismo de Caeiro, nada tem a ver com o confessionalismo romântico, com a expressão direta das sensações ou emoções vividas. O Poeta cria-se a si mesmo, como sujeito fictício de sensações fictícias,

mesmo se elas são efetivamente sentidas como tais. É essa a poética do “fingimento”, do célebre poema

AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entre ter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Observe a complexidade das noções envolvidas no poema:

Na primeira estrofe, a “dor” do poeta desliga-se de seu “eu” pessoal, para encarnar no sujeito poético. E a dor acaba por transcender ao poeta, passando a fazer um só corpo com o poema. É evidente aqui, na dialética sinceridade-fingimento, a dupla perspectiva:

1) há a dor do poeta-escritor, que pode sentir a dor enunciada;

2) há a dor “fingida” por sua “máscara”, a dor do sujeito-poético, que é a dor construída pela escritura. Uma é a dor sentida, outra é a dor “fingida” pela linguagem.

Na segunda estrofe esse jogo “sentir x fingir” amplia-se quando decodificado pelo leitor, que não sente nem uma nem outra dessas duas dores (a dor sentida e a dor fingida), mas só a “dor lida”, que não é também a sua própria dor.

Na terceira estrofe o coração (sentimento) é um brinquedo infantil (comboio de corda = trenzinho de corda) a girar nos trilhos (= calhas de roda) da razão.

A escritura-leitura do poema é um ato de pura criação-comunicação de um objeto imaginário por e para um sujeito imaginário.

Observe a retomada constante da dialética “sentir x pensar”, nos poemas subscritos por Fernando Pessoa, “ele mesmo”:

Tenho tanto sentimento
Que é freqüente persuadir-me
De que sou sentimental,

Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento,
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E a outra vida que é pensada,
E a única que temos
É essa que é dividida
Entre a verdadeira e a errada.

Que porém é verdadeira
E qual errada, ninguém
Nos saberá explicar;
E vivemos de maneira
Que a vida que a gente tem
É e que tem que pensar.

(de “Cancioneiro”)

Ou ainda, como contraponto esclarecedor ao poema “Autopsicografia”, este outro:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

Diz ainda o poeta: — “Mimo, mesmo querido afirmo que minto. Meus discursos são sempre verdadeiros, portanto sempre falsos. Sou mentido pela linguagem. Mas em corpo, exilado da linguagem, algo dói, algo sofre: Falo, e as palavras que digo são um som; sofro e sou eu.”

Ao acreditarmos em Álvaro de Campos, o heterônimo mais incontido, essa explosão heteronímica aspirara ao universal, como esperança da unidade na diversidade:

“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.”

6. O NASCIMENTO DOS HETERÔNIMOS, SEGUNDO FERNANDO PESSOA.

Em carta dirigida a Adolfo Caseis Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, Pessoa explica assim a gênese dos heterônimos:

“Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não ser, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco a música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterônimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. (...) Coisas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida – ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades. (...)

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei algumas coisas em irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, uma penumbra mal-urdida, vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias para elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de março de 1914, acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio,

numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

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

(...) Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi dentro de mim as discussões e as divergências de critérios, em tudo isso me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. (...)

Mais uns apontamentos nessa matéria... Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, de Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890 (às 13h30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa, em inatividade. (...)

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa Ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (...) Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como

dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, e etc., *Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado.* (...)

... *A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico.* (...) *Seja como for, a origem mental de meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim: quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenômenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais historicamente histérico em mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas seu homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais, assim tudo acaba em silêncio e poesia...*”

(“*Textos de Crítica e de Intervenção*”, Ática, Liaboa, 1980, pp. 202,206)

VII. FERNANDO PESSOA – “ELE MESMO” – O ORTÔNIMO

Fernando Pessoa ortônimo, *ou seja, ele-mesmo, diverge muito de Caetano e Reis porque não inculca uma norma de comportamento; nele há quase apenas a expressão musical e sutil do frio, do tédio e dos anseios da alma de estados quase inefáveis em que vislumbra por instantes “uma coisa linda”, nostalgias dum bem perdido que não se sabe qual foi, oscilações quase imperceptíveis duma inteligência extremamente sensível, e até vivências tão profundas que não vêm “à flor das frases e dos dias”, mas se insinuam pela eufonia dos versos, pelas reticências, numa linguagem finíssima.*

Fernando Pessoa, ele-mesmo, retoma motivos e formas da lírica portuguesa, desde a Idade Média. É onde mais se projeta o “nacionalista místico”, o “sebastianista racional” que o poeta se dizia, especialmente no poema esotérico Mensagem, réplica não-sistemática de Os Lusíadas, retomada dos grandes descobrimentos e dos mitos históricos.

Sob o pretexto da exaltação patriótica – ainda que lúcida e contida – Mensagem nos comunica uma profunda reflexão sobre a existência humana, sua aventura e seus desafios.

VIII. O SIMBOLISMO E FERNANDO PESSOA

Em 1886, vinte anos depois de ter saído o *Parnasse Contemporain* e vinte e três antes do *Manifesto Futurista* de Marinetti, apareceu sob a forma de manifesto *Le*

Symbolisme de Jean Moréas, que o publica, como acontecerá depois com Marinetti, em *Le Figaro*. Neste manifesto considera-se que o Simbolismo é o resultado da própria evolução da Literatura, admitindo-se que essa evolução é cíclica. O que o caracteriza, segundo Moréas, são as metáforas insólitas, o vocabulário novo harmonicamente sustentado e aberto à valorização do ritmo, etc. Algumas destas opções expressivas vão passar também pelo Modernismo. As figuras – símbolo, metáfora, imagem – e o ritmo – em consonância com este corpo figural – desempenham na linguagem poética o que Moréas traduziu sob uma forma aparentemente enigmática: a poesia simbolista procura «vestir a ideia de uma forma sensível». Se mudássemos de registo, tendo em vista uma poética da modernidade, diríamos que a relação entre o sensível e as ideias se transformava na relação entre a idealização e a emocionalidade, entre o pensamento e a sensibilidade. Entre nós foi Ântero de Quental e, depois, Pessoa quem melhor compreendeu essa mútua dependência, a qual faz com que a poesia não seja puro pensamento ou pura emoção. (...)

O movimento simbolista em Portugal começa a afirmar-se em 1889, com a publicação das revistas *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*. Entretanto, sobretudo no campo da poesia, destacam-se nomes como os de Eugénio de Castro e António Nobre ou, afirmando-se mais tarde, os de Camilo Pessanha e Angelo de Lima. Há também a destacar uma feição simbolista na obra de Raul Brandão e na de António Patrício, com especial relevo para a sua obra teatral. (...)

O Modernismo e a Vanguarda, no entanto, romperam, tal como o Simbolismo, com uma pesada carga que vinha do passado mais ou menos próximo, muito marcado por sequelas românticas ou naturalistas.

A influência do Simbolismo nos modernistas é detectável. Alguns dos colaboradores das revistas *Orpheu* (1915), *Exílio* (1916) e *Centauro* (1916) estão ainda muito ligados a uma sensibilidade expressiva simbolista ou decadentista, até porque três ocasionais colaboradores dessas revistas são Camilo Pessanha, Ângelo de Lima e, vindo da *Boémia Nova*, Alberto Osório de Castro. (...)

(...) Não deixa de ser curiosa a circunstância de no *Portugal Futurista* (1917) a presença de colaboradores ainda ligados ao Simbolismo ter desaparecido, embora nessa revista, que assume uma provocatória posição de vanguarda, Pessoa tenha colaborado com as suas Ficções do *Interlúdio*, um conjunto de cinco poemas onde se

chega ao *pastiche* da poesia simbolista, nomeadamente com o uso das aliterações de *Saudade Dada*. Aí, «Em horas inda louras, lindas, Clorindas e Belindas brandas, / Brincam no tempo das berlindas, / As vindas vendo das varandas» é uma espécie de eco de um poema simbolista de Eugénio de Castro saído em *Oaristos* (1890) que principia por este verso: «Na messe, que enlourece, estremece a quermesse». Se há aqui uma intenção parodística, ela, no entanto, desaparece completamente no «drama estático» – como era também o teatro simbolista de Maeterlinck – intitulado *O Marinheiro* e publicado no primeiro número do *Orpheu*. Ao lado desta podemos considerar outras peças teatrais, que se encontram incompletas, de Pessoa, as quais se enquadram na estética simbolista (cf. T. R. LOPES: 1977, 515 e ss). (...)

No entanto, a publicação de um alargado conjunto de textos de Pessoa que saíram postumamente e foram editados por Jacinto do Prado Coelho e Georg R. Lind (a saber, *Páginas Íntimas* e de *Auto-Interpretação* e *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*) veio precisar melhor a natureza e o âmbito desta relação entre Simbolismo e Modernismo. Pessoa será bem explícito: «Descendemos de três movimentos mais antigos – o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e outras correntes afins são expressão ocasional, embora, para ser exacto, descendamos mais do espírito do que da letra desses movimentos» (PIAI 127). Em *A Águia*, a revista que foi o órgão do Saudosismo – o tal «panteísmo transcendental português» Pessoa publica em 1912 uma série de artigos com o título genérico «A Nova Poesia Portuguesa» e aí refere que a poesia simbolista está na linha de uma evolução que conduziria a essa nova poesia portuguesa que seria pretensamente o Saudosismo e, com mais propriedade (como notou Gaspar Simões na *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. (1950, vol. I, 185), a do Modernismo ou, mesmo, a do próprio Pessoa. As características fundamentais dessa poesia são o vago, a subtilidade e a complexidade. Destas três características porá em relevo as duas últimas. A subtilidade é o desdobramento e uma sensação em outras sensações que recompõem a primeira, intensificando-a: a complexidade conduz a uma intelectualização de uma emoção e a emocionalização de uma ideia. Segundo Pessoa, o Simbolismo é vago e subtil, «complexo, porém, não o é». (...)

Importa notar que as achegas dos próprios simbolistas quanto à elaboração de uma poética que informasse a sua poesia não se apresentam de maneira nenhuma sistematizadas, como o não estão as de Pessoa,

o que dá lugar a algumas ocasionais contradições quanto à importância do Simbolismo relativamente a uma nova poesia (cf. por exemplo PIAI 190). Mas é importante notar também que Pessoa e a melhor poesia simbolista apontam para a afinnação de uma expressão verbal que em si mesma se objectiva através de uma complexidade que, sustentada por imagens, símbolos ou derivações metafóricas, promove o equilíbrio entre a sensibilidade e a intelectualização.

Um dos suportes desta objectivação está na heteronímia. Ora também aqui algo parece ter raízes em experiências simbolistas, porque a fragmentação ou diferimento da autoria são, efectivamente, uma experiência a que alguns autores ligados ao Simbolismo se entregaram. Sob uma forma menos elaborada do que em Pessoa, eles cultivavam por vezes uma poética da alteridade, a qual se pode desviar para o *pastiche* ou para a paródia, merecendo ambos dos simbolistas ou dos seus adversários literários um especial interesse. O *outro* autor pode ser Jerónimo Freyre ou Bartholomeu de Frágoa (isto é, Carlos de Mesquita), K. Maurício (um *alter ego* de Raul Brandão), Luís de Borja e R. Maria (isto é, R. Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão, possíveis autores de *Os Nefelibatas*, em 1891). Estephano Rimbó (isto é, Sanches da Gama), etc. O recurso ao *alter ego* ou à escrita parodística cria formas diferidas de expressão que vão ao encontro de uma poética em que a dissonância, a para textualidade ou a objectivação expressiva ganham uma certa relevância, embora, como é sabido, só com Pessoa ela tenha sido levada até às suas últimas consequências. (...)

Concluindo, reconhecer-se-á que o que o Modernismo atingiu no domínio da expressão artística não pode ser explicado como uma consequência directa e imediata do Simbolismo. Mas, no momento em que uma estética de procedência aristotélica assente no princípio da mimese entrou em crise ao longo dos séculos XIX e XX, abriu-se a pouco e pouco o caminho para uma modernidade que também tem a sua tradição, precisamente aquela tradição a que se referiu Octavio Paz e que é ao Romantismo e ao Simbolismo que remonta.

Fernando Guimarães.¹

9. FERNANDO PESSOA E O SENSACIONISMO

O sensacionismo foi o último *ismo* criado por Pessoa, na cumplicidade, uma vez mais, do seu *compagnon de route*, Sá-Carneiro, à semelhança do que aconteceu com outros *ismos* anteriores, tais como o Paulismo e o Interseccionismo. Pela sua teorização e

¹ Extraído do Verbete SIMBOLISMO, no *DICIONÁRIO DE FERNANDO PESSOA*, Coordenado por Fernando Cabral Martins, 2010. pp. 803 a 807).

prática deixou-se Pessoa entusiasmar bastante, já que ele lhe pareceu ser uma hipótese feliz de conciliação de contrários, ajudando-o a construir uma corrente literária que era, simultaneamente, nacionalista e cosmopolita, neo-simbolista e acolhedora dos *ismos* de vanguarda. Tendo como princípio fundamental, *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*, o Sensacionismo foi para Pessoa *a arte da soma-síntese*, como lhe chamou um todo no qual as partes, mesmo as mais dísparas se harmonizavam, como se de um atamor alquímico se tratasse.

Deste modo, o Sensacionismo concedia uma abertura a Pessoa que os outros *ismos* não lhe tinham permitido. Nas inúmeras páginas teóricas que nos deixou sobre esta corrente, disse Pessoa que o Sensacionismo admitia todas as outras correntes, assim como a literatura englobava todas as artes apresentando se, assim híbrido e interdisciplinar, quanto à sua natureza. Através do Sensacionismo, entendido como uma *arte-todas-as-artes* que tinha por regra-base ser a *síntese de tudo* Pessoa deu continuidade ao seu sonho de um projecto interartes, já iniciado, pouco tempo a antes, no momento em que acreditou e teorizou o Interseccionismo. Herdeiro do Paulismo e do Interseccionismo, pelas primeiras interpenetrações de planos, nomeadamente, entre objecto/sensação paisagem/estado de alma, aproveitando do Cubismo a experiência da decomposição da sensação em cubos e outros poliedros e roubando ao futurismo o todo o movimento vorticista do sentir toda a liberdade fónica e onírica da sensação, o Sensacionismo constituiu-se como uma corrente literária, exclusivamente portuguesa (apesar de certos ecos em Berlim e Zurique dos primeiros anos do Século XX, como João Barrento mostrou), de uma enorme riqueza e complexidade. De alma absolutamente europeia, cosmopolita, o Sensacionismo pretendia ser também uma reacção ao nacionalismo excessivo da Renascença Portuguesa e dar uma continuidade mais renovada ao paulismo, demasiadamente simbolista para poder acompanhar, por si só, o ritmo da Vanguarda europeia. Propunha-se, assim ser, à semelhança *Orpheu*, a ponte entre Portugal e a Europa.

Entusiasmado, no início da sua criação, com esta nova corrente literária, logo Pessoa lhe procurou um precursor: Cesário Verde; elegeu-lhe o chefe: Alberto Caeiro; separou todo o neoclassicismo que essa atitude continha assim como toda a vanguarda, e distribuiu-os, respectivamente, por Ricardo Reis e Álvaro de Campos. E, a ele próprio, o ortônimo, reservou-lhe o papel do teórico, do *metteur en scène* de todo este drama, representado em actos e por personagens diferentes. Entusiasmou o seu amigo Sá-Carneiro a empreender este projecto, uma vez mais, conjuntamente, de tal modo que, na voz de Álvaro de Campos, texto que se destinava a ser

o prefácio para uma *Antologia de Poetas Sensacionistas*, irá afirmar «O sensacionismo começou com a amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início (PIA 99). Tentou encontrar-lhe possíveis datas de nascimento: nomeadamente, a de 1914, considerando as suas obras publicadas, se bem que o faz remontar a 1912, provavelmente, por ser a data em que inicia a sua correspondência e a sua grande amizade com Sá-Carneiro. Criou-lhe um órgão – *Orpheu* –, a revista porta-voz do nosso modernismo e do Sensacionismo, muito em particular. Sentiu o seu movimento ganhar outros adeptos no seio do grupo de *Orpheu*, para além da *sua alma gémea*, Sá-Carneiro, e dos seus próprios heterónimos. Tentou projectar além-fronteiras o Sensacionismo, como podemos constatar pelas várias cartas escritas a editores ingleses, pedindo-lhes que divulguem este movimento através da publicação da revista *Orpheu* (cf.C I).

Vibrou-o de modo mais efusivo e quase espasmódico, através do Álvaro de Campos, sobre tudo do Campos-poeta futurista que assina as odes *Triunfal* e *Marítima* e que grita esse vórtice das sensações, essa harmonia alquímica dos contrários, onde o homem e a máquina, Deus e o Diabo, concreto e abstracto, aqui e além, presente e passado, são um só e mesmo modo de sentir a sensação em absoluto. Viveu-o não menos intensamente, mas de modo muito mais tranquilo, através de Alberto Caeiro, o *sensacionista puro e absoluto*, como foi chamado, o mestre, afinal, no seu ensinamento quanto a não pensar, a sentir apenas as coisas tais como elas são, a saber olhá-las na plenitude da sua pureza. Não quis deixar de disciplinar as suas sensações, logo também o seu Sensacionismo, agora pela voz mais dominada e contida de Ricardo Reis, o poeta de formação clássica que ao demonstrar um excelente domínio sob as suas sensações, foi também um pilar fundamental deste movimento. Deste modo, pressentimos o quanto o Sensacionismo terá ajudado Pessoa a arrumar a casa das suas sensações, podendo distribuí-las por divisões do eu distintas, consoante os desejos e a natureza de cada uma delas. Pressentimos também a complexidade sob a qual assenta esta corrente literária, talvez excessivamente híbrida, talvez demasiadamente abrangente mas, certamente, cómoda para a experiência heteronímica de Pessoa, para a diversidade dos seus modos de ser/sentir, para acompanhar, de modo coerente, a histeria de *ismos* que brotavam pela Europa, para tentar, enfim, o equilíbrio de uma balança que ora pendia mais para a tradição nacionalista ora mais para a vanguarda europeia.

Rapidamente Pessoa também compreendeu a relação

feliz entre o Sensacionismo e a heteronímia: uma corrente literária multimoda que albergava no seu amplo alpendre os estilhaços vários do eu, podendo deste modo fazer corresponder um poliísmo a uma polípersonalidade. Assim pôde sentir, separadamente, como que com almas diversas, o seu *drama em gente*, não tendo de separar por *ismos* diferentes os seus heterónimos e outras personalidades literárias, mas pelo contrário, podendo fazê-los convergir numa atitude única, a sensacionista que dentro de si simultaneamente aproximava e diferenciava os seus diferentes modos de sentir. Acreditou, por momentos, que estaria assim a salvo a sua unidade, se bem que desdobrada numa imensa diversidade fragmentada.

Nos momentos de maior entusiasmo por este projecto sensacionista, Pessoa dividiu-o em três dimensões: à primeira, fez corresponder o Paulismo; à segunda, o Interseccionismo e à terceira chamou-lhe o Sensacionismo integral ou Fusionista. Neste mesmo esquema das três dimensões do Sensacionismo Pessoa exemplificou cada uma destas dimensões: à primeira, associou o seu poema *Hora Absurda* e o longo poema de Almada Negreiros, *A cena do Ódio*; o Sensacionismo a duas dimensões (interseccionista) exemplificou com o seu poema *Chuva Oblíqua* e um dos contos de Sá-Carneiro (de *Céu em Fogo*), *Eu-Próprio o Outro*; e finalmente à terceira, apresenta dois textos como exemplo, o seu drama estático *O Marinheiro* e a narrativa de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*. Esta tentativa de arrumação do Sensacionismo por dimensões diversificadas, correspondentes aos seus *ismos* anteriormente criados, revela bem a necessidade sentida por Pessoa de organizar internamente a sua nova corrente literária, dividindo-a quanto quer a uma maior complexidade da sensação quer quanto a um maior ou menor dinamismo ou estaticidade dessa mesma complexidade de sentir. Deste modo, estas três dimensões do Sensacionismo corresponderiam a uma crescente complexificação de *ismos*, de textos, de modos de sentir. Num primeiro nível, estaria então o Paulismo, onde a intersecção entre planos se estabelece na superfície de imagens que se sucedem, tentando objectivar, tanto quanto possível, a sensação, tornando-a esteticamente visualizável. Versos como «O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas» ou «Minha alma é unia caverna enchida p'la maré cheia», de *Hora Absurda* (1913) ou ainda, «Sou Narciso do Meu ódio! / O Meu Ódio é Lanterna de Diógenes» de *A Cena do Ódio* (1915), revelam bem uma atitude sensacionista onde Pessoa reconhece o seu desejo de *materialização do espírito*, em sucessivas metáforas que desenvolve, tentando simplificar a sensação.

Na segunda dimensão do Sensacionismo o processo já se Complexifica um pouco mais. Em plena fase interseccionista textos como os exemplos apresentados,

nomeadamente *A Chuva Oblíqua* e *Eu-Próprio O Outro*, revelam recursos estilísticos (e não só) já mais complexos. Os planos da matéria e do espírito, da paisagem e do estado de alma, perpassam numa, por assim dizer, diagonal difusa, e abrem crateras de sentido diversificadas, analogias em movimento que consentem versos como «E os navios passam por dentro dos troncos das árvores», «Todo o teatro e um muro branco de música / Por onde um cão verde corre atrás de minha saudade / da minha infância, cavalo azul com um *jockey* amarelo... (*Chuva Oblíqua*). No caso do conto de Sá-Carneiro, a questão complexifica-se ainda mais, já que este interseccionismo entre vários planos, se situa ao nível do drama da sua alteridade fracassada, nomeadamente, do confronto passionai entre um eu e um outro, onde a riqueza de sentir ganha extraordinários contornos ontológicos.

Finalmente, numa terceira dimensão do Sensacionismo, a tal designada por *integral* ou *fusionista*, os dois exemplos apresentados por Pessoa *O Marinheiro* e *A confissão de Lúcio*, revelam o limite da complexidade da sensação, num estádio pré-heteronímico. Se bem que se trate de dois textos, sobretudo estilisticamente, muito próximos do registo paúlco, até pelas datas em que foram escritos (os dois entre Setembro e Novembro de 1913), Pessoa apresenta-os neste esquema como exemplos do mais elevado grau do Sensacionismo. De facto, a complexidade de sentir colocada na voz das três veladoras de *O Marinheiro*, assim como, os diferentes níveis de intersecção turbulenta entre a realidade e o sonho, permitem olhar este *drama estático* como um *fusionismo*, em que as três veladoras não são ainda autónomas, mas apenas «vozes à procura de um corpo», na expressão feliz de Teresa Rio Lopes (1968), ou seja, representam a fusão da diversidade de diferentes modos de sentir, do poeta dramático que as pôs em cena. O mesmo poderíamos dizer de *A Confissão de Lúcio*, narrativa fantástica da efabulação de um eu que se desdobra também em três personagens – Lúcio, Ricardo e Marta –, procurando igualmente as diferentes vozes da dispersão desse eu, na distância construída dos outros de si mesmo.

Estes dois textos representariam, assim, segundo o esquema de Pessoa sobre as várias dimensões do Sensacionismo, o limite máximo da dificuldade de sentir as coisas de modo plano ou unívoco, abrindo janelas possíveis para a necessidade de autonomizar cada uma das diferentes sensações, vozes interiores, drama de almas que, no caso da poética pessoana, irá ter uma continuidade feliz na criação dos diferentes heterónimos. Em Sá-Carneiro, estas diferentes vozes dramáticas nunca se conseguirão despegar completamente umas das outras, mantendo-se sempre numa tensão permanente, numa não menos feliz criação contínua de personagens-máscaras

de si mesmo. Eis a diferença entre o dramaturgo e o actor: o que sabe criar a distância entre si e os outros (de si mesmo) e o que usa o seu próprio corpo para os representar a todos em cena.

Deste modo, as duas poéticas, a de Pessoa e a de Sá-Carneiro, representam em absoluto, os princípios e a alma do Sensacionismo. tal como, aliás, ambos o criaram: como uma corrente poliédrica, fragmentada na sua unidade. que nada exclui mas que, pelo contrário, tudo consente desde que tenha por regra *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*. Seria assim, o sensacionismo para Pessoa, enquanto teórico desta corrente literária, um caos harmonioso uma espécie de poética entendida e entendível como a *coerência da incoerência*, que em si mesma conseguisse abarcar todas as tendências do início do século xx, todos os diferentes estilhaços de personalidades (as suas e as dos outros) em permanente rotação de lugares de sentido diversificados.

Decorrente de tudo o que foi dito até aqui, esperasse-se que o Sensacionismo não tivesse tido uma existência tão efémera como os outros *ismos* criados ou adaptados por Pessoa. No entanto, tal não aconteceu. Sobretudo depois do suicídio de Sá-Carneiro, em 1916, mas também depois de atenuado o espírito das vanguardas europeias neste início de século, depois de proibida a publicação da revista que prometia dar continuidade a *Orpheu, Portugal Futurista*, em 1917, Pessoa desinteressou-se de dar continuidade à teorização e divulgação do Sensacionismo. No entanto, ele ficaria, para sempre, gravado na memória de muitos dos seus versos, nomeadamente, em alguns mais programáticos do mestre Caetano, tais como, «Eu não tenho filosofia: tenho sentidos» ou «Os meus pensamentos são todos sensações», ambos do *Guardador de Rebanhos* (respectivamente, poemas II e IX). Ficaria, sobretudo, incorporado na génese e desenvolvimento do seu processo heteronímico, como regra base que ensina que toda a verdade é, afinal, em si mesma, contraditória. Ficaria ainda como o palimpsesto da voz de Caetano e de versos como «A Natureza é partes sem um todo» (poema XLVII de *O Guardador de Rebanhos*).

Efectivamente, o Sensacionismo foi um ismo muito importante para Pessoa e para Sá-Carneiro. por tudo aquilo que ele representou do sonho partilhado por ambos os poetas de *Orpheu*, de uma arte que deveria ser *absolutamente moderna* (diria Rimbaud) por conciliar, em si mesma, toda a tradição da herança nacionalista, ainda muito enraizada na nossa literatura da época, e todo o apelo de um cosmopolitismo, sangue novo, que fluía por toda a Europa. A abertura de uma corrente literária que admitia todas as outras funcionava como uma espécie de perfeita poligamia literária que, pelo seu espírito libertador e pagão, não condenava as aparentes infidelidades cometidas. Assim, caberia dentro desta

atitude sensacionista, quer os textos mais neo-simbolistas do ortónimo, tais como *O Marinheiro*, quer os mais vanguardistas de Alvaro de Campos, quer ainda os mais bucólicos de Caetano ou os mais classicizantes de Ricardo Reis. Toda esta imensa panóplia de cores de sensações diferentes e aparentemente contraditórias era consentida por uma corrente literária que, afinal, não assentava sobre base nenhuma:

«O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. [...] Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente» (PIAI 159). Do mesmo modo, para Sá-Carneiro o Sensacionismo foi, mais do que uma corrente literária que ajudou a nascer e a alimentar, uma atitude confortável que assentava bem no corpo de uma poética que, também na sua complexidade e *mescla* de sensações, procurava um caminho para a utopia de um ismo derradeiro que a todas pudesse aceitar com serenidade. Assim, debaixo deste amplo alpendre do Sensacionismo, poderia reunir textos tão diferentes como os poemas que publicou em *Orpheu I*, sob o título de «Para os “Indícios de Ouro”», alguns dos seus contos de *Céu em Fogo* ou ainda a narrativa *A Confissão de Lúcio*. O mesmo seria dizer que, debaixo deste alpendre, Sá-Carneiro poderia conviver com a sua *alma e estilo romântico-interseccionista*, ou mesmo *romântico-sensacionista*, modo como define e explica a Pessoa algumas das personagens principais do seu projecto *Novela Romântica*, em duas cartas escritas em Paris, datadas de 3 e 5-2-1916, coincidentes com o momento do entusiasmo máximo pelo Sensacionismo partilhado pelos dois poetas. A 29 desse mesmo mês de Fevereiro, Sá-Carneiro ainda demonstra bem o seu entusiasmo quanto ao projecto, certamente apresentado por Pessoa na carta anterior, da realização de uma *Antologia Sensacionista*. E, poucos dias antes de se suicidar, em carta datada de 31-3-1916, Sá-Carneiro ainda apela a Pessoa que lhe continue a falar do Sensacionismo...

Ao lermos estas cartas de Sá-Carneiro (e, ao mesmo tempo, tentando imaginar e reconstruir as de Pessoa) sentimos o quanto o Sensacionismo era intensamente descoberto e vivido por estes dois amigos, neste início de 1916; prevemos, de imediato, a dor sentida por Pessoa após a perda do seu *compagnon de route*. Compreendemos, igualmente, a natural recusa de Pessoa em continuar, sozinho, um sonho que tinha sido vivido a dois. E entendemos também melhor o poeta de *Dispersão*,

afinal o mais dramaticamente sensacionista de todos, que quis *ser tudo e ser todos, sentir tudo de todas as maneiras* e viver tudo aquilo que as suas personagens suicidas viveram e sentiram: «Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens – eu próprio, minha personagem – com uma das minhas personagens» (CSC 284).

Quanto aos outros poetas de *Orpheu* que também aderiram ao Sensacionismo, ou que igualmente se podem incluir numa espécie de bibliografia sensacionista (aliás, esboçada por Pessoa), foram considerados e elogiados pelo poeta dos heterónimos, como, por exemplo, Almada Negreiros e o texto *A Cena do Ódio*, ou criticados em alguns aspectos, como Pedro de Menezes (pseudónimo de Alfredo Pedro Guisado) e João Cabral do Nascimento, num texto intitulado, precisamente, «Movimento Sensacionista» e publicado, pela primeira vez, na revista *Exílio* (1916). Percebemos, através de textos como este, a dimensão nacional que Pessoa quis dar ao movimento sensacionista e o modo como ele ia colhendo novos adeptos. Sabemos também que o quis projectar além-fronteiras nacionais e que o divulgou junto de editores estrangeiros, nomeadamente ingleses, como Frank Palmer (como, aliás, já o tinha feito, para o Interseccionismo). Relacionou o Sensacionismo com o Neopaganismo defendido por Caeiro, Reis e Mora, baseando os dois na mesma procura da unidade através da pluralidade de deuses e de *ismos*. Transcendeu-o, para além das suas fronteiras artísticas, literárias e religiosas, numa dimensão ocultista já que, afinal, rapidamente se apercebeu que a estrutura alquímica do Sensacionismo, segundo a qual era permitido abolir todos os contrários, era a mesma estrutura esotérica da sua obra, as mesmas *bodas alquímicas* em que o sim e o não se fundem numa perfeita harmonia. E, como diria urna das suas personagens, o Professor Serzedas, que assina um dos contos filosóficos, *O Vencedor do Tempo*, chegado a este *ponto culminante* do seu raciocínio, e dada a apetência profundamente esotérica do pensamento pessoano, uma outra dimensão sobrenatural, ou mágica, para além das três literárias já referidas e da religiosa do Neopaganismo, rapidamente se impunha para este sensacionismo: assim concebeu uma quarta dimensão, a mais perfeita de todas porque não dependente da materialidade do espaço ou do texto, mas liberta nas asas do tempo e do sonho. Enfim, a sensação absoluta.

BIBL.: BARRENTO, João, *O Espinho de Sócrates*.

Expressionismo e Modernismo. Lisboa. Editorial Presença.

1987; COSTA, Paula Cristina (Igreja), *As Dimensões Artísticas e*

Literárias do Projecto Sensacionista. Dissertação de

Mestrado. FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1990.

Paula Cristina Costa.²

²Extraído do Verbete SENSACIONALISMO, no *DICIONÁRIO DE FERNANDO PESSOA*, Coordenado por Fernando Cabral Martins, 2010. pp. 786 a 791).

10. O MARINHEIRO

Este é o único drama acabado de Pessoa. Foi escrito em poucas horas, na viragem de 11 para 12 de Setembro de 1913, e publicado pela primeira vez dois anos depois dessa data, após profunda revisão, na *Orpheu* 1 (Lisboa, 1915). A recusa de Álvaro Pinto em publicar a peça em *A Águia*, órgão central do movimento da «Renascença Portuguesa», serviu de pretexto para Pessoa romper com o Saudosismo.

Segundo Robert Bréchon, «*Os Cegos*, de Maeterlinck (1890), forneceu-lhe o modelo formal da ação dramática», e *À espera de Godot* (1953) parece uma «réplica metafísica» da peça. (BRÉCHON, 1996: 190). Mas a alcunha de «drama simbolista» reduz em muito a importância do texto. Para Bréchon, *O Marinheiro* é um dos momentos-chave de toda a obra de Pessoa: «É obra profunda, que, quando Pessoa a escreve, quase às vésperas do “dia triunfal”, lhe marca importante etapa da evolução: ela resume tudo o que lhe tinha inspirado o sentimento “paulista” da vida e anuncia o aparecimento nele de “vozes” novas» (BRÉCHON 1996: 189).

Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues (4-3-1915), Pessoa escreve a respeito de seu texto: «O meu drama estático *O Marinheiro* está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar, O final, especial mente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma coisa *grande*, como eu entendo as coisas grandes; mas não é coisa de que me envergonhe, nem – creio – me venha a envergonhar» (C I 157).

Pessoa, de facto, nutria especial apreço pela peça. A sua leitura permite fácil identificação de alguns dos temas mais caros à sua poesia: as dúvidas existenciais; a intuição de que a vida é sonho; o desdobramento da voz; a clivagem do eu num espaço aberto entre aquele que sente e ‘o que pensa, ou entre aquele que pensa e que diz; a colocação em xeque da unidade do eu; o fado da autoconsciência; o adiamento pelo sono.

O crítico José Augusto Seabra traduz um importante trecho escrito em inglês por Pessoa (que a edição da Nova Aguilar reproduz no original), em que sugere o carácter trágico da peça, e o juízo especialmente positivo de seu autor sobre o desenlace: «Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de terror e de dúvida, até que estes absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim da peça contém o mais subtil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer umas às outras nem mais nenhuma razão para falar» (*apud* SEABRA 1974: 31).

A peça, nunca representada em vida do escritor, embora escrita em prosa, apresenta tom

predominantemente poético, permeado de pausas e reticências, bem ao gosto «paulista». Na *Orpheu*, *O Marinheiro* carrega o subtítulo «drama estático». A expressão designa bem sua natureza distinta, aparentemente escrita mais para ser lida do que assistida: um teatro sem acção, com personagens imóveis, não caracterizadas, que apenas falam num cenário solto no espaço e situado num tempo indefinido. Num manuscrito, provavelmente de 1914, Pessoa tece considerações a respeito do que vem a ser essa sua concepção de teatro: «Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade» (PETCL 112).

O drama passa-se numa madrugada. O leitor entra em contato com três veladoras, que não são nomeadas ou descritas. Elas apenas dialogam até ao amanhecer, no quarto de um castelo antigo, vazado por uma janela estreita e voltada para o mar. No centro do quarto, no alto de uma mesa, há um caixão com uma donzela de branco. Não sabemos quando a cena se passa, tão-pouco em que lugar se situa esse «castelo antigo». Há apenas as falas das veladoras, que, a certa altura, ao invés de demarcar espaços de enunciação distintos, ou identificar personagens, tendem a confundir-se umas com as outras. Segundo Robert Bréchon, a sensação que temos ao ler uma peça como essa, em que tempo e espaço são suspensos, e apenas vozes se apresentam, é a de estar nos dentro de um cérebro. De facto, os diálogos, em tom monocórdico, assemelham-se mais a um monólogo, como se houvesse a fala de uma única personagem numa conversa consigo mesma.

No *Marinheiro*, as veladoras dizem não poder capturar o presente – em constante transição – o passado – que não é mais que um sonho – e o futuro – que sumirá ao raiar do dia. Essa imaterialidade aparentemente absurda só não resulta no nada absoluto porque há a voz, único substracto de existência, o corpo irredutível do drama (a palavra – as veladoras não são mais do que isso), que paira numa atmosfera que não é exactamente onírica ou real, mas que se situa no não-espaço entre sonho e realidade.

Por ser a voz o modo de existência no drama, a segunda veladora, que desempenha o papel de corifeu, de narradora, conta seu sonho a respeito de um marinheiro perdido numa ilha longínqua. Impossibilitado de voltar à

sua pátria, ele sonha ter vivido numa outra pátria, que constrói, dia a dia, pela imaginação. Aos poucos, pode ver as paisagens, as ruas, as cidades, pode percorrê-las, reconhecer as pessoas que ali viveram, seu passado e suas conversas, o lugar onde nasceu, onde passou as diferentes fases da vida, e os companheiros que teve. Mas eis que, num dia de muita chuva, cansa-se de sonhar, quer lembrar-se da pátria verdadeira, da meninice que teve, e então isso parece-lhe impossível, nada lhe vem. Não pode nem ao menos supor ter vivido uma outra vida, porque a única que teve passara a ser realmente a vida que sonhara.

O dia começa a raiar e tanto a ilha do marinheiro quanto o quarto com as veladoras parecem-lhes igualmente irreais. Não será tudo sonho? «SEGUNDA – Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...»

E então o carácter ficcional do sonho narrado inverte-se. E o pavor criado pela hipótese de não existirem, de tudo não passar de poeira dos sonhos, abate-se sobre as veladoras: «SEGUNDA – Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?»

Na medida em que o que garante a permanência das veladoras no mundo é a fala, estranhar a própria voz significa questionar a existência. Esse questionamento ganha consistência no drama com horror crescente, como se houvesse uma mão oculta, uma «quinta pessoa», guiando suas falas: «Que voz é essa com que falais?... «Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo»: «Agora estranho-me viva com mais horror: «E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam»; «Quem é que nos faz continuar falando?»; «Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... parte de mim adormeceu e ficou a ver...»; «Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis... A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele, «Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida...»

É com esse arrepio da consciência que tocamos o cume da peça – e porventura da obra de Pessoa –, assim identificado por José Augusto Seabra: «a desintegração da linguagem numa pluralidade de linguagens (o poemodrama), do sujeito numa pluralidade de sujeitos (o poetodrama) (1974: 31).

Pessoa traça aqui o processo de desprendimento do eu de si mesmo, como uma consciência boiando sobre a sensação, e das sensações sentindo, portanto, a sós, apostasiadas, desvinculadas de uma mente, e de um corpo. Em retrospectiva, o desdobramento heteronímico

parece prefigura do. Em *O Marinheiro*, esse desdobramento traduz-se abertamente como reflexão profunda a respeito do tema obsessivamente perseguido nas diferentes instâncias da obra: o mistério do ser.

Uma das leituras mais radicais deste drama (embora muito breve) será a realizada por Antonio Tabucchi, que se afasta da habitual aproximação feita pela crítica com os dramas simbolistas, e entende *O Marinheiro* como uma charada shakespeariana que exhibe o centro dramático da escrita de Pessoa, isto é, o problema de se traduzir uma ficção por outra ficção – a vida, que não passa de um sonho, pela literatura, o teatro. Tabucchi não desenvolve essa leitura, mas se pode considerar que, nesse sentido, estaremos diante de um texto de alcance metalingüístico, no qual, possivelmente, a «quinta pessoa» pressentida na sala é o próprio autor, que conduz as personagens, que dita suas vozes. A aproximação do drama a *Seis Personagens à procura de Um Autor*, de Pirandello, é profícua a essa leitura. O marinheiro, que é «sonho de um sonho» – que é fruto da imaginação da segunda veladora, que, por sua vez, é fruto da imaginação do poeta –, quando começa a sonhar, produz nova realidade, seu próprio passado, isto é, o marinheiro, de sonhado toma-se sonhador, de personagem migra para o lado do autor. O marinheiro é agora quem narra. Feito isso, Pessoa inverte as coisas: a aparência ilusória de verdade, a «verdade fingida» que se encontra no plano

das veladoras, do marinheiro, toma-se menos real do que aquilo que o marinheiro sonhou (do sonho dentro do sonho). Assim, a pátria sonhada toma-se uma ficção mais verdadeira do que a anterior. A vida é sonho, e este problema tão pessoano está, afinal, e segundo Tabucchi, já explícito no teatro de Shakespeare. Quando Pessoa declara «*All my books are book of reference. I read Shakespeare only in relation to the “Shakespeare Problem”: the rest I know already*» (PIAI 21), faz menção a um problema que é tanto seu quanto do autor inglês – e, de resto, de toda a literatura: *O Marinheiro* é uma primeira tentativa de traduzir, no plano do teatro (do texto), o teatro (o texto) da vida. Um pouco mais tarde ela sena sucedida pelo sistema heteronímico.

BIBL: MARINHO, Maria de Fátima, «*O Marinheiro e o “Teatro do Absurdo”*», in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1979; SEABRA, José Augusto, «*O Drama Estático*», in *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Perspectiva, 1974; TABUCCHI, Antonio, «*O Marinheiro: Uma Charada Esotérica?*», in *Pessoaana Mínima*, Lisboa, IN-CM, 1984.

Caio Gagliardi³

³ Extraído do Verbete O MARINHEIRO, no *DICIONÁRIO DE FERNANDO PESSOA*, Coordenado por Fernando Cabral Martins, 2010. pp. 439 a 441).

□ Exercícios Propostos

Texto para a questão 1.

PRIMEIRA — *Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo Dezembro na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...*

1. No fragmento anterior, extraído da peça *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, a omissão do artigo *o*, que antecede a palavra *dia*, alteraria o sentido original da fala da Primeira Veladora? Explique.

Resolução: Sim, pois, sem o artigo teríamos a informação de que a Veladora colhia flores todos os dias da semana. Na passagem, a Veladora informa que colhe flores o dia inteiro.

2. Numa das falas da SEGUNDA Veladora, ela diz: — *Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal...* De que modo a negação na passagem torna-se uma contradição ao longo da peça *O Marinheiro*?

Resolução: Embora a Segunda Veladora declare que não sabe conto algum, é ela quem relata o sonho do Marinheiro. Portanto, a personagem acaba se contradizendo, pois ela sabe contar histórias.

Texto para a questão 3.

SEGUNDA — *Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos — é o gesto com que falam das sereias... (Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.*

3. Segundo a mitologia, as sereias são seres metade mulher e metade peixe, ou pássaro, segundo alguns escritores antigos, que atraem e encantam quem as ouve cantar.

- a) Qual seria a relação da figura da sereia com a narrativa que a Segunda Veladora relata às demais mulheres?

Resolução: Assim como as sereias hipnotizam seus ouvintes por meio do canto, a Segunda Veladora fixará a atenção das demais por meio de seu relato, a ponto de chegarem a não saber mais quem são e se realmente existem.

- b) Explique o paradoxo presente no fragmento.

Resolução: Segundo a Veladora, ela, quando *não pensava em nada, estava pensando no seu passado*. Se ela pensa no passado, é contraditória a afirmação de que em nada estaria pensando. Mas, o paradoxo se desfaz ao considerarmos que a vida anterior da Veladora era vazia, portando, pensar em nada significaria pensar no vazio que fora sua existência.

Texto para a questão 4.

SEGUNDA — *Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias — nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela. Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...*

4. Comparando a fala da Segunda Veladora com a história do Marinheiro por ela relatada, pode-se perceber alguma semelhança quanto ao que ambos teriam vivido? Explique.

Resolução: o Marinheiro, quando naufraga na ilha, começa a imaginar uma nova realidade, composta por lugares, situações e pessoas inéditos. De tanto pensar neles, há um momento em que ele se esquece completamente de sua vida anterior e passa a acreditar que aquilo com que sonhara era a única realidade, pois já não se lembrava mais de nada vivido antes do naufrágio. Assim como o Marinheiro perde a lembrança de sua vida anterior ao acidente, a Segunda Veladora afirma também *que tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias*.

11. BIBLIOGRAFIA

BRÉCHON, Robert. ESTRANHO ESTRANGEIRO: uma biografia de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MARTINS, Fernando Cabral. DICIONÁRIO DE FERNANDO PESSOA E DO MODERNISMO PORTUGUÊS. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. OBRAS EM PROSA. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.