

**T. S. Eliot e Fernando Pessoa:
diálogos de New Haven**

Ricardo Daunt

Prefácio à edição eletrônica portuguesa da *Triplov*

Longos anos se passaram desde a concepção deste trabalho, que ocorreu em New Haven (EUA), onde residi desenvolvendo um projeto de pós-doutorado na Yale University. Em 2004, estes ensaios foram publicados pela extinta Landy Livraria, Editora, que encerrou suas atividades no Brasil poucos anos depois.

Independentemente disso, essa obra logrou uma surpreendente aceitação nos meios acadêmicos brasileiros e portugueses e suscitou na área da Literatura Comparada um interesse sistemático e constante ao longo do tempo, o que até certo ponto me surpreendeu, não fossem os nomes de Pessoa e Eliot sempre envolvidos na base das discussões acadêmicas sobre poesia, indiscutivelmente determinantes pelo contributo imenso de cada um ao entendimento e debate do que se convencionou denominar de poéticas de modernidade.

A obra em questão, como aponta o texto de apresentação que figura nas “orelhas” da referida obra, investiga o legado literário de ambos, assinalando os pontos de convergência e superação dos modelos estéticos do passado, bem como os de assimilação e discrepância em relação à produção de sua época. Diversos entre si, em quase tudo, Eliot e Pessoa adotaram posturas complementares que ilustram não por acaso o que de melhor e mais incisivo se fez em termos de pensamento e reflexão estética sobre o fazer poético.

Os rastros dessa investigação alastram-se pela história literária, convidando o leitor a uma revisitação de autores determinantes e afluentes filosóficos e literários de ambos, tais como Jules Laforgue, Whitman, Donne, Dante e Guido Cavalcanti, autores que, cada um a seu modo, experienciaram uma maneira peculiar de equacionar em sua poesia a emoção e o pensar, dando origem como sabemos à poesia metafísica.

Essa atitude poética de raiz comum, verá o leitor da *Triplov*, que muito gentilmente vem acolher esse nosso trabalho, é fenômeno que ressurgiu de maneira cíclica na história literária, enfatizando desde os primórdios, no século XVII, até o século XX, cada vez mais intensamente a desintegração do intelecto e do ouvido, constituindo-se talvez na mais determinante face da poesia ocidental.

Para Pessoa e Eliot, essa desintegração é da maior relevância, porque determina o posicionamento desses autores no grande movimento moderno das

artes. Para o leitor, a percepção desse aspecto propiciará certamente o descortinar de um novo horizonte de significados que em muito favorecerá o diálogo com a poesia moderna.

São Paulo, janeiro de 2019

Ricardo Daunt

Prefácio

A precaução e a matreira sabedoria mandam que um prefácio seja escrito após a conclusão da obra para a qual está destinado.

Decidi, não sendo por isso mais ou menos original (outros já o fizeram), quebrar a regra, desrespeitar os mais justos ditames do manual da boa conduta acadêmica, e sentar-me diante do computador para perpetrar estas primeiras linhas.

Não deve o leitor assustar-se, comover-se ou desanimar-se com o adjetivo "acadêmico", qualquer que seja o sentido que empreste a esta palavra que vai impressa no parágrafo acima, mesmo tendo em vista que a existência deste livro está (eu deveria dizer estivera, agora já à altura em que o leitor manuseia este livro) intimamente ligada a Yale University, em New Haven, nos Estados Unidos da América, na pessoa em primeiro lugar do chefe do Department of Spanish and Portuguese, Prof. Roberto G. Echevarría, que aceitou meu projeto em princípio, e de meu sponsor, Prof. K. David Jackson, do mesmo departamento e chefe do Council on Latin American Studies da mesma Instituição, e que, também o aceitando, e tomando a si a responsabilidade de ser meu patrocinador, tornou-se meu interlocutor oficial naquela Universidade.

Apesar desse compromisso com uma instituição de ensino desse porte, devo deixar claro que o adjetivo "acadêmico" não deve ser o mais adequado, nem o mais justo para qualificar o que pretendo realizar aqui em New Haven, neste diálogo que procurarei manter com dois expoentes da literatura ocidental contemporânea, T. S. Eliot e Fernando Pessoa. Por certo que ambos "falarão" muito mais do que eu, nestas páginas, e com razão evidente. Até porque são eles os protagonistas deste trabalho, não eu. Em assim sendo, tomei todas as cautelas que são normalmente exigidas numa pesquisa formal. Fi-lo antes de chegar a New Haven, e continuarei, afianço-lhe, durante o período de incubação deste trabalho, época de leituras sistematizadas, fichamentos e embates caprichosos com o que a

mente privilegiada desses dois autores deixou-nos como legado. Essa é a parte do meu trabalho em que mais sou fiel a uma parcela da minha pessoa que tem vínculos e responsabilidades com a vida e a atividade acadêmica, genericamente falando.

Por outro lado, se o leitor espera encontrar aqui uma investigação que, embora aparentemente sadia, regrada e elevada, tenha como fundamento acolher alguma espécie de alinhamento metodológico com essa ou aquela ferramenta de moda acadêmica, perde seu tempo; se imagina que o preparo deste trabalho tem como finalidade infirmar essa ou aquela opinião estatutária sobre a matéria da poesia, também se engana. Tampouco sinto-me no dever e na obrigação de fornecer ao leitor bibliografia básica, complementar ou suplementar sobre esse ou aquele tema que vier a ser tratado aqui. Notas de rodapé existirão, sim. E temo que não serão escassas, por força das obras compulsadas e da necessidade de fornecer as fontes de onde foram extraídas as citações, de modo a poder deixar o caminho aberto a outros interessados. No mais, tratar-se-á este primeiro volume de um conjunto de dois ensaios, costurados entre si, ordenados de acordo com uma seqüência que favorecerá a leitura, alimentará o interesse e facilitará a compreensão da matéria. Ao menos é o que ardorosamente espero. Como disse Eliot, numa das inúmeras oportunidades em que partiu em defesa de seu mentor Ezra Pound, "é uma ilusão adotada pelas autoridades acadêmicas em literatura pensar que exista apenas uma espécie de criticismo, o que é produzido sob fundamentos acadêmicos".¹

Enquanto a palavra "ensaios" reverbera na mente do leitor, quero rapidamente esclarecê-lo sobre o ângulo em que me pretendo colocar nas páginas que se seguem. Quando o leitor adquiriu o livro, talvez tenha chamado sua atenção, em primeiro lugar os nomes, lado a lado, de Eliot e Pessoa. Em segundo lugar, provavelmente estou certo, o substantivo "diálogos", e em terceiro o nome ao mesmo tempo tão atual e antigo, da cidade de New Haven. Explicar a razão de haver escolhido Eliot e Pessoa, ou, melhor, a razão de haver projetado colocá-los frente a frente, esta é uma explicação que não vou dar agora. Em parte porque o prefácio não é o lugar para isso (eis aí uma "cunha acadêmica"); em parte porque vou utilizar o prefácio para coisas que não são de sua alçada, em parte, ainda, porque o próprio livro, ou seja, o resultado dessa convivência artificial entre eles,

¹Cf. ELIOT, T. S. -- "Introduction". In: POUND, Ezra -- *Literary essays*. New Directions, Norfolk (Conn.), [1954], p. XIV.

com a minha intervenção sistemática, fará dessa proposta um acontecimento senão trivial, porque os autores longe estão da trivialidade, ao menos exequível, quase natural.

Explicar o peso e elucidar o sentido do substantivo "diálogos" já não é talvez mais preciso. Mas assim mesmo quero fazê-lo. Se este livro que está em vias de se escrever estivesse destinado a uma tese, a um trabalho de grau, esse substantivo seria apedrejado por toda uma banca de exame. Com efeito, em uma tese ou trabalho de grau, não estamos convidados a dialogar com o objeto de nosso estudo, no sentido em que vou desenvolver aqui. Numa obra acadêmica, temos que perscrutar nosso objeto de estudo com atenção, analisá-lo com neutralidade, com metodologia adequada e pertinente, extraindo dele padrões e elementos fundamentais característicos; ao cabo desse trabalho, temos que oferecer provas conclusivas que sustentem nossos argumentos, para a partir daí alçar às conclusões. Bem, por certo que mesmo não sendo este um trabalho de grau, não deverão faltar, espero, a observação, a coerência, o desenvolvimento de uma linha clara de abordagem, que eu definiria como um estilo de trabalho, com o qual pretendo ter sucesso em apontar alguns padrões (estéticos, no caso de Eliot e Pessoa) e elementos característicos fundamentais (no caso, tais elementos fundamentais aglutinam-se no interior do recorte da plataforma poética desses dois autores). Contudo, penso que em um trabalho de grau, seu autor é um agente químico neutro, ou quase, ou pretensamente. Sim, porque muitos acreditam que um trabalho de investigação não deve levar uma marca saliente demais de seu autor, embora uma marca insignificante traga sérios problemas também. Os que assim pensam respaldam-se na velha cantilena da neutralidade do trabalho científico, o que é, ainda mais no caso da Literatura, algo muito pouco provável de acontecer. É aí, sobretudo aí, que meu trabalho se afasta deliberadamente das teses acadêmicas. Não serão mais ou menos elevados meus propósitos ao agir a contrapelo do discurso da ciência. A adoção de outra linha de conduta deve-se em grande parte ao fato de que não pretendo de modo algum colocar-me em um assento privilegiado nessa investigação. Caberá a mim, aqui, uma dupla tarefa: a de buscar trazer subsídios que auxiliem a compreensão do pensamento teórico de Eliot e Fernando Pessoa, e a de atuar, concomitantemente, como um elemento ativo e, mais que tudo, identificável nesse processo de perquirição, que para o leitor tem a aparência de ter começado há instantes.

Os diálogos a que o título deste livro fazem referência, com efeito, envolvem, além dos dois interlocutores principais, Pessoa e Eliot, um terceiro interlocutor,

que serei eu mesmo, fazendo às vezes de anfitrião, às vezes de elemento de provocação; às vezes de um acareador insistente, sempre tentando tornar o mais cristalino possível esse ou aquele aspecto da teoria poética pessoana e eliotiana. Seguindo essa linha de raciocínio, *T. S. Eliot e Fernando Pessoa: diálogos de New Haven* deverá consignar, espero que de modo claro e produtivo, minha presença à mesa desses dois grandes nomes. Para ser franciscanamente coloquial eu poderia dizer, apropriadamente, que o leitor compra dois e leva três. Ao levar os três, não carrega para casa uma tese, traz consigo um texto ensaístico, com e contra o qual poderá esgrimir à vontade, tendo sempre, espero, a sensação de que seu parceiro ou adversário, conforme o caso, não se recusou a aparecer por inteiro.

Deixemos isso de lado, antes que o leitor se ponha a imaginar que este prefácio venha a ser uma disfarçada prestação de contas com a Universidade brasileira ou não. Deixemos a Instituição onde está, esperando e desejando sempre que ela não se engasgue com a própria língua.

Sim, porque o discurso acadêmico é, e tem sido, com alarmante frequência, um antídoto contra tudo o que exatamente preside o espírito que em nós se agita, quando indagamos sobre o mundo e as coisas ao nosso redor.

Voltemos às explicações acerca do título deste livro.

Ora, ficou ainda por precisar a razão de ser dessa cidade americana: New Haven. Vou falar um pouco sobre ela, agora. New Haven abriga a Yale University (embora por vezes pareça o contrário, tal a complexidade e variedade dos assuntos dito universitários de Yale, que albergam além dos mais variados aspectos da vida moderna, uma milícia própria, um serviço de coleta de lixo próprio, e outras coisas mais). De qualquer modo, digamos que ambas me acolheram no início de janeiro de 1997, para que pudesse avançar minhas pesquisas na área de literatura comparada, sobre os autores já assinalados. Yale, especialmente, porque enquanto uma cidade não tem outros fins que o bem estar de sua população, uma universidade privada os tem: deve gerar e captar recursos, reinvesti-los, selecionar áreas de atuação em pesquisa e tantas outras coisas mais. Não obstante, desinteressadamente, tanto quanto pode ser desinteressado o intercâmbio de conhecimento de um intelectual visitante em um meio acadêmico desconhecido, o apoio chegou. Veio rapidamente, na forma de um suporte logístico inesperado. São 15h00 do meu oitavo dia em New Haven. Da janela do escritório extremamente funcional, que passo a ocupar desde agora no prédio do Council on Latin American Studies, perscruto o casario do outro lado da rua. Telhados com flocos brancos de neve espalhados, a galhada das árvores da rua

está seca e escura; os grossos vidros da "minha" sala não deixam qualquer ruído de fora chegar até ao terceiro andar, de modo que a cidade parece imóvel; em volta de mim apenas vibra o ruído do calefator central provocando um leve entorpecimento, mas contra ele me debato à frente do computador, arranjando as idéias, revendo mentalmente o desenho do livro que viera comigo desde o Brasil, desde os meses em que, como professor visitante, lecionei na Universidade Federal do Rio Grande do Norte um curso sobre justamente Eliot e Fernando Pessoa. Não posso perder tempo. Já se passaram quase duas horas desde que Jackson despediu-se de mim à porta do escritório, desejando-me sucesso em minha pesquisa enquanto eu ficara em pé, ligeiramente comovido ao lado da mesa, olhando ao meu redor quase ceticamente, duvidando mesmo que aqui, nos Estados Unidos da América, ao contrário de muitas universidades brasileiras, um professor tem uma mesa de trabalho, um computador, um telefone, um arquivo e uma estante de livros. Mas antes mesmo que pudesse pensar isso e tantas outras coisas mais sobre a estrutura do ensino no meu país, a porta do escritório se fechara atrás do professor norte-americano.

Talvez por persistir em mim ainda um certo descompasso com as coisas e a atividade mental, fruto da viagem e da minha forma de planejar meus passos, o fato é que minha mente não se fixa nos trilhos, que atirei sobre o chão batido, para darem orientação a este prefácio. Ela ainda se ocupa da viagem, dos pormenores da minha instalação, da novidades da nova moradia; dos novos espaços e formas; dos novos sons.

Repentinamente, recordo-me do que me ocorrera há poucos dias atrás, em uma de minhas primeiras noites em New Haven. Na Chapel Street há um hotel, e anexo a este, um restaurante-bar, denominado Charlie B's, em cuja porta, desde que me mudei há dias para minha nova casa, eu passo, vindo da biblioteca ou do mercado. Naquela noite, dirigia-me a uma livraria que fica aberta até tarde, quando subitamente ouvi dois ou três acordes vindos do interior do hotel.

Os acordes eram de uma guitarra, e seu som era cristalino. Suas notas, claras, firmes e fluentes, de imediato me fizeram lembrar de Wes Montgomery, não porque o que se tocava era "Willow weep for me" (um dos grandes hits de Montgomery, e nome de um de seus discos mais importantes), mas porque me pareceu, logo que pressentira a música, escapulindo pelas frinchas da porta de entrada, que se tratava de uma gravação de Wes, ou do próprio, redivivo.

Decidi averiguar, abrindo a porta do hotel e rumando na direção do som. "Willow weep (...)" continuava sendo tocado. Foi quando finalmente pude me dar

conta de que o som que ouvira na rua não era uma gravação, mas produzido por um trio, composto por um baixo, uma bateria e, evidentemente, uma guitarra elétrica (mais tarde, se juntaria a eles uma jovem com uma clarineta pouco afinada e sem verve, mas isto não vem ao caso). O guitarrista, por alívio, também não era a reencarnação do próprio Wes, mais certo que fosse seu aluno, se é que o grande guitarrista teve alunos no sentido estrito.

O trio, acrescido da clarineta, continuou a tocar; o repertório de Wes a todo momento reaparecia; eu cerrava os olhos e era como se ouvisse novamente os meus velhos discos do meu apartamento em São Paulo.

No intervalo, o guitarrista passou próximo de mim, que me encostara no bar, petrificado com um copo de qualquer coisa nas mãos ainda intocado. Tive o expediente de interpelá-lo e de lhe dizer que sua guitarra lembrava-me muito a de Montgomery. Ele me respondeu que considerava isso um grande elogio, e que ele também gostava muito de Wes; ele era mesmo o seu favorito, concluiu, antes de se afastar de onde eu estava, reintegrando-se ao grupo.

De há muito eu deveria ter saído dali e ido, como planejado, até a livraria antes que se fechasse. Mas eu permanecia intrigado com aquele som e com o rápido diálogo que tivera com o músico, cujo nome acabei por não registrar.

A música voltou após o intervalo; novamente eu ouvia e não ouvia Wes tocando sua guitarra excepcional. O que eu tinha à minha frente não era o Wes, no entanto, era como se o mestre estivesse ali, em carne e osso. Era, em suma, como se o guitarrista com o qual conversara há instantes tivesse aberto mão de sua identidade própria, se desespiritualizasse, enfim, para deixar que todo seu ser fosse ocupado pela espiritualidade de outro ser.

O mais cruel em tudo isso era que o guitarrista não tinha consciência desse fato, e não sabendo manejar com destreza o espaço destinado a sua própria espiritualidade, permanecerá irremediavelmente escravo do mestre. Sua música jamais existirá, porque ele será apenas um veículo da música de Montgomery. Em virtude disso, jamais encontrará sua expressão musical, aquela que justamente consegue refletir o poder de sua resistência contra a força superior do predecessor.

Como sabia eu de tudo isso? Sabia-o desde quando ouvira Wes Montgomery tocar com os dedos do guitarrista daquele quarteto. Sabia-o pela resposta que ele me dera e que não era a resposta de um discípulo falando de seu mestre, mas de um dominado inconsciente falando de seu dominador.

Sim, o guitarrista não se incomodara com minha observação de que era em tudo semelhante a Wes, porque jamais se dera conta de quão pouco dele próprio

restara na música que fazia sair daquele instrumento.

Para o guitarrista, Wes era tão-somente uma influência, uma presença de destaque, dentre outras, quando na verdade Wes era muito mais do que isso: Wes Montgomery o dominava com mãos de aço, de um modo possível de acontecer somente quando o mestre depara um discípulo inteiramente desprovido de personalidade ou força pessoal.

Muito provavelmente, em cinco ou dez, ou mesmo quinze anos, aquele guitarrista estará tocando a mesma música, exprimindo repetidas vezes, exclusivamente, aquilo que seu mestre já exprimira antes. Como soaria aquela guitarra se o discípulo -- melhor dizer escravo -- de Montgomery não estivesse inerme, naquele pequeno tablado, jorrando para o espaço uma luz que não era a sua; sendo um intermediário inconsciente de uma mensagem que de fato pertencia a outro homem, com outra história de vida? Como soaria, enfim, aquela guitarra se o discípulo tocasse liberto do mestre?

Saí do bar do Charlie B's tarde da noite, procurando relembrar meu início de carreira literária (não se assuste o leitor, pensando que vou discorrer sobre os primórdios da minha história pessoal). Pensei, como amiúde tenho pensado e refletido, que começar a escrever, a fazer poesia, exige do escritor, do poeta, uma clara perspectiva do passado e do presente; passado e presente que trazem consigo uma grande orquestração de vozes poéticas, de dicções, mais ou menos dispersas no ar que todos respiramos hoje, o qual a nascente voz do novo poeta com sua modulação própria irá adensar.

Não tive mais dúvida, a partir desse momento, que iria dar atenção, nesse conjunto de ensaios sobre Eliot e Pessoa, primeiramente à questão da tradição. De que maneira, por exemplo, cada um desses dois teóricos pensaram sua relação com a tradição crítica e literária? Em que medida se atribui a realização desses dois poetas a seus vínculos com essa ou aquela linhagem poética? Estas são algumas das perguntas para as quais procurarei encaminhar uma resposta.

Ainda naquela noite, antes mesmo de chegar a minha casa, cheguei à conclusão de que faria um livro destinado ao novo poeta, ao novo escritor, mais do que talvez ao professor de Letras ou ao especialista da área. A Universidade brasileira vive hoje seu miserável momento de pasteurização do discurso científico. É uma fase cruel, como uma dor de cabeça subcivilizacional, mas deve passar um dia; quando todos ou a maioria dos intelectuais empregados na educação e na pesquisa perceberem que para obter novas respostas é preciso criar novas maneiras de perguntar.

New Haven, 22 de janeiro de 1997

Reprefaciando

O leitor mais enfronhado na matéria relativa à edição da póstuma obra pessoana terá que ter um pouco de paciência. É preciso indigitar alguns fatos.

Em vida, como se sabe, Pessoa publicou os *35 sonnets* em 1918; *Antinous* na mesma data; *English poems* (I-II e III) três anos depois, e *Mensagem*, em 1934; além desses livros, vieram a lume enquanto o poeta ainda vivia apenas o *Ultimatum de Álvaro de Campos, sensacionista*, editado por Pessoa em 1917, *Aviso por causa da moral*, também assinado por Campos, manifesto de 1923; *Sobre um manifesto de estudantes*, este, outro manifesto, mas assinado por Pessoa, publicado no mesmo ano de 1923, *O Interregno -- defesa e justificação da ditadura militar em Portugal*, de 1928 e finalmente *A maçonaria vista por Fernando Pessoa*, publicado em 1935. Tudo o mais que Pessoa escreveu jazia inédito ou ia sendo arrancado do seu famoso baú, decifrado e publicado conforme as conveniências.

Dessa peça, hoje sem dúvida a mais importante do mobiliário literário português, foram em princípio e por longos anos, zeladores a irmã do poeta, D. Henriqueta Madalena Rosa Dias e seu cunhado, Francisco Caetano Dias. Em seguida, o baú passou à guarda da Biblioteca Nacional de Lisboa, ao redor do qual se instalou e imediatamente principiou a conferenciar seu conteúdo a denominada Equipa Pessoa.

Mas recuemos um pouco no tempo: o primeiro passo para uma edição das *Obras Completas* de Fernando Pessoa dá-se em 1942, por iniciativa empresarial da editora Ática, e sob encargo de Luís de Montalvor. São editados 10 volumes. Nos seis primeiros são compilados os poemas dos heterônimos, os poemas dramáticos, os versos de *Mensagem*, as *Quadras ao gosto popular* e nos três últimos volumes (o sétimo, o oitavo e o décimo) a produção pessoana que não

fora incluída nos primeiros volumes².

Em 1960 sai a primeira edição da *Obra poética* sob responsabilidade de Maria Aliete Galhoz³. Na nota editorial, a compiladora informa que nesse volume se reúne pela primeira vez "o máximo da produção poética de Fernando Pessoa". Informa também que serviram de base a edição da *Ática*, à qual a organizadora agregou os *35 sonnets* e os *English poems*. A este volume único, Maria Aliete Galhoz comunica ter acrescentado poemas inéditos, pinçados, naturalmente, do baú de D. Henriqueta.

Note-se que ainda não falei da produção póstuma prosaica do autor, que é a que de fato mais nos interessa aqui. Vamos aos principais lances: em 1944, publica-se *A nova poesia portuguesa*, uma reprodução dos ensaios que Pessoa imprimiu na *Águia*⁴, e dos quais falarei no primeiro ensaio deste livro. Publica-se também o pequeno texto sobre sociedade e política, *O preconceito da ordem* impresso em 1949. Mas é em 1946 que frutifica a primeira tentativa de reunir a produção prosaica de Pessoa.

Nesse ano, vem a lume *Páginas de doutrina estética*, de responsabilidade de Jorge de Sena⁵. É o primeiro passo no sentido de divulgação do pensamento por

²PESSOA, Fernando -- *Obras completas*. Lisboa, *Ática*, 1942-1973. (Coleção Poesia, em 10 v) . Impressa também em 1942, em vários volumes, é a *Antologia de autores portugueses e estrangeiros*, organizada por A. Casais Monteiro e editada pelas Oficinas Gráficas da Empresa Nacional de Publicidade, em Lisboa. Diversos poemas de Pessoa e heterônimos aí comparecem.

Se o leitor tiver interesse em uma bibliografia pessoana extensiva, basta consultar IANNONE, Carlos Alberto -- *Bibliografia de Fernando Pessoa*, 2. ed. revista e aumentada. São Paulo, Quíron, 1975; ou ainda SEABRA, José Augusto -- *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2 ed., São Paulo, Perspectiva, 1960; ou mesmo BLANCO, José -- "Bibliographie sélective". In: VÁRIOS AUTORES -- *Fernando Pessoa. Poète pluriel*. Paris, BPI / Georges Pompidou / Éditions de la Différence, 1985, p. 331-46.

³PESSOA, Fernando -- *Obra poética*. Org. e notas de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.

⁴Órgão do movimento 'Renascença Portuguesa', do qual Teixeira de Pascoais, Jaime Cortesão e Leonardo Coimbra foram fundadores. O primeiro dirigiu a revista de 1910 a 1917.

⁵PESSOA, Fernando -- *Páginas de doutrina estética*. Sel., pref. e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito, 1946. No "Prefácio", de Sena, lê-se: "esta publicação de prosas de Fernando Pessoa não é, não pretende, nem poderia ser exaustiva. Dar tudo de um autor é pretensão vedada mesmo a edições de obras completas, pelo muito que momentanea ou definitivamente, de um autor se perde: *são sempre o que se pode arranjar, e mal se sabe quanto*. Ora, as obras completas

assim dizer teórico de Fernando Pessoa. Este passo foi complementado com a edição de duas outras obras, ambas preparadas por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, e publicadas em 1966⁶. A estas seguiu-se a publicação dos

de Fernando Pessoa estão aparecendo, e não nos compete, pois, antecipar o que, sem dúvida, será feito. Apenas pareceu interessante e oportuno, à semelhança do que fora levado a cabo com os artigos *da Águia*, reunir, em volume, subseqüentes escritos, e *dar, assim, uma imagem* do que foi, no campo da especulação e da ação, o enorme labor intelectual de tão estranha figura, quase sem par no pensamento português" (itálicos meus). SENA, Jorge de -- "Prefacio". In: PESSOA, Fernando -- *Páginas de doutrina estética, op. cit.*, p. 7.

⁶Vide, respectivamente: PESSOA, Fernando -- *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estab. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, [1966]; PESSOA, Fernando -- *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estab. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, [1966]. *Páginas íntimas [...]* é o primeiro dos dois a sair. Em texto introdutório, assinado por Lind, o pesquisador observa logo no princípio que sempre achara estranha a desproporção em extensão e valor entre a obra poética e aquela em prosa, no entanto, "depois de ter percorrido os inúmeros maços de manuscritos do espólio, o caso mudou de figura, pelo menos em parte. Eis o resultado: o autor esfíngico guardara na gaveta não apenas a maior parte da obra poética, mas também dos escritos em prosa. Caso raro na história da literatura, preocupara-o sobretudo a produção, e muito menos a publicação das suas obras. Além disso, *falecera cedo demais para dar aos seus escritos em prosa a arrumação que conseguiu dar às obras em verso*". Cf. LIND, Georg Rudolf -- "O relativismo criador de Fernando Pessoa". In PESSOA, Fernando, *op. cit.*, p. IX-X. Se é certo que nessa prosa fragmentária, localizada por terceiros, em estado de dorso (ou descartada, como saber?), sem portanto a evidência de um arranjo prévio do próprio autor, ou mesmo de uma velada intenção editorial, encontramos o escritor "no seu atelier", como salienta Lind (*op. cit.*, p. XI), o fato é que essa invasão da esfera domiciliar do autor como sujeito civil nem sempre beneficia o entendimento geral acerca de suas não declaradas intenções quanto à publicação desse ou daquele apontamento, nota ou comentário, ficando a decisão nas mãos do compilador-decifrador, que a toma, nutrido (ou não) pelo bom-senso e justiça. Como saber? Mas continuemos: nas "Reflexões acerca da estética de Fernando Pessoa", também de Georg Rudolf Lind, que antecedem os fragmentos de *Páginas de estética [...]*, seu autor observa: "neste volume de inéditos de Fernando Pessoa publicamos tudo o que ficara no seu espólio, referente à estética e à teoria e crítica literárias. Foi preciso percorrer todos os maços dos seus papéis para reunir os manuscritos. *Pusemos de parte um pequeno número deles por não conterem sernão notas soltas sem interesse de maior ou por serem indecifráveis*. As páginas escolhidas que consideramos elucidativas agrupamo-las segundo sua temática. *Tanto esta arrumação geral como a ordenação dos fragmentos dentro de cada seção foram feitas por nós e são, em certos casos, discutíveis*. O princípio por que nos guiamos foi, com preferência, a melhor legibilidade do conjunto". Vide LIND, Georg Rudolf, *op. cit.*, p. IX. . Ademais, poucos manuscritos

Textos filosóficos, sob a responsabilidade de Pina Coelho⁷. E 1968, quando tem início, como registra Teresa Rita Lopes, "o arrolamento do espólio pessoano, executado pelos funcionários públicos para isso designados, a arca [de Pessoa, evidentemente] já tinha sido longamente revolvida por muitas e variadas mãos, animadas, umas, da intenção de arrumar, outras de investigar. Trinta e três anos assim permaneceu à mercê de curiosidades, voracidades e boas-vontades", já que o poeta português falecera em 1935⁸.

Em 1974, sem poder, a essa altura, consultar os originais de Fernando Pessoa, Cleonice Berardinelli, baseando-se especialmente nas obras do poeta anteriormente compiladas e selecionadas por Jorge de Sena, Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; na edição da obra filosófica, de responsabilidade de Pina Coelho; nas cartas publicadas (destinadas a Mário Beirão, a João Gaspar Simões, a Armando Cortes-Rodrigues e a Álvaro Pinto), como também em outras obras avulsamente editadas (*e.g.* as *Crônicas intemporais*, ou *Como organizar Portugal*), prepara *Obras em prosa*⁹, que tem a partir daí sucessivas reimpressões no Brasil.

Em 1990, com o concurso da Equipa Pessoa, coordenada por Ivo de Castro, todos os membros, integrantes da Biblioteca Nacional de Lisboa, e com a participação de Cleonice Berardinelli, publica-se o segundo volume (que sai antes do primeiro volume, por conveniência) das novas obras completas de Pessoa¹⁰.

continham datas exatas, de modo que os autores se orientavam, como bem observa Lind, muitas vezes pela qualidade do papel ou pela característica da escrita para lançar a hipótese de uma data". Cf. *Id. ibid.*, p. IX.

⁷PESSOA, Fernando -- *Textos filosóficos*. Estab. e pref. por Antonio de Pina Coelho. Lisboa, Ática, 1968. (2 v).

⁸Cf. LOPES, Teresa Rita -- "Sobre o alcance da obra inédita e deste volume". In: PESSOA, Fernando - *Pessoa inédito*. Orient., coord., e pref. de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte, [c 1993].

⁹PESSOA, Fernando -- *Obras em prosa*. Org., introd., e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974. Na "Nota editorial", Cleonice adverte: "neste volume se reúne *quase* toda a prosa de Fernando Pessoa, abrangendo, integralmente ou com pequenos cortes, o material contido" em diversas outras edições parcelares (itálicos meus). Cf. BERARDINELLI, Cleonice -- "Nota editorial". In: PESSOA, Fernando, *op. cit.*, p. 11

¹⁰PESSOA, Fernando -- *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa, Imp. Nac. - Casa da Moeda, 1990 [v 2]. Há uma nota introdutória, de autoria de Ivo de Castro, que informa que "os primeiros cinco volumes do nosso plano editorial darão conta em bloco de sua poesia, quer a que de alguma vez foi publicada, quer aquela que tem estado encoberta, primeiro em arcas depois em envelopes, agora em caixas de papelão, à espera de a acharem

digna de vir à luz sem mácula para o poeta. Publicaremos tudo o que encontrarmos e conseguirmos ler: depois de Campos, de Reis e de Caeiro, publicados sob cada um destes nomes todos os poemas e fragmentos que lhes puderem ser atribuídos, enfrentaremos sob égide ortônima o resto". Cf. *op. cit.*, p. 9. Adverte mais adiante o cordenador da Equipa Pessoa: "se este livro fosse publicado daqui a um ano, decerto teríamos podido resolver muitos dos *problemas ainda deixados em suspenso*", *op. cit.*, p. 10. E concita o leitor a participar da sua inquietação quanto ao estado do texto de Pessoa: "como poderíamos nós oferecer - definitivo e fechado - *um texto que, em rigor, o autor não acabou de escrever*". Cf. *op. cit.*, p. 10. Na "Introdução" ao volume acima citado, de autoria de Cleonice Berardinelli, a autora, tal como o fizera na edição brasileira da José Aguilar, prima pela ausência de precisão, confundindo o leitor: "neste volume pretendo reunir, em *sua quase totalidade*, a poesia de Álvaro de Campos, encontrada, em sua *maior parte*, no espólio de Fernando Pessoa, na Biblioteca Nacional, em Lisboa, *na certeza de que, enquanto não se lerem todos os seus papéis, haverá sempre a possibilidade de aparecerem novos versos atribuídos ou atribuíveis a este heterônimo, como a qualquer dos outros poetas-em-Pessoa*" A pesquisadora Berardinelli não se furta à responsabilidade, o que não torna o convívio com o texto pessoano mais seguro sob todos os pontos de vista, sobretudo ectódicos. Em outra passagem, a compiladora resolve prestar esclarecimentos sobre o que entende por versos atribuíveis a Campos, "já que é suscetível de discussão [e como!] a inclusão, em edições críticas, de textos cuja autoria não é explicitamente reivindicada pelo seu produtor nem irrefutavelmente inferida a partir de argumentos de ordem externa ou interna. Se eu me colocasse entre aqueles que, rigidamente, rejeitam os textos que não satisfazem a estas exigências, teria começado por excluir dos textos editados pela Ática, e subsequentes vinte e sete poemas, alguns dos quais até agora considerados inerentes a este heterônimo, tais como 'Mestre, meu mestre querido' e 'Dobrada à moda do Porto'. No entanto, *optei* por mantê-los, apresentando os argumentos que me levaram a fazê-lo" (*op. cit.*, p. 17). Para sustentar sua recolha e atribuição, Berardinelli apóia-se até na carta de Pessoa a Casais Monteiro, para demonstrar da impossibilidade de se confundirem Campos e Caeiro (cf. *op. cit.*, p. 18), como se o fingimento pessoano repentinamente fosse estancado na peça epistolar talvez mais conhecida e citada de Fernando Pessoa. Peça que se tornou popular, justamente porque foi construída para ser um simulacro de cartão de visita do drama heteronímico, não passando, todavia, de um falso formulário pessoano de despistamento, uma armadilha oficial no jogo de leituras que o próprio Pessoa insufla a partir de sua primária necessidade de abolir todas as certezas. Mas essa última observação está fora de lugar. Esqueça o leitor que a leu e apenas se concentre nos seguintes fatos: o fato da compiladora vir a público e assumir o risco de haver tomado certas decisões pouco ou nada ortodoxas não vem em socorro do legado estético de Pessoa, mas dela própria; a edição crítica da obra poética do heterônimo Álvaro de Campos (e por consequência a dos demais) é uma construção intelectual de um grupo de pessoas que mal ou bem se arvora em testamentário do poeta, tentando, não bem adivinhar-lhe a última vontade, mas imputar-lhe uma. Como, por exemplo, pode a pesquisadora Berardinelli decidir se

Outras pesquisas, também oficiais, têm lugar, concorrendo para uma mesma ou semelhante finalidade. Em 1988, o Instituto de Cultura e Língua Portuguesa atribuiu bolsas de estudos a 20 pesquisadores do Instituto de Estudos sobre o Modernismo para auxiliarem o desenvolvimento de um projeto envolvendo o espólio de Pessoa. O resultado de quatro anos de trabalho é um volume expressivo de textos do poeta, textos estes que em boa parte ainda se encontravam inéditos¹¹.

um grupo de versos do poeta, ainda inédito, elaborado a mão, está concluso ou em estado de dorso, ou mesmo abandonado em definitivo? A alegação de que os poemas inéditos compilados foram aqueles que traziam um inequívoco sentido de poema (e que os descartados, evidentemente não o faziam), como a pesquisadora afirma em algum ponto de suas considerações, é atestar desconhecimento do fato literário (um poema tem múltiplos sentidos, porque se oferece a múltiplas leituras, ou nenhum sentido para determinado leitor, e exatamente o contrário para outro), ou uma extraordinária vocação de vidente (a pesquisadora presente, ao ler o manuscrito em que aquele determinado tentame poético de Pessoa está impresso, e se sente capaz de concluir, sem margem a dúvidas, que o poeta ergueu sua pena em definitivo, soprando vida naqueles versos rascunhados, dizendo-lhes: 'ide, já sois um poema'. Será assim?). Além de tudo, esse critério obriga a humanidade, ou ao menos a comunidade luso-brasileira, a ler Fernando Pessoa segundo a concepção de Berardinelli, sem recurso ou *sursis* (porque o baú da pessoa civil Fernando Pessoa está lá). Como se isso não bastasse, como se esse processo de descarte e seleção não fosse uma infâmia, a compiladora se arvora também no direito de atribuir poemas a este ou àquele heterônimo. O leitor, já muito aflito, quer ver o fim desta nota de rodapé, o que é compreensível. Vou fazer sua vontade: no que diz respeito ao *corpus* de Álvaro de Campos, bastaria que a Equipa Pessoa e Cleonice Berardinelli trouxessem para o plano principal, ou seja, para o *corpus*, os poemas inequivocamente terminados e atribuídos a Campos pelo poeta (poemas inequivocamente terminados significa, no caso de Pessoa, todo e qualquer poema com definida atribuição, datado ou não), deixando em um segundo plano, fora do *corpus*, o conjunto de poemas em estado de dorso, que embora sem assinatura, poderia ser atribuído a esse heterônimo, pelo poeta. Neste caso, caberia uma clara e objetiva exposição de motivos, permitindo, que num futuro próximo, tais motivos pudessem ser contestados, a atribuição revista, sem prejuízo do *corpus*. Os poemas do *corpus* seriam apresentados em ordem cronológica. Os poemas sem data seriam impressos em seguida, sendo nesse momento oportuno que o responsável intelectual pela compilação fizesse uma sugestão de data provável e uma nota explicativa. O mesmo se faria com os poemas que estivessem à margem do *corpus*. Parece contudo que essa fórmula tão simples, quase caseira, não passou pelas cogitações do grupo que trabalhou com o espólio pessoano, ou foi, lastimavelmente, voto vencido.

¹¹ Aqui estou mencionando novamente o *Pessoa inédito*. Sua coordenadora, no pórtico do volume, deixa tortuosamente consignado: "o presente volume, apenas, uma pequena parte das investigações já realizadas, individualmente e em grupo, tendo à partida sido preparado para publicação em

Assim, no simples e natural afã de apresentar com mais presteza o resultado de suas investidas ao espólio pessoano, o certo é que o esforço coletivo, destinado a revelar a totalidade do legado de Fernando Pessoa, se dispersara, contudo, em projetos coletivos alternativos ou individuais: enquanto a Equipa Pessoa ultimava a edição crítica da obra poética de Álvaro de Campos, outra edição crítica era conjuminada e impressa¹². E note o leitor que não estou aqui querendo comparar uma e outra, nem depreciar o esforço intelectual de quem quer que seja. Aponto agora apenas para a questão da enorme falta de objetividade que sempre cercou os trabalhos de classificação e coleta do material do espólio de Fernando Pessoa.

A par de tudo isso, o poeta português, fato notório, granjeou, de uns anos para cá, um imenso público leitor. Tal fato não contribuiu, por razões que é despiciendo apontar, para que seu legado tivesse uma arrumação mais parcimoniosa, e de definitivo alcance.

Eis aí os principais lances para se compreender a questão, ainda não resolvida satisfatoriamente, da edição do legado literário de Fernando Pessoa; ficaram de fora, por exemplo, os contributos de Antonio Quadros¹³, de Joel Serrão (ao lado de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão)¹⁴ e muitos outros mais. Fazer um inventário minucioso de tudo isso foge ao propósito deste prefácio e não acrescenta nada ao que até aqui se disse sobre a gravidade do problema.

De qualquer modo, após percorrer estas achegas, deve o leitor, ainda assim, se perguntar se talvez o autor, antes mesmo de começar a discorrer sobre Eliot e Fernando Pessoa, não se desviou inapelavelmente de sua rota, em busca de novas ou antigas pendengas. A resposta é não.

O ponto de partida de qualquer investigação literária é o texto. Se um poeta, como Fernando Pessoa, tivesse deixado sua extensa obra organizada, já teríamos a essa altura uma edição crítica digna do nome, e poderíamos compulsá-la sobre a mesa e trabalhar com ela com inteira confiança. Não é de modo algum o que

Portugal, comemorativa do centenário do nascimento de Fernando Pessoa". Vide LOPES, Teresa Rita -- "Agradecimentos". *In: op. cit.*, p. 11-12.

¹²Vide CAMPOS, Álvaro (het. de Fernando Pessoa) -- *Livro de versos*. Edição crítica de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa, 1993.

¹³Quadros preparou diversos volumes de bolso da poesia e prosa pessoanas, as últimas enfeixadas sob o título geral de *Obra em prosa de Fernando Pessoa*. Lisboa, Europa-América, [1986].

¹⁴Vide PESSOA, Fernando -- *Ultimatum e páginas de sociologia política*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão; introd. e org. de Joel Serrão, Lisboa, Ática, [c 1980].

aconteceu com a produção de poeta e teórico literário português. Por temperamento, necessidade, contingência, ou qualquer outro motivo, Fernando Pessoa jamais se preocupou em desenhar com clareza os contornos de sua obra, dissociando a atividade da escrita da contingência da publicação, embora editor tivesse sido por diversas vezes, bem o contrário, por tanto, do que ocorrera com T. S. Eliot que, desde seus primeiros passos no ensaísmo, preocupou-se com o sentido de unidade em seu trabalho, buscando-a sempre, como se estivesse na iminência de ver esboroar os andares de seu edifício intelectual, alicerçado quase sempre na coerência e na lógica. Já Pessoa fugia com todas as suas forças da armadilha da coerência (ou, melhor dizendo, esgrimia contra ela, numa luta movida pelo sentir ambíguo de querer e recusar). Ser coerente é limitar-se, é já não poder ser o contrário do que foi um minuto antes. Seu espólio fragmentário, descosido e desalinhavado, traduz perfeitamente o sentimento que Pessoa sempre acusou de desintegração no mundo, de auto-estranhamento. Não quer isto absolutamente dizer que a unidade do pensamento eliotiano reluz sob o sol, insofismavelmente (se assim fosse, seu interesse por certo seria mais restrito), nem que o exame do pensamento pessoano, espelhado em seus versos, panfletos, textos de intervenção, poemas dramáticos e no que pode ser considerado como prosa ensaística, não nos permita jamais perceber a presença de um ou mais componentes aglutinadores, que imprimem uma dinâmica própria e um direcionamento preciso ao discurso multimodo e multívoco pessoano (igualmente, se assim fosse, com que frustração iríamos talvez percorrer sua obra).

Junte-se, a essa faceta, digamos muito particular do despistador Fernando Pessoa, isto para não avançarmos muito sobre essa matéria, as idas-e-vindas do baú do poeta, as pressões autárquicas, as vaidades pessoais, o manuseio dos papéis do poeta, por mãos muitas vezes inexperientes, que vieram a baralhar tudo o que o poeta deixara arrumadamente desarrumado, e já sabe o leitor o que deve encontrar.

Constatações à parte, é preciso pois tomar algumas cautelas e decisões com respeito ao tratamento e exame da bibliografia de Pessoa. O leitor terá condições de tomar conhecimento disso na oportunidade em que folhear a "Introdução".

New Haven, 9 de março de 1997

Reprefaciando novamente. Ou: deu no *New York Times*

Muitos sabem que bem antes de conceber os heterônimos Reis, Campos e Caeiro, Fernando Antonio Nogueira Pessoa, ainda em Durban (África do Sul), já havia concebido uma 'coterie inexistente', fictícia, através da qual interagira com seu insatisfatório mundo real e através da qual dava expressão a suas diversas facetas e preocupações.

Charles Robert Anon foi, ao que parece, o mais antigo de todos. Foi Anon quem escreveu para um jornal de Durban, dizendo-se inglês, dando assim um veemente testemunho de que o jovem Fernando se sentia dividido entre a nacionalidade inglesa e a portuguesa.

Por intermédio de Anon, Pessoa afirma-se inimigo das convenções e do clero; Alexander Search, outra personalidade fictícia, e que nascera no mesmo dia e ano de Pessoa, aparentava uma loucura que anos depois seria canalizada através da lírica de Álvaro de Campos. Era poeta e concebeu um livro de versos intitulado "Documentos de decadência mental". Tinha um irmão, Charles James, que era crítico e tradutor.

Ainda dos tempos de Durban são os contistas David Mernick e Horace James Faber. Ao lado de Anon e de Search, formariam o quarteto de contistas ingleses. Para traduzir seus trabalhos, ninguém melhor do que o também fictício Vicente Guedes. Há ainda pelo menos mais três contistas, um deles, Pero Botelho (autor do conto filosófico "O vencedor do tempo"), outro, Abílio Quaresma, contista policial; e, é claro, também o semi-heterônimo Bernardo Soares, no qual, como diz Massaud Moisés, "pervaga uma magoa *contida*, talvez *pensada*, mas mágoa integral, compacta"¹⁵.

Há ainda os irmãos Crosse. Um deles, Thomas, e o outro, que assinava apenas com as iniciais, A. A. Crosse. Este último era um charadista e concorrera em um certame de charadas de um jornal inglês. Pessoa falou dele como de alguém real em diversas cartas escritas a Ofélia Queiroz (com quem travou um longo e quiçá único relacionamento amoroso de sua vida), e sempre quando queria manifestar sua esperança de ganhar o concurso de charadas e poder, com o dinheiro do prêmio, concretizar o projetado casamento com Ofélia¹⁶.

¹⁵MOISÉS, Maussaud -- "Fernando Pessoa prosador". *In*: PESSOA, Fernando -- *O banqueiro anarquista e outras prosas*. Sel. e ensaio introdutório de Massaud Moisés. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1988, p. 20.

¹⁶De março de 1920 a novembro do mesmo ano e de setembro de 1929 a janeiro de 1930, com o intervalo de vários anos, portanto, Pessoa trocou cartas

Há o astrólogo Raphael Baldaya, o grafólogo W. Farnach; A. Mora, defensor do paganismo; há ainda o panfletário Joaquim Moura Costa e Pantaleão, o das 'visões', incumbidos dos projetos patrióticos de Fernando Pessoa. Isto sem falar em um poeta luso-brasileiro, baiano de nascimento, chamado Eduardo Lança¹⁷.

Assim é que o poeta, ou, melhor, mais o cidadão Fernando Antonio Nogueira Pessoa, que propriamente o poeta, se disfarça através de sujeitos fictícios; empresta-lhes as mais diversas habilidades e temperamentos com estas condizentes, de modo que possam, por ele, agir e exercer papéis sociais, exercitar sistemas filosóficos antagônicos (o que não seria sustentável no caso de o próprio Fernando Pessoa assinar cada um deles); elaborar, ainda, projetos sociais e culturais, propor estilos de governança para o país, etc¹⁸.

Desde que chegou da África do Sul, em 1905, Fernando Antonio Nogueira Pessoa não deixou de sonhar um novo futuro para Portugal. Criou jornais panfletários, como *O Phosphoro* e *O Iconoclasta*, onde entendia seu dever atacar tudo. Por essa época, animou-o o espírito nacionalista dos que se reuniam em redor do periódico *A Águia*.

Mais tarde, insuflado com a convivência com Mário de Sá-Carneiro, um homem com temperamento cosmopolita, Pessoa irá rever o nacionalismo nos moldes pensados pelos saudosistas de *A Águia*; afastar-se-á dos militantes do grupo da 'Renascença Portuguesa', e conceberá outros tantos projetos editoriais,

amorosas com a Sra. Ofélia Queiroz (talvez eu devesse grafar Ophelia, como Orpheu). Nessa correspondência, A. A. Crosse é mencionado três vezes. Igualmente o é Álvaro de Campos (que chega a escrever uma carta à Ofélia). Também em diversas oportunidades, Pessoa se assina "Íbis". Em outras, chama de Íbis sua namorada, sinal de que essa palavra, para Pessoa, era, mais do que um codinome seu, um codinome do ser amado e do ser que ama, ou ainda do estado de amar. Sabe-se também que Íbis é o deus egípcio Tot, inventor da escrita, o que de certo modo vem reafirmar o que todos já sabíamos: que a relação amorosa de Fernando Pessoa com Ofelinha era uma história mais escrita do que vivida; mais fantasiada do que real. Cf. PESSOA, Fernando - *Cartas de amor*. Org., pref. e notas de David Mourão-Ferreira; texto estab. por Maria da Graça Queiroz. Liboa, Ática, [c 1978], *passim*. Em um poema ("Poema Pial") escrito "entre as estações Casa Branca -- Barreiro A"., e enviado à Ofélia, o poeta assina-se Moita. *Id. ibid.*, p. 162-3.

¹⁷Cf. e. g. LOPES, Teresa Rita -- *Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa*. Lisboa, Estampa, p. 165, v. 2.

¹⁸Era como se, paradoxalmente, ao ficticiamente atribuir incumbências concretas a esses seres de papel, pudesse o poeta, com esse expediente, sentir-se mais livre para criar e refletir sobre sua obra, porque mais abrigado das acusações e seqüelas dos atos cometidos por seus 'agentes'.

como a revista Lusitânia, ou seu sucedâneo, *Europa*

Lançando mão dos poucos recursos de que dispunha, buscou, a seu modo, ser partícipe e atuante no cenário da vida portuguesa. Após a morte de Sidônio, Pessoa, ao lado de Geraldo Coelho de Jesus, imprime o jornal Ação, de idéias políticas e aberto para manifestações estéticas; colaborou também no jornal nacional-sindicalista denominado *Revolução*; na revista *O Mundo Português*, de espírito colonialista, e se meteu em tantas outras coisas mais, que não cabe aqui relatar.

Poder-se-ia considerar inesperado o fato de Pessoa se declarar germanófilo¹⁹, quando se sabe que jamais poupou Hitler de críticas; ou mesmo paradoxal, o fato de em seu panfleto *O interregno: defesa e justificação da ditadura militar em Portugal*, Pessoa fazer a defesa da ditadura e em outros momentos atacar regimes fortes, como os de Salazar e Mussolini.

¹⁹Lopes entende que a simpatia de Pessoa pela Alemanha deveu-se a uma aproximação espiritual. É que tanto para o "Portugal presente, oprimido e esbatido, como para a Alemanha humilhada do princípio do século passado, o que existe que os levante é uma tradição de império, e, em ambos os casos, uma tradição inteiramente quebrada e envilecida. Em ambos os casos se dá um fenômeno curioso, evocador dessa tradição através dum curioso sentimento de misticismo nacional. No caso da Alemanha é a lenda de Frederico Barbarossa, morto em viagem para o Oriente, e que espera o dia em que, voltando, há-de restituir o império e a grandeza (Q. Rückert). Assim, entre nós, da nossa grandeza ida (...) ficou a lenda mística e nacional de D. Sebastião, o qual também (..) espera a hora em que regresse para nos restituir a nossa grandeza". Cf. LOPES, Teresa Rita --"Sobre o alcance da obra inédita e deste volume". In: PESSOA, Fernando - *Pessoa inédito. Op. cit.*, p. 46-7. Não posso concordar com essa afirmativa da autora por uma simples razão: a grosseira semelhança relativa entre o Sebastianismo e a lenda de Frederico Barbarossa (grosseira porque tange o espírito nacional de cada dos dois países de forma completamente diferente; grosseira também porque nada é mais diverso de Portugal do que a Alemanha nazista, ou em vias de o ser). Mas o crítico literário português pensa ter por fim encontrado uma justificativa para o posicionamento de Fernando Pessoa. Parece que aí está seu problema (do crítico, bem entendido): é que não parece atribuição sua buscar justificar com malabarismos intelectuais de qualquer espécie, essa ou aquela atitude do cidadão Fernando Antonio Nogueira Pessoa. Este, não deve nada a ninguém, ou, se deve, sua dívida não pode ser maior do que a que cada um de nós assume, em nossas vidas privadas, quando exercemos nosso direito de opção ideológico-partidária. Defender o poeta Fernando Pessoa de mal-entendidos é admitir que se possa atacar sua obra por vias indiretas, atacando o cidadão. Ao contrário, deve o crítico buscar deduzir das atitudes do cidadão aquilo que pode iluminar o traço do poeta. Caso contrário, estará exercendo outro papel, que não o de crítico literário.

Suas propostas sociais, lastreadas na necessidade de uma elite atuante, ou aristocracia cultural, não muito diferente do que pensara Eliot em seu país de eleição, diga-se de passagem, foram entendidas muitas vezes como uma espécie de adesão aos monarquistas; os republicanos criticaram o poeta por causa disso. Aduza-se o fato de que Pessoa não poupou críticas ao Partido Republicano português, que considerava excessivamente estrangeiro, vindo a ser por esse motivo compreendido como alguém que se opunha ao regime republicano. Os republicanos novamente não o pouparam, nem alguns dentre os monarquistas, que entenderam que aquilo que Pessoa queria era de fato o aperfeiçoamento do regime republicano.

Embora nada disso que se disse até aqui tivesse saído no *New York Times*, o fato é que a posteridade cobra ao poeta posturas que dizem respeito ao cidadão civil, e vice-versa. Ambos não devem eximir-se de pagar suas contas à humanidade, mas a notificação de cobrança deve ser enviada de modo correto.

Recentemente, encontrei debaixo da minha porta, por gentileza de um conhecido, um exemplar da revista que acompanha o *New York Times* de domingo: o *The New York Times Magazine*. Como a revista estivesse aberta, bati imediatamente os olhos na matéria que esse conhecido assinalara, escrevendo no topo da página meu nome. "Bigotry in motion" ("Intolerância em movimento" seria o título em português) era o título do artigo²⁰ e trazia uma caricatura de T. S. Eliot com o cenho carregado, segurando um cigarro que a um primeiro relance parecia a extremidade de uma arma de tiro.

Corri a vista pelo curto artigo.

O jornalista, autor da matéria, defende a tese de que a Arte tem o terrível condão de lavar os pecados de seus criadores, como maior exemplo disso, cita o caso do autor do "The waste land", lembrando aos leitores do seu jornal que acabara de sair a edição americana de *Inventions of the March Hare*, uma coleção de poemas de quando Eliot tinha vinte anos, encontrada em uma agenda, dando conta de uma notória intolerância do poeta com respeito a judeus, negros, mulheres e classe trabalhadora, tudo de uma só vez.

O autor do artigo, que não parecia minimamente interessado, sob o ponto de vista literário, no achado arqueológico dos poemas inéditos de Eliot, informa a seus leitores que após a publicação desses versos, o poeta Craig Raine escreveu

²⁰KAKUTANI, Michico -- Bigotry in motion. *The New York Times*. New York, 16/03/97, *The New York Magazine*: 24.

uma alentada matéria em defesa do poeta, imprimindo-a no *The Observer*, intitulada: "T. S. Eliot is innocent". Não li a defesa de Raine, mas o jornalista do *The New York Times* nos informa que a alegação básica da defesa era a de que se tratavam de versos escatológicos e que *por essa razão* seu autor tinha consciência de ter ido longe demais; tinha em suma consciência de ter realizado uma transgressão, ao passo que o verdadeiro racista acredita que o racismo é uma coisa correta. Em outras palavras, diz o jornalista, ainda resumindo a matéria de Raine, Eliot não era um verdadeiro racista, porque ele *sabia* que seus poemas eram ofensivos.

O jornalista americano continua respaldando-se em outra acusação, a de anti-semitismo, feita por Anthony Julius e também rebatida pelo escudeiro Raine. Segundo esse, "After strange gods", opúsculo que reúne uma série de três palestras de Eliot realizadas na University of Virginia, em 1933, é talvez a primeira exibição de anti-semitismo do escritor, que textualmente declara, em uma de suas conferências: "razões de raça e religião interagem entre si no sentido de fazer qualquer grande número de judeus livre-pensadores indesejáveis" e "um espírito de tolerância excessiva deve ser recriminado" (frases de Eliot cotizadas exatamente como transcritas no jornal). Nessa linha de acusação, o jornalista americano aponta o poema "Gerontion" como mais um exemplo de anti-semitismo por parte de Eliot e deplora o fato de ter sido lido em uma récita no final de 1943, quando o mundo inteiro já era sabedor das atrocidades cometidas pelos nazistas contra os judeus na Segunda Guerra.

O diagnóstico do jornalista americano é simplório como suas acusações: diz ele que o desejo (coletivo?) de ver artistas como figuras transgressoras naturalmente encoraja seus defensores a buscar absolvê-los de responsabilidade pessoal. Cita as crueldades de Picasso contra suas mulheres, e nomeia outros monstros sagrados comprometidos com posturas entendidas como impróprias, a despeito de ficar cada vez mais claro que sua genialidade os isenta das regras ordinárias da decência humana (*sic*).

Vamos por partes. No que diz exclusivamente respeito a Eliot, distinguimos duas espécies de acusações; uma contra a pessoa civil de Thomas Stearns Eliot (conferencista) e outra contra o poeta T. S. Eliot. Qual a diferença? É que o pronunciamento de Thomas Stearns Eliot é uma ocorrência que se dá inteiramente no plano da realidade, tornando-o, salvo impedimento de ordem mental, inteiramente responsável pela literalidade do que declarou e defendeu. A outra acusação, contra T. S. Eliot, poeta, *et pour cause* contra sua poesia, não segue a

mesma direção. No poema, o ser que enuncia não é o autor do poema. Tal obviedade, por incrível que pareça, ainda precisa ser dita. O autor do poema é apenas o criador do ser que anuncia o poema. E não se trata de salvar a pele do poeta, mas de compreender o propósito e a extensão de sentido do que vem a ser um poema.

Assim, no poema "Gerontion", o ser que enuncia é um velho homem apesar de Eliot ser muito jovem na época em que o poema foi escrito²¹. Como tal "fato" se torna possível? Tal fato se torna possível porque o estatuto da arte não é o estatuto do mundo real. E não trai nenhum princípio ético o autor que elabora um sujeito de enunciação diferente de si próprio, com outra concepção de mundo, diferente da sua, realizando atos e exprimindo crenças que talvez nada tenham em comum com as dele próprio. Desnecessário insistir sobre esse ponto, e sair em defesa do autor, como fez seu escudeiro Raine a propósito do "Inventions of the March Hare". Como se tudo isso não bastasse, seria mais do que suficiente pensar um segundo apenas nos fundamentos da estética eliotiana do fragmento, para perceber como é movediço e impreciso o sujeito lírico em Eliot.

Agora tratemos do outro tipo de acusação, que diz respeito, desta feita, ao conferencista Thomas Stearns Eliot.

Na primeira série de conferências na University of Virginia, Eliot inicia sua intervenção chamando a atenção da audiência para o fato de que há muitos anos atrás escrevera um ensaio intitulado "Tradition and the individual talent". "Durante o curso dos subseqüentes quinze anos, diz Eliot, descobri, ou atraiu minha atenção simplesmente, certo fraseado insatisfatório e pelo menos uma analogia mais que duvidosa". Adiante, Eliot diz que embora não repudiasse o que escrevera naquele ensaio mais integralmente do que esperaria fazê-lo após tamanho lapso de tempo, parecia apropriada essa ocasião para expor a questão tal como a concebia agora.

Em seguida, Eliot tenta ilustrar o sentido que empresta ao termo "tradição", tema nuclear da sua primeira palestra. Observa que apesar do esfacelamento dos fluxos migratórios estrangeiros no norte e oeste do estado, é assim mesmo difícil se esperar que na Virgínia, mais do que em qualquer outro lugar, a tradição

²¹"Here I am, an old man in a dry month, / Being read to by a boy, waiting for rain. / I was neither at the hot gates / Nor fought in the warm rain? Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass. / Bitten by flyes (...)" Cf. ELIOT, T. S. -- "Gerontion". Em sua: *The complete poems and plays (1909-1950)*. New York, Harcourt, Brace and World [c 1952].

devesse ser encontrada num ambiente de crescimento e florescimento da riqueza local. Depois de algumas considerações históricas, Eliot observa que as possibilidades para o estabelecimento de uma cultura nativa são talvez mais promissoras na Virgínia que em New England. "Vocês estão distantes de New York; estão menos industrializados e menos invadidos por raças estrangeiras; e têm ainda um solo mais opulento". Fala adiante das mudanças que presenciou na região de Vermont, quando a atravessou de trem, vindo do Canadá na direção de New England. Admite existirem presentemente mais sérias dificuldades no reestabelecimento de uma tradição e de um modo de vida. Finalmente inicia sua tentativa de definição de tradição: "Tradição não é somente, ou mesmo primariamente, a manutenção de certas crenças dogmáticas; estas crenças adquiriram sua forma atual no curso da formação da tradição. O que entendo por tradição envolve todas aquelas ações habituais, hábitos e costumes, desde os mais significantes ritos religiosos até nosso modo convencional de saudar um estrangeiro, que descrevem a consangüinidade da 'mesma gente vivendo no mesmo lugar'. Isso envolve muito do que se pode chamar de *taboo*: que essa palavra seja usada em nossa época apenas no sentido depreciativo é para mim uma curiosidade de certa significação. Nós nos tornamos conscientes desses pontos, ou conscientes de sua importância, normalmente quando eles já principiam a cair em desuso". Estamos sempre em perigo quando aderimos a uma velha tradição, diz Eliot, ou tentamos reestabelecer uma, ao confundir o que é vital com o que é não essencial, real ou sentimental. Nosso segundo perigo é associar a tradição com a imutabilidade; pensar que ela é algo hostil a mudanças; querer retornar a alguma condição prévia que imaginamos poder perpetuar, ao invés de procurar estimular a vida que produziu aquela determinada condição em seu tempo. Não é vantagem para nós, diz Eliot, ser indulgente com uma atitude sentimental com relação ao passado. O que devemos fazer é usar nossas mentes, lembrando sempre que a tradição sem inteligência não vale a pena ser preservada, é descobrir o que é a melhor maneira de viver para nós não apenas como uma abstração política, mas como gente vivendo em algum lugar determinado; o que deve ser preservado do passado e o que deve ser descartado. Estabilidade é algo, nesse sentido, entende Eliot, necessário. "Difícilmente se estimulará a tradição exceto quando a maioria da população estiver relativamente tão bem que dificilmente ocorrerão incentivos ou pressões para uma mudança. A população deveria ser homogênea; onde existem duas ou mais diferentes culturas no mesmo lugar, elas tendem a se tornar ferozmente inibidas ou ambas resultam

adulteradas". Considera importante a unidade religiosa e nesse sentido acredita também que razões de raça e religião interagem entre si no sentido de fazer qualquer grande número de judeus livre-pensadores indesejáveis. Deve existir um equilíbrio entre o urbano e o rural, entre o desenvolvimento industrial e o agrário. E um espírito de excessiva tolerância deve ser recriminado²².

Eis o contexto em que se inserem as duas frases proferidas por Eliot e pinçadas pelo jornalista americano. Embora deva discordar de Eliot que a dinâmica de uma sociedade deva ceder o passo em benefício de uma visão conservadora que vê a heterogeneidade social como um perigo (quando a própria obra do poeta mostra o contrário disso), ou malefício, posto que favorece o descontrole do processo de desenvolvimento, deve-se entender a ótica de Eliot de acordo com o sentido que Eliot claramente fixou. De acordo com sua colocação, e sempre no encaixe da lógica, o mesmo perigo social à manutenção do lastro tradicional de uma comunidade deveria ser evitado, caso o elemento tradicional fosse, por exemplo, de origem judaica e o elemento contingencial, de origem diversa, americana, por exemplo. Sim, porque não há nada no raciocínio de Eliot que faça o leitor pensar de outro modo. Não se pode portanto afirmar que o conferencista atestou seu anti-judaísmo, quando na verdade apenas emitiu o velho argumento de que um corpo social deve procurar escapar às mudanças e buscar o equilíbrio, até porque essa é sua natural e biológica inclinação; e o mais fácil equilíbrio, sabe-se, é alcançado sempre quando o caldeamento cultural é mais homogêneo.

Esse último dado é irretorquível, embora eu não possa concordar com Eliot que um corpo social não deva, sempre que possível, ser manejado ou estimulado na direção do maior dinamismo possível, para assim absorver e integrar novas forças sociais ou culturais.

Mas minha discordância não vem ao caso neste momento. O que vem ao caso é que deu no *New York Times*, mas apesar disso não tinha importância, ou relevo, posto que não passou de equívoco.

A primavera dá sinais em New Haven. Ainda ontem, dobrando uma esquina, entrou pelas minhas narinas adentro um intenso odor de magnólias, e pelos meus olhos a visão surpreendente de várias dezenas de flores brancas, abertas, espiando o sol.

²²Cf. ELIOT, T. S. - *After strange gods. A primer of modern heresy*. London. Faber and Faber [1933], p. 15-20.

New Haven, 25 de março de 1997.

Introdução

T. S. Eliot e Fernando Pessoa, cada um a seu modo, deixaram um legado crítico e um pensamento teórico sobre a poesia moderna que não apenas explica e justifica suas respectivas obras literárias, como esclarece a poesia moderna

ocidental em inúmeros e cruciais aspectos. Tê-los frente a frente, nestes *diálogos de New Haven*, é ter à mão duas das principais linhagens do pensamento estético contemporâneo; é poder presenciar o contraste e cotejo de suas idéias, descobrindo pontos conciliatórios, e através dessa experiência poder melhor refletir acerca da poesia que fazemos hoje, e acerca da poesia que se fez outrora.

Este não é um livro restrito ao mundo universitário, ao menos não foi a intenção que norteou este trabalho desde seu começo. Muito pelo contrário. Quero crer que todo aquele que se interesse por compreender o relacionamento entre a arte moderna e a tradição, no modo de ver desses dois poetas, ou no sentido genérico em que a questão se apresenta; ou que queira entender como se estabelece o jogo de compromisso entre a busca pela originalidade e o padrão clássico, no fazer artístico de Eliot e Pessoa; ou que queira entender um pouco mais da poética desses autores, através de sua prosa doutrinária e ensaística (ou, conforme o caso, através diretamente de sua poesia; ou por meio da influência exercida sobre eles por seus contemporâneos e antepassados) -- e amparado pelo reflexo que o olhar crítico de um lança sobre o pensar do outro, por força do mútuo cotejo --, deverá encontrar nestes 2 ensaios alguns subsídios satisfatórios e, quiçá, uma nova ou diversa forma de abordar a estesia de Fernando Pessoa e T. S. Eliot.

Tendo em vista que a obra pessoana no terreno da crítica e da teoria literária é toda ela, ou quase toda, composta de esboços e fragmentos de futuros textos (e que foi, como se sabe, sendo extraída aos poucos, a forceps do baú do espólio do poeta, e posteriormente decifrada, com a dificuldade inerente típica do manuseio de papéis manuscritos, por vezes abandonados a meio e atirados ao acaso uns sobre os outros), foi tomada a seguinte cautela:

- ◆ Fragmentos desprovidos de sentido quer porque assinalados como tais nas obras de Pessoa compiladas por Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho e Cleonice Berardinelli²³), quer porque não me pareçam ter

²³Sena teve o bom-senso de não publicar textos muito fragmentados, como ele próprio afirma em algum ponto de seu trabalho.

Lind e Prado Coelho adotaram um sistema de sinais, informando ao

ultrapassado o estágio de mero exercício de idéias para posterior elaboração, não foram levados em consideração, até porque o próprio poeta, os havendo abandonado sem piedade, evidencia por esse ato que o encaminhamento do texto não corresponde ao seu pensamento, ou o assunto deixou de ter para ele a devida significação.

◆ Na seqüência, a bibliografia de Fernando Pessoa, obra prosaica/poética do autor, da qual os principais subsídios foram extraídos:

1. *Páginas de doutrina estética*. Sel., pref. e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito, 1946.
2. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estab. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática [1966].
3. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estab. e pref. por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática [1966²⁴].
4. *Obras em prosa*. Org., introd., e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974 (volume único)²⁵.
5. *Obra poética*. Org. e notas de Maria Aliete Galhoz. 2. ed., Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
6. *Livro do desassossego* (por Bernardo Soares). Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Tereza Sobral Cunha; prefácio e organização, Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, [c 1982].

No que diz respeito a T. S. Eliot, a situação de seus escritos é inteiramente diversa da que ocorreu e vem ocorrendo com o legado de Fernando Pessoa. Suas primeiras resenhas e artigos em periódicos, sua produção ensaísta, seu teatro e sua obra poética, bem como suas cartas, encontram-se editadas, grande parte desse material vindo a lume com a revisão do próprio autor, quer quando este integrava o corpo editorial das revistas, em que seus trabalhos foram publicados, quer como editor da própria obra, na Faber and Faber, em Londres.

leitor o estado dos originais, o que permite saber em que terreno se está pisando. Berardinelli adotou o mesmo sistema ao anotar as *Obras em prosa, op. cit.* Com esse método, fica o leitor informado sobre o estado do fragmento e sobre confiabilidade do documento.

²⁴Ou com a 2. ed. dessa obra, de 1973.

²⁵Ou com a 7. reimpressão dessa obra, publicada no Rio de Janeiro pela Nova Aguilar, em 1993.

Abaixo, a bibliografia de T. S. Eliot, que se expande um pouco para além dos interesses imediatos deste trabalho, e que aqui fica registrada como sugestão de leitura para os que queiram conhecer mais acerca do pensamento do autor.

1. Reflections on contemporary poetry. *The Egoist. An Individualist Review*. London, 6(3): 39-40, Jul/1919.
2. *In memoriam: Marie Lloyd. The Criterion. A Quarterly Review*. London, 1(2): 192-5, Jan/1923.
3. *Dramatis personae. The Criterion. A Quarterly Review*. London, 1(3): 303-6, Apr/1923.
4. The function of a literary review. *The Criterion. A Quarterly Review*. London, 1(4): 421, Jul/1923.
5. The function of criticism. *The Criterion. A Quarterly Review*. London, 2(5): 31-42, Oct/1923.
6. Four Elizabethan dramatists. *The Criterion. A Quarterly Review*. London, 2(6): 115-23, Feb/1924.
7. *Homage to John Dryden*. London, Hogarth press, 1924.
8. The idea of a literary review. *The Criterion. A Quarterly Review*. London, 4(1): 1-6, Jan/1926.
9. "Introduction". In: ELIOT, Charlotte -- *Savonarola: a dramatic poem*. London, R. Cobden-Sanderson, 1927.
10. "Introduction". In: SENECA -- *Seneca, his tenne tragedies*. Tradução inglesa. London, Constable, 1927, p. V-LIV²⁶.
11. Mr. Middleton Murry's synthesis. *The Monthly Criterion. A Literary Review*. London, 6(4): 340-7, Oct/1927.
12. *For Lancelot Andrewes. Essays on style and order*. London, Faber and Gwyer, 1928.
13. *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. New York, Barnes and Noble [1928].
14. The action française, M. Maurras and Mr. Ward. *The Monthly Criterion. A Literary Review*. London, 7(3): 195-203, March/1928.
15. The literature of fascism. *The Criterion. A Literary Review*. London,

²⁶Este texto foi reimpresso com o título de "Seneca in Elizabethan translation", e incluído no *Essays on Elizabethan drama*. New York, Harcourt, Brace and World [1960], p. 3-55.

- Faber and Gwyer, 8(31), Dec/1928.
16. Mr. Barnes and Mr. Rouse. *The Criterion. A Literary Review*. London, 8(32): 682-91, Jul/1929.
 17. *Dante*²⁷. London, Faber and Faber [1930].
 18. "Introductory essay". In: JOHNSON, Samuel -- *London: a poem and the vanity of human wishes*. London, Fetchells and G. Macdonald, 1930.
 19. "Preface". In: CROSBY, Harry -- *Transit of Venus*. Paris, The Black Sun Press, 1931, p. 1-14.
 20. *John Dryden the poet, the dramatist, the critic*. New York, Terence and Elsa Holliday, 1932.
 21. *After strange gods. A primer of modern heresy*. London. Faber and Faber [1934].
 22. *Elizabethan essays*. London, Faber and Faber, 1934.
 23. "Introduction". In: MOORE, Marianne -- *Selected poems*. London, Faber and Faber, 1935, p. 5-12.
 24. *Essays ancient and modern*. London, Faber and Faber, 1936.
 25. *Points of view*. London, Faber and Faber [1941].
 26. "Leçon de Valéry". In: VALÉRY, Paul -- *Paul Valéry vivant*. Paris, Cahiers du Sud, 1946.
 27. *On poetry*. An address by T. S. Eliot on the twenty-fifth anniversary of Concord Academy. Concord (Mass), Concord Academy, 1947.
 28. "Introduction note". In: JOYCE, James -- *Introducing James Joyce -- a selection of Joyce's prose*. 7. ed., London, Faber and Faber, 1948, p. 5-7.
 29. The undergraduate poems. Cambridge (Mass.), The Harvard Advocate [1949].
 30. *Selected essays*. [New edition], New York, Harcourt Brace [c 1950]²⁸.

²⁷Consta que a primeira edição desta obra é de 1929. A edição compulsada é presumivelmente, como assinalado, de 1930. Este ensaio aparece também na *Selected prose of T. S. Eliot*. Edited with an introduction by Frank Kermode. New York, Harcourt, Brace [1988]. (The centenary edition: 1888-1988), p. 205-30.

²⁸Nesta edição, Eliot acrescentou, com relação à primeira, de 1932, da mesma editora, quatro ensaios. São eles: "*In memoriam* [de Tennyson]" (de 1936); "*Religion and literature*" (de 1935); "*The pensées of Pascal*" (de 1931) e "*Modern education and the classics*" (de 1932). Registre-se também que a edição de 1932, norte-americana, apresenta, no índice, algumas discrepâncias no que diz respeito à data de fatura de certos ensaios. Para todos os efeitos, convém o leitor basear-se na edição mais recente da Faber and Faber, de 1951, ou mesmo na

31. *Selected essays*. 1917-1932. 3. ed., London, Faber and Faber, 1951²⁹.
32. "Introduction". In: POUND, Ezra -- *Literary essays*. Norfolk (Conn.), New Directions [1954], p. IX-XV.
33. "Introduction". In: VALÉRY, Paul -- *The art of poetry*. Translated from the French by Denise Folliot. New York, Vintage, p. VII-XXIV [c 1958].
34. *Essays on Elizabethan drama*. New York, Harcourt, Brace and World [1960].
35. "Foreword". In: LEWIS, Whindham -- One-way song. London, Methuen, 1960, p. 7-10.
36. "Introduction". In: BARNES Djuna -- Nightwood. 3. ed., New York, New Directions, 1961, p. XI-XVI.
37. "Preface". In: HOFMANNSTHAL, Hugo von -- Poetry and plays. American translation. New York, Pantheon books [c. 1961], p. XI-XII.
38. "Preface". In: RIDDLER, Anne -- The little book of modern verse. London, Faber and Faber, 1961, p. 5-9.
39. *To criticize the critic and other writings*. New York, Farrar, Straus and Giroux [1965].
40. *The use of poetry and the use of criticism*. Studies in the relation of criticism to poetry in England. 2. ed., London, Faber and Faber [1968].
41. *The complete poems and plays of T. S. Eliot*. London, Faber and Faber, 1969.
42. *On poetry and poets*. New York, Octagon Books, 1975.
43. *Selected prose of T. S. Eliot*. Edited with an introduction by Frank Kermode. New York, Harcourt, Brace [1988]. (The centenary edition: 1888-1988).
44. *The inventions of the March hare: poems 1909-1917*. London, Faber and Faber, 1996.
45. *The varieties of metaphysical poetry*. Edited and introduced by Ronald Schuchard. San Diego, A Harvest Book, 1996. (First Harvest edition).

norte-americana, da Harcourt, Brace and Co. [c 1950].

²⁹Esta edição inglesa é basicamente igual à edição norte-americana da Harcourt, Brace and Co., datada de um ano antes, registrando-se algumas diferenças tipográficas e de paginação, apenas. Faço referência a ambas, aqui, pela circunstância trivial de haver consultado uma delas, no Brasil, e nos Estados Unidos da América do Norte a outra.

Diversos dos trabalhos que Eliot publicou avulsamente o foram também em alguma das inúmeras antologias (todas aqui incluídas) que o autor assinou, razão porque não constam desta listagem, que, de outro modo, ficaria excessivamente extensa. Assim, por exemplo, "Reflections on vers libre", de 1917, poderá ser encontrado em *Selected prose of T. S. Eliot*. "Ezra Poud: his metric and poetry", do mesmo ano, encontrado em *To criticize the critic and other writings*. "Hamlet", publicado também com o título de "Hamlet and his problems", de 1919, em *Selected essays of T. S. Eliot*; do mesmo ano, "Rhetoric and poetic drama", publicado em *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*; os ensaios "Christopher Marlowe" e "Ben Jonson", também de 1919, foram reimpressos em *Elizabethan essays* -- e assim por diante.

Ao contrário, ensaios publicados isoladamente, em forma de livro e que posteriormente integraram antologias ensaísticas comparecem com a remissão original. Integra também a bibliografia acima aquela produção avulsa do autor, que não logrou publicação posterior. Dá-se também o mesmo tratamento àqueles casos em que Eliot, assinando prefácios e apresentações de obras de outros autores, não os reimprimiu posteriormente.

As remissões bibliográficas deste livro foram feitas de acordo com o seguinte sistema de códigos, para os registros iniciais:

◆ Obra de T. S. Eliot: E, seguido do número respectivo, que precede a listagem acima, seguido de vírgula, e seguido do(s) número(s) da(s) página(s) de onde a citação foi extraída, entre parêntesis.

◆ Obra de Fernando Pessoa: P, seguido do número respectivo, que precede a listagem acima de Fernando Pessoa, seguido de vírgula, e seguido do(s) número(s) da(s) página(s) de onde a citação foi extraída, entre parêntesis. Ex: a remissão bibliográfica abaixo:

ELIOT, T. S. -- "Tradition and the individual talent". Em sua: *Selected essays, 1917-1932*. 3. ed., London, Faber and Faber, 1951, p. 13, aparece assim: "Tradition and the individual talent" (E31, 13), sendo 'E' a inicial do sobrenome do Autor, '31', o número correspondente à obra que comparece na bibliografia numerada respectiva , e '13' o número da página da citação.

1. Tradição, originalidade e individualidade artística

Tive o cuidado de verificar nas palestras e ensaios literários de T. S. Eliot, não levando em conta, portanto, suas contribuições em outros campos, como a educação e a cultura, que o autor discorreu sobre as implicações da tradição na elaboração de uma obra literária mais de duas dezenas de vezes, ocupando-se do

tema desde seu ensaio inaugural, em 1917³⁰; continuando a fazê-lo ao longo de toda sua vida, até precisamente 1961, quando escreveu "To criticize the critic"³¹, já em seus derradeiros anos.

Pouco serviria o desforço estatístico, ou a crua contabilística constatação, se o investigador não tivesse ido além, no enalço do entendimento e compreensão do pensamento eliotiano sobre o assunto.

Começemos pelo início, pelo primeiro registro do despertar do teórico para a questão da tradição literária.

No ensaio acima citado, não é ainda a tradição o tema nuclear, mas justamente aquele que dá título à colaboração: o verso livre. Eliot procura rebater o que se convencionou como verso livre, e a reboque sua 'escola' ou teoria. Entende Eliot que a rigor não existe verso livre uma vez que a própria arte não o é³². Com efeito, em um poema, o verso irá sempre interdepende da estrutura melódica que o antecipa ou sucede e envelope, e a frase poética é e será sempre, e necessariamente (para parafrasear Ricardo Reis), escrava do ritmo³³, sendo-o igualmente do sentido geral buscado. O mesmo acontece com a rima. Abandonar a busca da rima (inclusive da que se encontra no interior do verso) não é um salto para a facilidade, mas, ao contrário, impõe uma mais severa tensão sobre a linguagem. Com efeito, uma vez eliminada a rima, o poeta está sujeito aos critérios da prosa³⁴. E a limitações de outra espécie.

Essa questão da liberdade do verso está aparentemente fora de lugar. Ocorre que por ser esta justamente uma teoria equivocada, ilustra um ponto que é determinante para a compreensão da tradição: a novidade. A teoria do verso livre é uma proposta falsa, por conseguinte uma novidade inauspiciosa, falsa, também, entende o crítico. Mas nós ouvimos seu estertorar até os dias de hoje. O artista de segunda ordem, contudo, adota-a irrefletidamente porque a considera essencialmente diferente daquilo que fazem seus pares e seus predecessores; ademais o verso livre parece tão cômodo e prático, a um primeiro momento, desembaraçando o autor de velhos compromissos e velhos grilhões do fazer

³⁰"Reflections on vers libre" (E43). Primeiramente publicado no *New Statesman*, a 3 de março de 1917.

³¹"To criticize the critic" (E39).

³²Cf. "Reflections on vers libre", *op. cit.*, p. 32.

³³"Ponho na altiva mente o fixo esforço / Da altura, e à sorte deixo, / E as suas leis, o verso; / Que, quando é alto e régio o pensamento, / Súdita a frase o busca / E o scravo ritmo o serve". (P5, 291).

³⁴Cf. "Reflections on vers libre", *op. cit.*, p. 36.

poético de outrora. A novidade encontrada de maneira tão negligente provoca naturalmente ataques por parte dos outros pares do poeta que pensam diferentemente; tais ataques, por seu turno, demandam teorias como resposta, e assim sucessivamente. "Numa sociedade ideal pode-se imaginar o Novo brotando naturalmente do Velho, sem a necessidade de polêmica ou teoria: esta seria uma sociedade com uma tradição viva. Numa sociedade imobilista, como são as atuais, a tradição desliza para a superstição, e um forte estímulo pelo novo tem lugar"³⁵.

Foi assim ligeiro e sucinto o primeiro despertar de Eliot para o tema da tradição, mas não foi pouco significativo. A partir do pouco que o ensaísta disse, podemos já deduzir que a tradição literária é um repositório vivo de formas, conceitos e práticas ligadas ao fazer literário. Entendemos também que mudanças profundas e significativas nesse mesmo fazer dependem menos da busca incosequente pelo novo e mais da capacidade do presente literário de interpretar e de ser interpretado pela tradição; e que esta melhor cumprirá seu papel quanto melhor puder ser irrigada pelo presente; quanto em suma melhor puder oxigenar seu sistema de referências, assim servindo de lastro para a busca da inovação: o "novo brotando do velho", como quer Eliot. Entendemos também que essa inovação não pode simplesmente descartar a tradição, mesmo que dela não tenha sido originada, como nos descartamos de um rol de coisas sem utilidade mais, porque a despeito dos desvios de compreensão acerca da tradição, ela está ali, não inabalável, mas convergente; não como uma tola superstição, mas como o quê? Como, talvez, mas aqui já vou longe demais, mas vá-lá, uma hipótese concreta de desobediência; uma possibilidade desde onde transgredir; um chão, em suma, desde onde partir, mais talvez do que um plácido ponto de referência, para onde deve o artista mirar para aplacar sua ambição de gênese.

Está bem, sou forçado a concordar que estou colocando palavras demais na boca do autor, antecipando ou, o que poderia ser pior, desvirtuando seu pensamento. Fiquemos por ora apenas com a idéia da tradição como repositório vivo --, e com a hipótese, à primeira vista sugerida, de que a sociedade, na qual se aloja a tradição, precisa estar aparentemente harmonizada com esse repositório, para que o novo brote do velho sem polêmica.

Marcha à ré, portanto; e indiquemos de imediato como incômodas dúvidas primeiramente essa última afirmativa de que em uma sociedade ideal o novo poderia brotar naturalmente (que é o mesmo que dizer sem polêmica) do velho.

³⁵Cf. *ibid.*, p. 32.

Apontemos como outra incômoda dúvida essa outra indicação, que Eliot nos fornece, e que paradoxalmente sugere como estratégia de renovação (o novo vir ao encontro do velho) a aceitação incontestada por parte da tradição, o que não parece muito lógico, posto que fere o princípio que entende a tradição justamente como um repositório face ao que sempre foi e deixou de ser, como também face ao que não o é, ainda.

Amenizarei contudo tais afirmações, enfatizando no enunciado eliotiano os adjetivos 'ideal' e 'viva'. O primeiro, diz respeito à sociedade, que por força do significado do termo 'ideal', não existe, ou tão-somente pode existir em nosso imaginário. Passo ao outro adjetivo: 'viva', que modifica o substantivo 'tradição'. Essa tradição viva, portanto em incessante evolução/mutação, posto que viva, só é possível, dá-nos a entender Eliot, numa sociedade em que todos estejam laborando numa direção comum, ou seja, buscando incessantemente o devir dessa mesma tradição em mudança. Daí, por conseguinte, ser possível, nessa mesma sociedade idealizada, vermos brotar o novo do velho, sem polêmica, sem discórdia, posto que toda a sociedade está atarefada na transformação constante da tradição, irrigando-a com suas expressões individuais ou coletivas. Mas isso não ocorre na vida real.

Na vida real, tudo ocorre de modo diverso, e o organismo social é um corpo heterogêneo, vivendo, cada uma de suas partes, estágios diferentes de pensar e realizar. No mundo real, pressentimos que sem o embate de idéias, sem a ambição de inovar, o organismo da tradição não consegue eficiente oxigenação.

Se temos de um lado a sociedade ideal, temos de outro uma sociedade imobilista, em que a tradição, como diz Eliot, é encarada como mera superstição, e a inovação pela inovação é a única palavra de ordem possível. No limite, é como se a cada minuto fosse a sociedade obrigada a fabricar seu próprio chão para pisar além. Agora sim, tudo começa a fazer sentido, ou, ao menos, principiamos a entender os primeiros passos de Eliot no território do embate da arte com sua precursividade. A entender e possivelmente a começar a concordar com ele.

Algumas outras questões, por outro lado, começam a surgir em nossa cabeça: a primeira delas diz respeito ao binômio inovação versus tradição. Como pode o artista simultaneamente levar em conta a tradição e estar apto a participar do processo de transformação dessa mesma tradição, por intermédio da busca pela inovação? Em outros termos: mudança e tradição. Esses sentidos se harmonizam ou são para sempre antagônicos? A resposta ainda não está na ponta da língua, mas já podemos alcançar a ponta do novelo.

A necessidade de mudar decorre da necessidade intrínseca do artista de desenvolver a si mesmo e seu instrumento de trabalho. Pressupor a imutabilidade de ambos ao longo do tempo é imaginar possível a imutabilidade do próprio ser humano ao longo de toda uma vida. Por conseguinte o artista mal ou bem, e penso que você e eu estamos de acordo, carrega dentro de si o germe da mudança. Não é verdade, porém, "que o desenvolvimento de um escritor é uma função do seu desenvolvimento como homem, mas é possível dizer que existe uma estreita analogia entre a espécie de experiência que desenvolve um homem e aquela que desenvolve um escritor", adverte Eliot em uma de suas colaborações para *The Egoist*, no verão de 1919³⁶.

Nesse processo de mudança, de autodesenvolvimento e de autoconhecimento, de que estou falando, joga uma cartada decisiva a questão da admiração. Admiração no sentido estritamente profissional, de um artista por outro, seu predecessor ou não. É possível que a absoluta recusa de um escritor em admirar qualquer outro que não seja a si próprio possa ser entendida por muitos como um traço de forte personalidade, mas sem dúvida esse solipsismo não é o caminho a ser tomado para o melhor e mais eficiente desenvolvimento pessoal.

O oposto desse forçado isolamento é a necessidade de se assemelhar a outrem, é a necessidade de pertencer, por exemplo, a uma escola, a uma agremiação estética. Mas o que é que Eliot tem a nos dizer sobre isso?

"Admiração, diz ele, leva freqüentemente à imitação; dificilmente permanecemos muito tempo inconscientes do fato de que estamos imitando outrem, e a consciência do débito que temos para com outro escritor pode levar-nos a odiar o objeto imitado". Por outro lado, se mantemos nossa posição, leia-se: nossa perspectiva de criação, após tomar consciência desse fato, nem por isso estamos imitando o predecessor, embora possamos estar sujeitos a ser acusados disso. A relação decorrente desse intercâmbio agora consciente entre o poeta sucessor e seu predecessor pode ser caracterizada como aquela provocada por um sentimento de parentesco, ou de intimidade pessoal, que temos com outra pessoa. "Essa relação pode dominar-nos repentinamente, no início ou ao cabo de um longo convívio", diz Eliot. Nessa altura, o autor está em crise. Com o passar do tempo, esse sentimento deverá provavelmente mudar, tal como qualquer outro sentimento de intimidade que nutrimos em nossa vida pessoal, mas sua marca será

³⁶(E1,39).

indelével no escritor³⁷. Entende Eliot ainda que a utilidade desse sentimento passional em relação à obra de outro autor, normalmente predecessor, é de vária ordem. Em primeira instância é uma garantia contra a "admiração forçada", que nos obriga, por exemplo, a visitar a obra de um autor tão-somente porque ele é importante³⁸. E a admiração com relação aos grandes autores, sugere o ensaísta, é apenas uma espécie de esnobismo que nos faz reconhecer o nosso verdadeiro lugar. Não seremos imitadores por isso, mas defensores de uma tradição³⁹.

No ensaio "Ezra Pound: his metric and poetry", publicado também em 1917, Eliot de passagem acaba por reiterar o que até aqui se disse sobre a influência exercida pelo poeta predecessor sobre o sucessor. Ele observa que qualquer poeta, que tencione sobreviver como tal ao cabo dos seus primeiros vinte-e-cinco anos de carreira, deve mudar; deve procurar novas influências, de modo a conquistar outras emoções para exprimir, embora para seus leitores tais mudanças sejam vistas até certo ponto como desconcertantes⁴⁰.

Em outras palavras, solipsismo e crescimento artístico não combinam. A evolução, objetivo de todo e de qualquer artista, estará sempre contingenciada pelo estado de arte da sociedade em que criador e obra se alojam, no interior de cuja sociedade aquele constrói estrategicamente sua identidade.

No afamado -- e parcialmente condenado pelo próprio autor, anos depois -- "Tradition and the individual talent", Eliot retoma a discussão da tradição desde o princípio, fornecendo-nos talvez um de seus ensaios mais eloqüentes sobre o assunto. Diz ele, na abertura, que a palavra 'tradição' tem sido quase sempre deliberadamente pronunciada em um contexto reprobativo, de censura -- e que dificilmente conseguimos tornar essa palavra "agradável aos ouvidos ingleses sem associá-la à tranqüilizante ciência da arqueologia"⁴¹.

Por outro lado, se a única forma de manter a tradição fosse a de seguir cegamente o que a geração anterior postulou, então entende Eliot que a tradição deveria ser algo de fato desestimulado.

Tradição é uma questão de muito mais ampla significância. Não pode ser herdada, e se você almejar isso, só o conseguirá mediante grande esforço. Tradição envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico; e este envolve a

³⁷Cf. *loc. cit.*

³⁸Cf. *loc. cit.*

³⁹Cf. *loc. cit.*

⁴⁰Cf. "Ezra Pound, his metric and poetry" (E39, 177).

⁴¹"Tradition and the individual talent" (E31,13).

percepção, não apenas da anterioridade do passado, mas da sua atualidade; o sentido histórico compele o homem a escrever não somente com sua geração sobre seus ombros, mas com o sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero e dentro dela toda a literatura de seu país tem uma existência simultânea e forma uma ordem também simultânea. O sentido histórico, que é um sentido tanto do atemporal quanto do temporal e de ambos em conjunto, é o que torna o escritor tradicional. E é o que torna ao mesmo tempo o escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, e de sua contemporaneidade⁴².

O convívio com a tradição literária, matizado este por toda aquela gama de sentimentos que vão da admiração à indiferença ou rejeição, não é um processo fácil, até porque é e será sempre um processo de aferição e enfrentamento para o escritor. Não se trata simplesmente de medir forças com o passado, mas de perceber que a tradição vive nosso presente, nutre-se dele e cambia de acordo com a dinâmica do mesmo presente do qual fazemos parte.

Eliot oferece-nos à reflexão um ponto que parece crucial para o poeta, para o artista iniciante: a de que inevitavelmente, ao penetrar o território da arte, esse adentra um território de forças previamente ordenadas, do qual inapelavelmente tomará parte.

"Nenhum poeta, nenhum artista seja de que arte for, alcança seu completo significado sozinho". Seu significado e seu valor decorrem do valor de sua relação com os poetas e artistas mortos. Um artista não pode ser avaliado isoladamente, apenas em contraste e comparação com os mortos. O que acontece quando um novo objeto de arte é criado é algo que acontece simultaneamente a todos os objetos de arte que o precedem. "Os monumentos existentes formam um ordenamento ideal entre si, que é modificado pela introdução do novo (do verdadeiramente novo) entre eles". Com a chegada do novo, o todo preexistente deve ser ajustado; o mesmo se dando com as relações, as proporções e o valor de cada objeto de arte em relação ao novo todo⁴³.

⁴²*Ibid*, p. 14.

⁴³Cf. *ibid.*, p. 15.

Ao escrever "The function of criticism", em 1923, Eliot reafirmou suas posições, observando que sua visão sobre a questão permanecera inalterada, e acrescentando: "eu estava lidando [quando escreveu "Traditional and the individual talent"] então com o artista, e com o sentido de tradição, o qual, pareceu-me, o artista deveria ter; este era em linhas gerais um problema de ordem também. Pensei na literatura, então, como penso agora, na literatura do mundo, na literatura da Europa, na literatura de um único país, não como uma reunião de escritos de indivíduos, mas como 'todos orgânicos', como sistemas em relação aos

Dúvidas? Eu arriscaria dizer que uma delas diz respeito à afirmativa eliotiana de que o significado e o valor de um artista decorre do valor de sua relação com os artistas mortos; um artista não pode ser avaliado isoladamente.

Embora o juízo estético acerca da obra literária esteja um pouco fora do nosso rumo, vamos tentar entender o significado das palavras de Eliot, ao menos naquilo que pode nos ajudar a esclarecer a questão da tradição versus individualidade artística.

A recepção de todo e qualquer produto artístico, conscientemente ou não, ocorre em nós, quer sejamos críticos profissionais, quer leitores amadores, na forma figurada de uma inserção de folha solta em um catálogo de fichas. São, obviamente, fichas mentais, a que podemos denominar de critérios referenciais, que poderão ser complexos e rigorosos, se o leitor for experimentado, ou destituídos de complexidade, se o leitor não tiver se empenhado muito na preparação e manejo de seu catálogo interior. A observação ou fruição de uma nova obra de arte implicará sempre, por conseguinte, na manipulação desse conjunto de fichas, maior ou menor, conforme o perfil do leitor, e na inserção, em algum ponto desse catálogo, da obra recém-examinada.

O que Eliot tenta nos dizer sobre o valor de um artista -- ou das obras de autoria deste, o que dá exatamente no mesmo -- é que mal ou bem, quando abrimos um livro ou deparamos uma tela pela primeira vez; ou ouvimos um concerto desconhecido até então, abrimos também esse metafórico catálogo que nos auxilia a configurar o padrão de nossa recepção e a calibrar nosso critério de avaliação acerca daquela obra de arte. Dizer, como nos diz Eliot, que um poeta não tem significação isoladamente não significa que uma obra de arte necessita ser explicada por outra, mas que seu valor e importância, bem como seu sentido histórico só podem ser determinados em relação ao conjunto das obras que, antes dessa, ocupavam o cenário da arte. E isso vale para a recepção, mas não somente para ela.

Quando uma nova obra de arte é concebida, o grande catálogo universal se altera, porque ganha uma nova ficha, para usarmos ainda esta vez a metáfora do catálogo. Essa ficha, fique o leitor advertido, deve ser "realmente nova", como Eliot frisou acima, para que a ordenação geral do catálogo se modifique, caso contrário, será considerada como uma ficha idêntica a outra que ali já havia: o

quais, e apenas em relação a estes, a produção de arte literária, e o trabalho de artistas individuais encontram sua significação. Cf. "The function of criticism" (E31, 23-4).

catálogo crescerá em número, mas não ganhará em substância.

Com a inserção dessa nova obra de arte, como diz o crítico, as relações, as proporções e o valor de cada objeto de arte são modificados, mesmo que ligeiramente, e uma nova ordem é construída. Dá-se portanto a conformidade entre o velho e o novo.

Podemos também concluir, como o faz Eliot, que o novo poeta, ou o produto novo desse poeta, o que dá sempre no mesmo, será sempre, inevitavelmente, julgado pelos critérios do passado. Mas aqui introduzimos uma indagação vital: será só a partir de critérios do passado que uma obra de arte é ou pode ser julgada? Não, evidentemente que não. Toda nova obra de arte cria, concomitantemente à sua criação, os critérios para seu próprio julgamento. Daí Eliot utilizar o termo 'comparação', para definir o processo em que se dá o cotejo entre o velho e o novo, posto que uma simples conformidade entre um e outro, entre o velho e o novo, significaria para este último, como entende o crítico, justamente uma inconformidade. Para que o novo se pudesse assim chamar, seria necessário que não se adequasse ao velho, caso contrário não seria novo⁴⁴.

Uma vez introduzida a nova obra de arte na grande ordem universal, todo o passado de toda a arte fica alterado por esse ato presente de inserção. Ainda: da mesma forma que o presente modifica o passado, este último dirige e condiciona a existência do presente, o que em última instância nos remete para um axioma de molde eliotiano: a criação de uma obra de arte não pode ser gerada, entendida ou apreciada como um fenômeno independente. Concordando com ele concordamos também que a gestação e apreciação da obra de arte são momentos de uma cadeia

⁴⁴ Aqui Eliot leva essa questão ao extremo, indo além e dizendo textualmente: "conformar-se [ao velho] seria para o novo trabalho [de arte] não se conformar de modo algum; pois [caso contrário] ele não seria novo, e não seria por conseguinte uma obra de arte". Cf. "Tradition and the individual talent", *op. cit.*, p. 15. Eis aqui, muito provavelmente, um dos exageros de que Eliot buscaria se redimir anos depois, quando considerou seu ensaio excessivamente radical. De fato, parece insustentável a afirmativa de que só é obra de arte o que é novo, quando se sabe que o preenchimento do quesito novidade é uma mera qualidade da obra de arte, embora de suma importância. Não obstante Eliot tivesse condenado seu trabalho de juventude, tempos depois, em 1933, Ele seria mais complacente com o passado: "alguns anos atrás escrevi um ensaio intitulado 'Tradition and the individual talent'. Durante o curso dos subseqüentes quinze anos, dizia ele, descobri, ou atraiu minha atenção simplesmente, certo fraseado insatisfatório e pelo menos uma analogia mais que duvidosa. Contudo não repudiei o que escrevi naquele ensaio mais integralmente do que eu esperaria fazê-lo após tamanho lapso de tempo" (E21, 15).

de complexas significações entretecidas no tempo e pelo tempo.

Caberá ao poeta, entende Eliot, tomar o passado não como um fardo, uma pílula para todo e qualquer uso, a ser ingerida indiscriminadamente. Do mesmo modo não deve o poeta contentar-se com um ou dois nomes a serem admirados e cultivados, ou mesmo satisfazer-se com um período literário específico. Diz Eliot que "o primeiro caminho é inadmissível, o segundo é uma experiência importante de juventude, e o terceiro caminho um suplemento muito agradável"⁴⁵.

Deve o poeta, acrescenta, "estar ciente da principal corrente, e que esta não passa necessariamente pelas principais reputações literárias. Ele deve estar também ciente de que a arte jamais progride, e que o material da arte nem sempre é o mesmo"⁴⁶.

Por último o poeta deve estar ciente de que a mente da Europa -- e a de seu próprio país -- uma mente que ele aprendeu em tempo ser mais importante do que a sua própria -- é uma mente que muda e que essa mudança é um processo de desenvolvimento que não abandona nada *en route*, que não aposenta nem Shakespeare, nem Homero"⁴⁷.

O que Eliot tenciona ensinar ao novo poeta quando diz que a principal corrente literária não passa necessariamente pelas principais reputações literárias? Em primeiro lugar, parece-me, que o conjunto de obras, que reunidas fazem parte do que se pode chamar de tradição literária, não se oferece ao poeta principiante como um todo organizado, com hierarquia clara e definida. Em segundo lugar, e esta é uma conclusão minha, que os critérios que definem a magnitude das reputações literárias variam conforme a época e conforme a perspectiva do crítico. Cada época cria seus nomes mais representativos. Tais nomes, consoante serem representativos daquela época, podem não o ser da seguinte, ou da outra, adiante; podem, sendo representativos de um momento, não ter deixado seguidores e intérpretes, ou podem ter deixado tanto uns como outros, mas que não foram suficientemente fortes para reendereçar a potência do predecessor para sua progênie literária, diluindo a herança que receberam.

Não aceitar o passado como uma pílula, um medicamento pronto para curar o poeta da incapacidade de realização, ou para habilitá-lo a efetivar seu projeto literário, eis, ademais, o que nos dizem aquelas palavras de Eliot. Novamente ecoa entre elas, embora inaudível, o termo que caracteriza muito bem a ação

⁴⁵"Tradition and the individual talent", *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶Loc. cit.

⁴⁷Loc. cit.

especulativo-corretiva do poeta sobre o tempo: a comparação. É nesse momento, deveras, que se formula o juízo crítico no poeta; este deve ter olhos para observar criticamente o trabalho de seu tempo e o que atravessa o tempo, constantemente reatualizando-se, ou seja, a tradição.

Eliot deixa transparecer, ainda, que a tradição não é uma folha escrita a lápis, que o tempo apaga sem deixar vestígio. Ao contrário, cada peça de arte se movimenta conforme a dinâmica das forças presentes, tal como em tabuleiro de xadrez em que não há vitorioso ou vencido, conquanto o símile termine aí. O valor de uma peça não é fixo como no jogo de xadrez -- e depende do valor que as demais peças indiretamente lhe atribuem.

(O leitor experimentado -- sim, é um parêntesis -- deve estar se perguntando se é meu intento pura e simplesmente resumir com destreza e explicar com magnanimidade e singeleza o que está contido no "Traditional and the individual talent", tal como tenho feito nesses derradeiros parágrafos, talvez do modo como um aplicado aluno de pós-graduação o faria. Responderei que se algum aluno de pós-graduação tivesse feito isso, ido a fundo nesse artigo, buscado interpretá-lo com equilíbrio, evitado a falsa especulação, muito estaria fazendo em benefício da compreensão do pensamento eliotiano e da poética moderna. Ao leitor experimentado, pois, que tem na ponta da língua esse ensaio, e acha despidendo ou pouco imaginoso alguém, nos dias que correm, voltar a ele como se coisa recentíssima fosse, peço paciência e cobro humildade. A reconstrução crítica de um ensaio atualiza-o -- o que é uma lição eliotiana recentíssima, sobretudo para quem está lendo este livro. Ao leitor genérico, informo, ao contrário, que continuarei caminhando tal como tenho feito até aqui, preferindo não pecar pela falta de clareza. Parêntesis fechado.)

Se a tradição é um processo dinâmico; um processo que se atualiza no tempo; se a tradição está aqui, ao nosso lado, espreitando-nos, é porque existe fora e dentro do tempo, concomitantemente, ou, bem melhor, é porque ela cria seu próprio tempo, ao deixar-se atualizar no nosso. Desde essa perspectiva podemos dizer que jamais a arte é a mesma: Shakespeare hoje é diverso daquele de há 100 anos atrás, embora menos diferente do que outro autor com menor excelência, mas isso já é outra conversa; não vamos discutir aqui o que interfere na permanência da obra de arte através dos anos.

Não obstante, a arte não progride, como disse Eliot acima. Como assim? E de que adianta produzir uma arte que em nada acrescenta ao que já se fez outrora? Vamos devagar: quando Eliot diz isso, está querendo chamar nossa atenção para o

fato de que os ingredientes de nossa sensibilidade não são diferentes do que foram sempre, embora as proporções em que tais ingredientes se combinam tenham mudado ao longo dos séculos e continuarão mudando. A arte não progride; ela se transforma, porque a mente humana também o faz, ao processar recentes vivências; porque a experiência, os hábitos e a moral das sociedades se transformam, também, com o tempo. Não há progresso na arte, que é um objeto social; há tão-somente mutação. E porque a tradição se renova, se atualiza sempre; e porque o mais novo terá sempre que se medir com o mais velho -- que será sempre um velho renovado; e porque, por fim, a paisagem humana cambia, o material da arte, também este, não permanece sempre o mesmo.

Por tudo o que se disse, subentende-se que, para o artista, construir o futuro (que no artista encontra seu equivalente na realização de suas propostas estéticas) é realizar uma tarefa que não pode prescindir de modo algum do passado. Em um ensaio de 1928, "The humanism of Irving Babbitt", colhi essa passagem de Eliot: "se nosso problema é construir o futuro, nós somente podemos fazê-lo a partir dos materiais do passado; devemos usar nossa hereditariedade, ao invés de negá-la"⁴⁸. Em outras palavras, deve o artista lançar mão do fato de ser o receptáculo natural de uma herança de arte, e usufruir dela ao máximo. E vai mais além, em outro ensaio: "ao perder de vista a tradição, nós perdemos o contato com o presente"⁴⁹.

No texto introdutório, de novembro de 1932, que precede a edição de *The use of poetry and the use of criticism*, Eliot volta à carga, ampliando a discussão sobre a questão da hereditariedade: "o povo, diz ele, que deixa de se preocupar com sua herança literária se torna bárbaro"⁵⁰.

Nesse mesmo ano, um mês depois, ao escrever sobre Dryden, Eliot comenta sobre os três requisitos para ser poeta, congeminados por Ben Jonson. Um desses requisitos é justamente a imitação, e agrada especialmente ao autor: "o terceiro requisito em nosso poeta, ou criador, é imitação, ser capaz de converter substâncias, ou realizações de outro poeta, para seu próprio uso"⁵¹.

⁴⁸"The humanism of Irving Babbitt" (E24, 80).

⁴⁹"The possibility of a poetic drama" (E13, 62). E não somente povo e artistas devem ter a tradição sempre em mira; as instituições de ensino também: "talvez eu esteja errado: mas se não estiver, gostaria de ser capaz de encorajar tais instituições [de ensino] a manter sua comunicação com o passado, porque fazendo isso estarão travando comunicação também com o futuro, qualquer que seja que valha a pena se comunicar". Cf. (E21, 14).

⁵⁰"Introduction" (E40, 15).

⁵¹"The age of Dryden" (E13, 54-5).

Por certo, a primeira coisa que vem à mente do leitor, ao ler isso, é uma palavra que carrega um forte sentido depreciativo: plágio.

Evidentemente, nem Ben Jonson, nem Eliot estão defendendo o plágio quando estão de acordo que um poeta deve ser capaz de imitar, mas a proposição de ambos não é das mais felizes.

Provavelmente ciente disso é que Eliot, em um ensaio de 1961, faria esta correção: "a diferença entre influência e imitação é que a influência pode fecundar, enquanto a imitação -- especialmente a imitação inconsciente -- pode apenas esterilizar"⁵². Aqui, a presença do advérbio de modo, lado a lado com a presença restritiva do adjetivo 'inconsciente', que modifica o substantivo 'imitação', suscitam a hipótese de que Eliot teria concebido mentalmente uma escala de níveis de imitação, e que vislumbrara nela um determinado grau que seria aquele equivalente ao da imitação feita intencionalmente, com consciência.

Seria tal procedimento também uma forma de plágio? Ora o plágio só o é quando se configura como ato consciente praticado por outrem. Não o sendo, melhor chamá-lo de estupidez, ingenuidade, ou qualquer outra adjetivação que defina essa vivência típica de juvenília. Por conseguinte, e Eliot parece estar de acordo com essa afirmativa, a imitação, praticada conscientemente ou não, é perniciososa.

O mesmo não se pode dizer da obra que nasce influenciada por outra. Definindo como defino agora que a influência artística é a dispersão de conteúdos da tradição, tomados estes em termos de procedimentos artísticos e tropos, em uma obra de arte -- , e o leitor aceitando minha definição, aceitará também que a absorção de tais conteúdos não pode ser confundida com plágio. Procedimentos de arte são por sua natureza um bem comum, não importa quem os tenha descoberto. O plágio só ocorre na esfera do mundo imaginativo e pessoal do autor; só acontece quando tem lugar uma apropriação do que justamente não pode ser transferido de outrem. Ao contrário, a absorção de processos de arte é um acontecimento próprio da natureza da arte e de sua gestão econômica de meios, e ocorre a cada instante em que é pensada.

Com tudo o que se disse até aqui a respeito de tradição, será possível ainda cometer o equívoco de entender a tradição como um caminho antagônico ao da busca pela originalidade?

Claro que não. Ao contrário, firma-se pouco a pouco, senão já em definitivo,

⁵²"To criticize the critic" (E39, 18).

o ponto de vista eliotiano de que a tradição não é a rota oposta ao caminho que leva ao novo e ao original; de que a tradição é a plataforma desde onde se parte (se parte, mas da qual não se aparta), para alcançar o novo por conhecer.

Eliot contudo fez objeções, ao longo de toda sua vida, não à novidade ou à originalidade em si mesmas mas à glorificação delas por elas próprias. A preocupação do artista a respeito da originalidade, ressalva o crítico, certamente pode ser considerada por vezes algo negativo, sobretudo quando o artista almeja apenas evitar dizer aquilo que, da melhor maneira possível, já foi dito por outro; "afirmar que um trabalho [artístico] é original deveria ser um modesto elogio", equivalente a dizer que aquele trabalho não é "claramente desprezível"⁵³.

Em outro ensaio, este de 1942, "The classic and the man of letters", Eliot observa que uma das funções da crítica jornalística é a de "atuar como um co-regulador da taxa de mudança do gosto literário"⁵⁴ (*sic*). Quando os resenhadores aderem sem discussão ao gosto de uma geração anterior, a 'máquina' precisa ser desmantelada sem piedade e remontada; quando, ao contrário, o resenhador aceita uma novidade sem discutir, como se fosse um critério de excelência *a priori*, a máquina precisa de um reaperto geral, diz Eliot. O efeito dessa falha crítica é a de colocar o autor sério em um dilema: escrever para o grande público, ou para um grupo pequeno de leitores. "E o curioso efeito de qualquer uma dessas escolhas é a de reservar um prêmio para o efêmero."⁵⁵

E conclui: "a novidade de um trabalho da imaginação que é apenas popular, e que não traz nada de novo em si mesmo, logo se esgota: pois a geração posterior irá preferir o original à cópia, quando ambos já pertencerem ao passado"⁵⁶.

Entendo, portanto, interpretando a posição de Eliot, que a originalidade é algo que deve fazer parte quase que indissolúvel da natureza do trabalho artístico. Glorificá-la é perder de vista a complexidade do trabalho de criação; é reduzi-lo a uma caricatura, é limitar a própria perspectiva do trabalho de arte. Por outro lado, evitar a qualquer preço a influência de outra obra, por receio de se deixar dominar por ela, é um prato farto para o psicólogo que estiver de plantão.

Eliot esclarece-nos esses pontos um pouco mais, ao dividir esquematicamente a literatura contemporânea segundo dois procedimentos com respeito à inovação: "há primeiro aquela que procura realizar o que já foi feito

⁵³(E21, 23), *op. cit.*

⁵⁴Cf. "The classic and the man of letters" (E39, 152)

⁵⁵Cf. *Loc. cit.*

⁵⁶*Loc. cit.*

perfeitamente, e tem sido para esse tipo supérfluo de escrita que a palavra 'tradicional' tem sido comumente aplicada; *mal*-aplicada, porque a palavra em si mesma implica movimento. Tradição não pode significar permanecer parado. Claro que nenhum escritor admite para si mesmo que não possui originalidade; mas o fato de um escritor se dar por satisfeito ao usar a mesma linguagem de seu predecessor é muito suspeito".

O segundo tipo de escrita contemporânea, segundo Eliot, busca uma exagerada novidade (*sic*), uma novidade do tipo insignificante (*sic*), que oculta do leitor não-crítico uma fundamental platitude". Se for examinado o trabalho de qualquer grande inovador, em ordem cronológica, diz ele, "pode-se esperar descobrir que o autor foi levado, passo a passo, em sua inovação, por uma necessidade interna; e que a novidade da forma se impôs perante ele através da substância de seu trabalho, mais do que por ter sido deliberadamente procurada."⁵⁷

Eliot deixou, no entanto, de incluir em sua tipologia justamente um terceiro procedimento literário, que é aquele que ficou subentendido logo acima, caso contrário não haveria remissão para a escritura contemporânea. Trata-se do tipo de escrita realizado pelo "grande inovador".

Entendo -- e convido o leitor a procurar entender do mesmo modo -- que esse artista, de que fala Eliot, por força de seu estágio de evolução, deve saber dominar a tensão para a expressividade que se estabelece no processo criativo; deve possuir suficiente disciplina e sensibilidade para fazer germinar a ainda impronunciada vocação de seu trabalho em progresso; e deve possuir competência, para que a operação do texto deixe aflorar, em suma, a "necessidade interna" de inovação que promana do próprio texto, como se essa necessidade fosse a expressão sutil de uma vontade.

Não deve o leitor imaginar, com isso, que algo místico e misterioso ocorre no processo de elaboração de um texto de arte; o que se evidencia na obra em progresso é a manifestação de uma tendência notável, quase natural, do texto como um todo, em sua integral hierarquia, para a forma que começa a adquirir. No entanto, a provável forma, ainda embrionária, esta nasce nas mãos do artista, que ausculta a si próprio, e concomitantemente ausculta a tradição que o antecede, exercendo sobre ela seu espírito crítico.⁵⁸

⁵⁷Cf.(E21, 23-4), *op. cit.*

⁵⁸Em "What is a classic?" (E42), Eliot distingue a maturidade de um escritor, enquanto indivíduo, daquela que configura um período literário, assunto

Nada impede, contudo, que o poeta, em sua fase madura, possa "se sentir estimulado pela esperança de estar realizando algo que seus predecessores não fizeram; ele pode, até mesmo, estar em revolta com eles, do mesmo modo como um promissor adolescente se revoltaria com as crenças, hábitos e maneiras de seus pais, mas em retrospectiva, pode-se perceber que esse poeta é também um continuador da tradição"; que ele preserva essenciais traços de família e que sua diferença de conduta decorre do fato de pertencer a outra época, diferente da de seus predecessores.⁵⁹

A questão do intercâmbio entre o autor e a tradição não é um processo linear, insisto mais uma vez. Se a competência do autor de hoje depende do estágio de conhecimento e formação que serviram de lastro para seu desenvolvimento; se essa competência depende, além de outras variáveis que não cabe discutir aqui, da qualidade do que se lhe oferece como tradição literária, e também da intensidade e amplitude com que se realizou nele a atualização dessa tradição, esta última só encontrará seu pleno sentido se existir hoje uma literatura viva que dela dê conta, interpretando-a criticamente.

É portanto uma via de duas mãos de direção. Quanto mais intenso for o tráfego de ambos os lados, mais intensamente se atualizará a tradição, mais intensa e freqüente, também, ocorrerá a interpretação crítica dessa tradição, e mais rapidamente a tradição se atualizará, beneficiando o presente. Contudo, se não existir literatura viva cruzando essa estrada na direção do passado, a outra mão de direção, a que traz os aportes do que já foi e ainda deve continuar sendo, esta também acusará um reduzido tráfego. Com efeito, diz Eliot: "se não tivermos

que é tratado ao lado de outros, de igual importância, mas que foge ao meu intento neste ensaio específico. No entanto, quero destacar uma passagem, que me parece momentosa: "maturidade de linguagem pode supor o concurso de maturidade mental e de maneiras"; devemos esperar "que a linguagem atinja a maturidade no momento em que os homens tiverem um senso crítico do passado, uma confiança no presente e nenhuma dúvida consciente no futuro". Em literatura, entende Eliot que isso significa que "o poeta está consciente de seus predecessores, e que nós estamos tão conscientes dos predecessores por detrás de seu trabalho, quanto estamos dos traços ancestrais de uma pessoa, que é ao mesmo tempo individual e única". E arremata dizendo que os predecessores devem ser eles próprios grandes e honrados (*sic*): mas seus feitos devem ser de molde a sugerir ainda recursos não desenvolvidos da linguagem, e não do tipo daqueles que venham oprimir jovens escritores, infligindo-lhes o medo de que tudo que poderia ter sido feito já o fora, anteriormente. Cf. *op. cit.*, p. 57-8.

⁵⁹Cf. *ibid.*, p. 58.

literatura viva, tornar-nos-emos mais e mais alienados da literatura do passado; a menos que mantenhamos continuidade, nossa literatura passada se tornará mais e mais remota com relação a nós até que se torne uma literatura tão estranha quanto a de um povo estrangeiro"⁶⁰. E acrescenta, mais adiante, que é "através dos autores vivos que os mortos permanecem vivos".⁶¹

E, claro está, é através dos autores mortos, mas vivos sempre, que os de agora alimentarão sua vitalidade. Nem sempre, contudo, da mesma forma, e na mesma intensidade. Nesse contínuo intercâmbio entre passado e presente, entende Eliot que alguns autores do passado responderão ao gosto da geração viva mais estreitamente do que outros; e alguns períodos do passado poderão apresentar mais estreita afinidade com nossa própria época do que outras. Tal fato acontece porque as influências literárias evidentemente também mudam com o passar do tempo, do mesmo modo que nossas preferências pessoais, na esfera de tudo o que diz respeito ao gosto, cambiam com o passar dos anos.⁶²

Daí que quando vemos Fernando Pessoa em seu gabinete juvenil em Durban, mirando sua estante de livros de autores de língua inglesa, dividido -- ou multiplicado, já -- por duas pátrias lingüísticas, sabemos que o gosto e muitas das idéias deste jovem não serão compartilhadas com o crítico de mesmo nome, que em 1912 colaborava n'A *Águia*⁶³. E quando chegar a hora do *Orpheu*, e da revolução modernista nas letras portuguesas, outras tantas idéias entrarão em sua

⁶⁰"The social function of poetry" (E42, 10).

⁶¹*Ibid.*, p. 11.

⁶²Apenas como ilustração, quero lembrar que Eliot reconhece em sua obra a influência forte dos poetas metafísicos ingleses, de Laforgue e de Corbière, mas em seus anos de maturidade, "manuseia mais freqüentemente as páginas de Mallarmé do que as de Laforgue, mais as de George Herbert do que as de Donne, mais as de Shakespeare do que que as de seus contemporâneos ou epígonos. Isso não envolve necessariamente um julgamento acerca da grandeza relativa: é que simplesmente o que tem melhor respondido a minhas necessidades na meia-idade e na plena maturidade é diferente do alimento que necessitava na juventude". "To criticize the critic", *op. cit.*, p.22-3.

⁶³Cf. PESSOA, Fernando -- A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*. Porto, 2a. série, (4): 101-107, abril/1912; Reincidindo. *Ibid.*, Porto 2a. série (5): 137-44, mai/1912; A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *Ibid.*, Porto, 2a. série, (9): 86-94, set/1912; A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico (cont.). *Ibid.*, Porto, 2a. série, (12): 153-7, nov/1912; A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico (conclusão). *Ibid.* Porto, 188-92, dez/1912. Estas duas séries de artigos pessoais estão impressas também em (P4, 361-97), de onde extraí alguns trechos.

cabeça, agitando-o ferozmente, mas que em poucos anos cederão lugar a uma reflexão de outro cariz, que não busca o contraste violento, mas o sentido profundo e doloroso do longo estremecimento que é a vida na maturidade.

Contudo, não posso eu -- e não deve o leitor -- perder de vista os limites deste ensaio. Não me propus aqui a rastrear a evolução das idéias pessoais ao longo de sua vida, nem as de Eliot. É meu intuito cingir-me ao que o título deste trabalho deixou consignado páginas atrás: Tradição, originalidade e individualidade artística são portanto as palavras-chave. Para ir ao encalço do entendimento de Fernando Pessoa sobre elas; para poder estabelecer um cotejo entre o pensamento de Eliot e o do poeta português a respeito de tradição, originalidade e individualidade artística, tenho que levar em consideração, como fiz com Eliot, que tais termos tem um significado até certo ponto instável, porque sujeitos ao que ocorre na vida intelectual -- e não apenas intelectual -- do poeta; que o sentido dessas palavras pode mudar conforme o crítico vai testando suas idéias e as pondo em prática.

No caso de Eliot, não obstante, constatou o leitor que o significado da tradição na realização individual de um artista não mudou de rumo ou direção, à medida que o crítico se debruçava sobre o tema. Evoluiu, simplesmente, no mesmo passo da evolução do crítico; ganhou complexidade e nitidez à medida que Eliot imprimia sobre o significado da tradição artística as marcas de sua constante reflexão. Com isso, ganharam também, em igual medida -- e como decorrência disso --, o sentido dos termos 'originalidade' e individualidade artística' (este último apenas pressentido ao longo da exposição, posto que o lugar de sua significação é no núcleo da tensão entre a tradição herdada e a busca pela originalidade).

No caso de Pessoa, não existiu no poeta a preocupação em explorar essas questões sistematicamente, como sempre fez Eliot. Nem mesmo a de se justificar quando seu modo de pensar já não era mais o mesmo, mas radicalmente outro, não fosse o teórico e poeta português autor desta frase: "tenho as opiniões mais desencontradas, as crenças mais diversas -- É que nunca penso, nem falo, nem ajo... Pensa, fala -- age por mim sempre um sonho qualquer meu, em que me encarno de momento. Vou a falar e falo eu-outro".⁶⁴ E desta outra, também pescada em seu famoso baú, espécie de disfarçado convite para não o levarmos a

⁶⁴Fragmento sem data, supostamente de Fernando Pessoa. Cf. LOPES, Teresa Rita -- *Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa. Op. cit.*, p. 253, v. 2.

sério: "pulverização da personalidade: não sei quais são as m[inhas] idéias, nem os m[eus] sentimentos nem o meu carácter... Só sinto uma cousa, enq[uan]to a sinto na pessoa visualizada de uma qualquer criatura que aparece em mim. *Substituí os meus sonhos a mim-próprio*. Cada pessoa é apenas o seu sonho de si-próprio. Eu nem isso sou".⁶⁵

É contudo preconceito do crítico satisfazer-se com a medíocre hipótese da inexistência de uma unidade na obra pessoana; é presunção, além do mais, diagnosticar, na obra do poeta português, a carência de um sentido aglutinador, quando a única dificuldade que seu texto oferece é a amplitude de proposituras, a disseminação de vozes e a heterodoxia e descompromisso no tratamento de todos os assuntos.

Diversamente de Eliot, cuja esfera mental se empenha por organizar idéias e sentimentos através sempre, ou quase sempre, de uma expressão cristalina e transparente, no intuito de explicar e justificar a prática poética e civil do autor, a esfera mental pessoana é sempre um território em crise, com regras e desregramentos a que a mente cartesiana não se adapta facilmente. Não significa, entretanto, uma intensidade diversa, menor, de pensar e refletir, em Pessoa, mas apenas uma mais aguda exploração da dúvida e da incerteza residentes nesse pensar e sentir, e que a expressão pessoana não escamoteia.

Em decorrência disso, meu diálogo com Pessoa ganhará outro tom, resultado do ajuste que sinto necessário realizar à medida que penetro em seu (des)mundo.

Para principiar a desembrulhar esse novelo pessoano, achei útil comentar algumas passagens dos primeiros dois artigos das duas séries que Pessoa escreveu entre abril e dezembro de 1912, a respeito da nova poesia portuguesa. Antes vou sumariar seu conteúdo, em linhas bastante gerais.

Prestava-se, o primeiro deles, a defender perante a opinião pública o que Pessoa entendia como movimento poético português atual, indagando, com esse fito, "à alma nacional, nele espelhada, o que pretende e a que tende".⁶⁶

Procura em seguida definir o conceito de corrente literária, estabelecendo que "uma corrente literária não é senão o tom especial que de comum têm os escritores em determinado período, e que representa, postas de parte as inevitáveis peculiaridades individuais, um conceito geral do mundo e da vida, e dum modo de exprimir esse conceito, que, por ser tão comum a esses escritores, deve

⁶⁵*Loc. cit.*

⁶⁶"A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada" (P4, 361).

forçosamente ter raiz no que de comum eles têm, e isso é a época em que vivem ou em que se integram" e defende que "a literatura é fatalmente a expressão do estado social de um gênero político".⁶⁷

Pergunta-se em dado momento se a literatura pode se tornar um indicador sociológico capaz de informar "a que horas da civilização estamos, ou, para falar com clareza, para nos informar do estado de vitalidade e exuberância de vida em que se encontra uma nação ou época", definindo por vitalidade de uma nação não bem sua força militar ou sua prosperidade, mas "sua exuberância de alma, isto é, a sua capacidade de criar, não já simples ciência, o que é restrito e mecânico, mas *novos moldes, novas idéias gerais*".⁶⁸

Procura então estabelecer analogias entre os momentos políticos, sociais e literários de uma nação, de modo a fortalecer sua afirmativa de que um supra-Camões está por surgir, e "uma renascença extraordinária" se desenha no futuro próximo de Portugal. Examina adiante o caso de França e Inglaterra.⁶⁹

Para a finalidade deste ensaio, não pretendo me deter em minúcias, embora fosse tentador fazê-lo. Registre-se porém que Pessoa, harmonizado com o pensamento nacionalista dos articuladores da revista, intui, de sua analogia, que nos períodos "criadores", naqueles dois países, "temos o *espírito nacional patente e dominando*, absorvendo e absolutamente eliminando qualquer influência estrangeira que haja"⁷⁰; e que, ao contrário, nos períodos "em que essas nações [Inglaterra e França] nada criaram, nem para os outros nem para si -- oferecem como mais importante fato espiritual a desnacionalização da literatura".⁷¹

No segundo artigo da série, "Reincidindo", almeja, como diz, "clarificar uns pontos e intensificar outros". Subdivide a corrente literária -- que havia definido no artigo precedente -- em três subperíodos -- "um, *precursor*, em fins do período literário antecedente; outro, aquele que constitui essencialmente a corrente; e último, aquele em que se dissolve a *alma* desse período em elementos aurealmente característicos do período literário subsequente".⁷²

Assim, entende Pessoa que o indício da futura grandeza literária nacional surge no subperíodo anterior mais com o aparecer de figuras de certa grandeza, e

⁶⁷*Ibid.*, p.361-2.

⁶⁸Cf. *ibid.* p. 362.

⁶⁹Cf. *ibid.*, *passim*.

⁷⁰Cf. *ibid.* p.365.

⁷¹Cf. *ibid.* p.365.

⁷²Cf. "Reincidindo" (P4, 367-9).

não com "o surgir de figuras pré-indicativas do *espírito* da corrente", posto que o sinal da grandeza literária está apenas no *valor* dos precursores.⁷³

Em seguida, acrescenta que o grande período literário, o das máximas figuras, subdivide-se também de acordo com três estádios: juventude, virilidade e velhice. No primeiro, surge o tom, o espírito da época, ainda incompleto; no segundo, o espírito "se intensifica, se alarga a toda a amplitude de que a sua alma é capaz". O terceiro estádio, a velhice, é a época moribunda, que empresta à subsequente um resto de vida, "manifestado por uma intensidade e relativa grandeza nos poetas em que alvorece a época seguinte", forçosamente inferior.⁷⁴

(O leitor vai ter um pouco de paciência, estou quase ao cabo desse arrolamento.)

Ainda: servindo-se dos exemplos de França e Inglaterra, observa que "a república inglesa, e, em França, os vários constitucionalismos e republicanismos precursores, (*sic*) representam épocas de transição, maximamente criadoras por maximamente transformadoras".⁷⁵

Do ponto de vista literário, continua Pessoa -- e nós ainda um pouco mais com ele --, os períodos literários inglês e francês revelam "três elementos distintivos -- a novidade (ou originalidade), a elevação, e a grandeza".⁷⁶ Considera tais "característicos" indissolivelmente ligados à existência das correntes literárias supremas⁷⁷; e localiza essas qualidades na poesia de Junqueiro, de Pascoais e de Jaime Cortesão, estes dois últimos ligados ao ideário

⁷³Cf. *ibid.* p.369.

⁷⁴Cf. *ibid.* p.370.

⁷⁵Cf. *ibid.*, p. 373. Além do mais, tais épocas de transição, diz Pessoa à mesma página, introduziram o elemento novo (o de *governo popular* em Inglaterra, e de democracia em França) que, equilibrado por fim com os elementos tradicionais, fixaram o tipo de governo novo e *nacional* -- em Inglaterra a monarquia liberal, em França, a república conservadora. Esta fixação coincide (...) com o fim do terceiro estádio do grande período literário e princípio do período seguinte".

Na Inglaterra, o grande período literário é, para Fernando Pessoa, o Isabelino, em que pontificam Spencer, Shakespeare e Milton; na França, esse período de máxima grandeza dá-se após 1848, e vai até 1870, quando então esse país "cria para a civilização a idéia de democracia republicana", em que no âmbito das Letras destacam-se Lamartine, Musset e Hugo. Cf. "A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada", *op. cit.*, *passim*.

⁷⁶Cf. *ibid.* p. 373.

⁷⁷Cf. *ibid.* p. 374.

d'A *Águia*⁷⁸, como também em Antero de Quental.

Por elevação, entende o poeta português o tom literário geral; por grandeza, "conter grandes figuras individuais, grandes poetas. "Se originalidade bastasse, faria candidatura a magno período literário um que podia ser original numa espécie secundária, como um novo epigramatismo, um novo gênero de poesia artificial". Por isso, diz ele, além de novidade, tais períodos possuem elevação. "Mas elevação só pode ser verdadeiramente e completamente elevação quando (...) é universalizada, intensificada por poetas à altura dessa elevação".⁷⁹

Os "característicos" das magnas épocas literárias, com relação à alma do povo, são, conforme Fernando Pessoa, a não popularidade, a antitradicionalidade e a nacionalidade. As correntes magnas não bem exprimem essa alma do povo, posto que antipopulares; contudo representam-na, interpretam-na.⁸⁰

Paro o arrolamento por aqui, para retomar o fio da meada.

Ao definir, no princípio de seu primeiro artigo, corrente literária como um fenômeno geracional apenas, e não transgeracional, como entende Eliot, Pessoa deixa transparecer, em sua fase d'A *Águia*, de modo bastante sintomático, uma concepção pontual da história do pensamento, e das idéias; em outras palavras, deixa de princípio o entendimento de que ao definir uma corrente literária como uma geração de criadores a pensar na mesma época, integrando-a, mas encapsulando-a em um dado período social, perde de vista a dimensão da literatura, do pensamento, enfim, como inseridos em uma cadeia de eventos intermínua, dissociando, também, o ato criador de hoje daquele de ontem.

Daí que ao reservar para a literatura o papel de indicador sociológico civilizacional, bem como de informante do estado de vitalidade de uma nação -- e, também, ao entender vitalidade como exuberância de alma; como capacidade de criar novos moldes e novas idéias gerais -- põe de lado uma questão fundamental que tenho tratado aqui, que é o fato de a busca pela inovação literária estar contingenciada pelo passado, melhor, pela tradição viva; e com ele, melhor, com ela, deve se debater para obter as forças necessárias para arrancar na direção do

⁷⁸Com efeito, dirá ele, citando dois versos de Teixeira de Pascoais ("A folha que tombava / Era alma que subia") e mais alguns de Jaime Cortesão ("E mal o luar os molha, / Os choupos, na noite calma, / Já não têm ramos nem folha, / São apenas choupos d'Alma"), defendendo que "em nenhuma literatura do mundo atingiu nenhum poeta maior elevação do que estas expressões". Cf. *ibid.* p. 374.

⁷⁹Cf. *ibid.* p. 373-4.

⁸⁰Cf. *ibid.* p. 375.

novo. Claro que é provável uma concordância geral sobre a primeira parte da formulação de Pessoa. De fato, pode a literatura ser um indicador do nível civilizacional. Seu coetâneo T. S. Eliot também entende desse modo. O problema todo reside no fato de definir vitalidade como algo deslocado do fluxo do tempo, apartado; de entender como "exuberância de alma" tão-somente a capacidade de criar o novo, quando para tanto deve preencher o quesito de compreender o estado em que se encontra aquilo que busca inovar. Em outras palavras: pode haver exuberância de alma em literatura, sem um exuberante -- sim, repito a palavra -- exercício crítico do passado, e da tradição viva? O leitor está autorizado a responder sozinho a essa minha pergunta.

Ora, o fato é que Fernando Pessoa formulou seu conceito de inovação com base, justamente, em uma visão compartimentada da vida humana, em que ressalta a noção artificial e enganosa da história como uma sucessividade de períodos justapostos, uns dando lugar aos outros por intermédio de um câmbio violento, não como uma transfusão contínua intermomentos, evoluindo de modo heterogêneo, interpenetrando-se, etc. Daí também que a inovação, nesses anos verdolengos em que o poeta ainda amadurece para sua grande obra, seja para Pessoa uma espécie de *deus ex-machina*, sem passado ou memória.

É pois através dessa lente distorcida do tempo histórico que Pessoa formulará analogias entre os momentos políticos, sociais e literários de uma nação; tomará como exemplo a literatura inglesa -- sua velha conhecida desde o liceu em Durban, na África do Sul --, e a francesa, à qual sempre esteve próximo, por força de miúdas leituras, e manhosamente extrairá princípios que servirão por sua vez para ilustrar e sustentar o caso português, o caso de seu super-Camões, o caso de um novo-Shakespeare, como o denomina também; seu caso pessoal, enfim.

Um dos princípios que formula e que quero comentar aqui é o de que os períodos magnos em literatura têm lugar em países em que o espírito nacional domina; enquanto nos períodos de pouca criatividade, a literatura é "desnacionalizada".

Não é apenas no sentido de Fernando Pessoa ver conciliados seus interesses com a linha nacionalista da revista em que escreve, que o ensaísta português defende essa linha de raciocínio, nem tão-somente em virtude de discordar do regime da época, ou, melhor, da forma como os mandatários de então conduziam o regime⁸¹, o fato é que um espírito aberto a todos os ventos, um espírito aberto à

⁸¹Diria ele no fecho da segunda colaboração à *Águia*: "conservemo-nos,

Europa inteira e ao mundo, como postularam os rapazes do Orpheu -- e com eles, claro está, Fernando Pessoa -- mas não o de agora, e sim o revolucionário, três anos depois, não se coadunaria com uma visão de corrente literária tal como deixou manifesto nas páginas daquela revista. Sua definição de corrente literária, não se esqueça o leitor, é a de um fenômeno que não atravessa o tempo, que é gestado e se consome intramuros, como um líquido contido em um recipiente fechado.

No intervalo entre o primeiro e o segundo ensaio, Pessoa, provavelmente se dando conta de que sua posição não era muito sustentável, decide "clarificar" certos pontos. Mas não faz só isso, instaura no interior da corrente literária um sentido de precursividade, ao subdividir a dita corrente em três subperíodos.

Ao fazer isso, porém, além de gerar um novo paradoxo (em sendo a corrente literária um fenômeno geracional, autônomo, como pode constituir-se de subperíodos, assentados, por seu turno, sobre a linha do tempo -- ou seja, sobre a trajetória da luta com a precursividade?) --, cuida para que o papel do precursor seja restrito. Em outras palavras, não serão as idéias do precursor, seu espírito, contudo, que alcançarão a geração que representa o subperíodo seguinte, mas somente o eco impávido de uma cifra, de um valor; de uma cifra, portanto, quero insistir nessa terminologia, atribuída como se faz a uma peça de arte em leilão. Chega portanto o precursor às mãos do sucessor, não como tradição viva, mas, ao contrário, embalado em um sarcófago, já inerte e incapaz de agitar a mente e sensibilidade do sucessor.

Como se recorda o leitor, o segundo artigo da série aponta a novidade, a elevação e a grandeza como elementos distintivos, indispensáveis mesmo, dos períodos literários salientes. Ocorre que Fernando Pessoa, àquela altura, entendia ser a originalidade o traço do novo -- o que forçosamente conduz ao equívoco de dizer que o que é novo é sempre original, quando o novo é simplesmente o que acontece mais recentemente do que o menos novo.⁸²

Essa questão é novamente tratada por Fernando Pessoa na segunda série de artigos endereçados à revista *A Águia*. Ali, diz o crítico: "se provou [no artigo

por enquanto, absolutamente portugueses, rigidamente republicanos, intransigentemente inimigos do republicanismo atual". Cf. *ibid.* p. 378.

⁸²Eliot chama, com razão, o que tem originalidade de realmente novo, para fazer uma distinção entre simplesmente o que é recente -- novo --, do que é menos novo, ou menos recente.

anterior⁸³] que, constatadas que fossem a *originalidade*, a *elevação* e a *grandeza* de uma corrente literária, a sua *antitradicionalidade* ficava provada na sua *originalidade* -- como seria original se se baseasse em tradições?". E acrescenta, poucas linhas adiante, que "poesia *absolutamente* original e poesia *absolutamente nacional* são expressões interconvertíveis".⁸⁴

Três pontos de suma importância a destacar: primeiramente, a reiteração do entendimento de que a inovação, ou, leia-se, o surgimento de um artefato artístico original, tem lugar autonomamente, sem vínculo com a linha do tempo, posto que a confecção do novo, para o autor desse artigo, prescinde inteiramente de qualquer outro referencial no âmbito mesmo da própria arte em que está sendo germinado. Em segundo lugar, Pessoa deixa assente que originalidade é antônimo de tradicionalidade. Insistirá o leitor que isso é deveras compreensível, uma vez que o que quer que se faça pela primeira vez, e que comumente se entenda como sendo, por esse motivo, algo original, não pode se assemelhar a algo preexistente, caso contrário não seria desse modo apontado.

Ocorre que esse 'algo que preexistia'; que existia precursivamente à obra literária, que se pretende que venha se tornar verdadeiramente nova (para usar o eliotiano advérbio distintivo de modo), é o que condiciona a própria existência do objeto de arte em processo.

(O que está registrado no parágrafo acima não é um jogo de palavras. Entendamo-nos, eu e o leitor, de uma vez por todas: não existe possibilidade de existência lógica e material da arte fora do enclave de seu embate com a tradição viva.)

Continuemos.

Em terceiro lugar, constatamos mais uma vez o entendimento pessoano de que o traço particular que faz com que uma obra de arte pertença a uma nação específica, esse traço que ele chama de *nacionalidade*, de *caráter nacional*, é não apenas imprescindível no sentido de compor, com a elevação, a grandeza e a originalidade, a estatura da obra qualificável como exemplar de um período máximo, como também aí se insere em caráter de exclusividade, pondo de parte, presumivelmente, o que por ventura não é exclusivo daquela nação -- ou, por outra, é exclusivo de muitas nações -- ou, em outros termos, ainda, é universal.

De acordo com Fernando Pessoa, registre-se, possui o caráter nacional a

⁸³Nada em verdade se provou ali.

⁸⁴"A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico" (P4, 379).

corrente literária que interpreta completamente a alma nacional.⁸⁵

Peço ao leitor que examine também esta outra afirmativa pessoana sobre essa questão: os novos poetas portugueses não tiram da tradição os elementos constitutivos de sua corrente, diz ele, mas de sua própria alma; e o que produz a corrente literária é "o que nas almas há de super-individual, o que elas têm de comum". E o que elas têm de comum não é o meio europeu, porque se se baseasse em correntes estrangeiras, não seria original; não é tampouco o meio nacional, que é "catolicamente religioso", mas "a alma da raça".⁸⁶

Em suma, uma literatura nacional é a que interpreta a alma da raça e só desse modo ela será original ("poesia absolutamente original e poesia absolutamente nacional são expressões interconvertíveis"⁸⁷); originalidade e tradição estão em pólos opostos.

Voltarei aos artigos de *A Águia* daqui a pouco.

Dois anos depois, escreverá Pessoa que "o movimento saudosista representa a criação definitiva de uma *Weltanschauung* Portuguesa"⁸⁸, e que este se

⁸⁵Cf. "Reincidindo", *op. cit.*, p. 375.

⁸⁶*Ibid.*, p. 376-7. A busca da expressão da raça, a valorização da raça e outras ideias semelhantes faziam parte do saudosismo, bem como da cartilha do programa de reconstrução nacional, que era defendido por Pascoais, Cortesão e Leonardo Coimbra. Um texto do diretor de *A Águia*, publicado no início de 1912, deixa patente a finalidade que vislumbram para o periódico: "dar um sentido às energias intelectuais que a [...] Raça [portuguesa] possui: isto é, colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abraça todas as almas sinceramente portuguesas: -- Criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos se definharam e as almas amorteceram". PASCOAIS, Teixeira de -- Renascença. *A Águia*. Porto, 2a. série (1): 1-3, jan/1912, p. 1.

⁸⁷Se aceitarmos ao pé da letra essa afirmativa, estaremos admitindo que qualquer poesia, de qualquer matiz, que interprete maximamente a alma rática de uma nação, é necessariamente original e portanto antitradicional. Pode o leitor concordar com isso?

⁸⁸Compare esta afirmativa de Fernando Pessoa com o pensamento de Teixeira de Pascoais estampado nestas linhas: "o saudosismo representa o culto da alma portuguesa no que ela encerra de novo credo religioso e de nova emoção poética, em virtude da sua ascendência étnica. Sendo ela a perfeita resultante espiritual da fusão dos sangue semita e romano criadores do cristianismo, paganismo, contém fatalmente uma nova concepção da vida, o que é para nós, portugueses, inesgotável fonte de beleza divina, de religiosa arte puramente lusitana tão precisa à independência moral da nossa Pátria. *A alma lusitana*, que

completará quando aquela concepção de mundo entrar em contato com outras culturas⁸⁹. E mais adiante dirá que "nós não somos portugueses escrevendo para portugueses", mas portugueses escrevendo para a Europa.⁹⁰

Menos de três anos depois, Fernando Pessoa, já afastado do movimento da 'Renascença Portuguesa', dirá: "a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente *desnacionalizada* -- acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceânia e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa..."⁹¹ (itálico meu).

Como se pode observar, a reformulação do pensamento pessoano é inequivocamente radical, sobretudo porque sua palavra se encontrava momentaneamente embebida do discurso revolucionário modernista do Orpheu, do qual, sabe bem o leitor, Fernando Pessoa era, ao lado de Sá-Carneiro e Almada, um dos mentores.

Mesmo em se considerando certa dramaticidade no tom do discurso do Pessoa órfico, pode-se perceber que o crítico capitula ante a exigência primordial para que uma literatura se desenvolva e sobreviva, qual seja, a de ser permeável a outras culturas; a de não se isolar, constituindo alfândegas do pensamento e da sensibilidade estética.

Na época em que se fundou a revista *Orpheu* e o movimento sensacionista

se revela como síntese do princípio sensual e do princípio espiritual pela sua criação da 'saude' que é a *velha Lembrança gerando o novo desejo*, torna-se assim a própria alma da nova 'Renascença' respondendo, em linguagem portuguesa, *a este despertar da alma* que se nota nos mais adiantados povos europeus, e é o grande sinal dos tempos". PASCOAIS, Teixeira de -- O saudosismo e a Renascença. *A Águia*. Porto, 2a. série (9): 113-115, out/1912, p. 113-115. Nem todos, contudo, se harmonizam com o programa xenóforo de Pascoais. Antonio Sergio, por exemplo, desentende-se com o poeta, porque vislumbra um progresso arejado pelos ventos europeus e prega o entrelaçamento entre os povos. Seu oponente, ao contrário, postula que a modernização da cultura do país deve ser realizada tendo como lastro exclusivamente a *alma portuguesa*. Pessoa não parece, a essa altura, discordar de Pascoais.

⁸⁹Cf. "[On modern Portuguese Literature]" (P2, 118).

⁹⁰Cf. *ibid.*, p. 119.

⁹¹"O que quer 'Orpheu'?" (P4, 408).

(derivado do movimento órfico e seu sucedâneo) não se coloca mais a questão do antagonismo entre cultura nacional e convivência internacional; a alma nacional, a alma da raça portuguesa, cede lugar à alma de todas as raças e de nenhuma; a tradição não é o oponente da originalidade, porque exigir tal oposição é impor uma disciplina, e o Sensacionismo não aceita a imposição do que quer que seja.⁹² A única regra é não haver regra alguma; a única realidade é a sensação.⁹³ "A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra -- ser a síntese de tudo".⁹⁴

Com o Orpheu e o movimento sensacionista, toda arte, qualquer que seja, ocupa seu lugar num espaço para o qual arte e temporalidade relativa convergem, anulando-se esta última. Não há pois mais tradição a se opor, há apenas o dado imediato da sensação, o que, por conseguinte, apaga a fronteira espaço-tempo.

Em um fragmento bem mais tardio, incluído no "Erostratus", Fernando Pessoa se pergunta como é que acontece de o gênio ser apreciado. "Se, na sua obra, for um aspecto novo do que há de permanente na humanidade, e se, mercê desse aspecto novo, entra em desacordo com a época em que vive -- como é que, por essa mesma novidade, não perde também contato com as gerações ou períodos que se sucedem?" Entendendo que não existe mistério algum nisso, observa que toda a vida, e portanto a vida social, também, "é um sistema de ações e reações. O caráter de cada época é determinado pelo fato de reagir contra a

⁹²O Sensacionismo difere das correntes literárias comuns no fato de não ser exclusivo, isto é, não reivindica para si mesmo o monopólio do sentimento estético verdadeiro"; difere também porque "aceita todos os sistemas e escolas de arte, extraindo de cada um aquela beleza e aquela originalidade que lhe são peculiares". Cf. "Sensacionismo" (P4, 444-5).

⁹³Eis os princípios que Pessoa defende em 1916: 1. "Todo o objeto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto. 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação". "Princípios" (P4, 426). Afirmará também: "a base de toda a arte é a sensação". "[Sensacionismo -- base de toda arte]" (P4, 448).

⁹⁴[De Orpheu e do Sensacionismo]" (P4, 427-8). Este texto é um esboço de resposta que seria endereçada a Eurico de Seabra, atendendo a uma pesquisa literária, em abril de 1916.

imediatamente precedente, de modo que ou os homens de gênio encontram acolhida em seu tempo, ou, se friamente tratados em sua época, acabam por se tornar célebres na imediata.⁹⁵

O que se pode extrair da análise desse último comentário pessoano? O poeta-crítico parece haver mudado novamente, uma vez que fez renascer a tradição que estava alijada de seu sistema, agora não mais como matéria morta da qual a originalidade se despe, mas como realidade viva, na qual se dá o combate de onde surgirá o novo. Cada época reage contra a precedente, esse o entendimento de Pessoa em sua maturidade, embora, ainda, o presente comentário não dê conta da complexidade da questão.

Sim, porque a tensão geracional que tem lugar entre contíguas gerações é apenas parte do problema; ou, melhor, apenas o sinal mais visível e óbvio desse problema: a tradição é um corpo vivo, que por inteiro reage ao novo, como um agressor, primeiramente, mas depois integrando-o; o novo, o verdadeiramente novo, viu também o leitor, em primeiro lugar busca nascer livre da influência da tradição, para poder se consumir; em segundo lugar e por fim, interage dinamicamente com essa tradição, modificando-a por inteiro e se incorporando a ela na linha da história.

Em um fragmento de artigo com a indicação de 1935, Fernando Pessoa dá um sentido que parece definitivo a duas questões. A primeira, relativa ao entendimento do que venha a ser 'novo' (realmente novo) em literatura. Diz ele "por poesia nova, no sentido em que aqui tratarei dela, não entendo poesia de jovens -- a palavra 'novo' opõe-se a antigo que não a "velho" --, mas poesia que representa novidade, quer em seu íntimo conteúdo, quer em sua expressão e os modos dela".⁹⁶ Adiante, dirá que designar-se-á poesia nova em virtude do conteúdo, da forma, ou de ambos, entendo, ainda, como forma "não o simples ritmo ou estrutura externa, mas o conjunto dos fatores cujo produto é a expressão".⁹⁷

Fica, por conseguinte, subentendida a distinção entre novo (como coisa recente) e novidade (ou originalidade), como coisa inovadora, recolocando a questão em outros termos, diversos, de quando escreveu os artigos d'*A Águia*.

A outra questão que o referido artigo suscita -- e apenas suscita --, é ainda a

⁹⁵Cf. "Erostratus" (P3, 233-4).

⁹⁶"A poesia nova em Portugal [José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, Marques Matias]" (P4, 403).

⁹⁷Cf. *ibid.*, p. 405.

respeito do termo genérico 'poesia nova' (realmente nova). Para que esse termo possa convir "a duas espécies opostas (*sic*) -- pois 'conteúdo' e 'forma', como aqui os entendo, são termos em contraste lógico --, força é que eles tenham qualquer elemento geral comum, sem o que seriam, não já espécies, dois gêneros, diferentes, ou, então, espécies de dois diferentes gêneros".⁹⁸ Pessoa entende que esse elemento comum é o "individualismo absoluto", que nada mais é, segundo o crítico, do que "a tendência e tensão do artista para exprimir inteiramente a sua alma, com tudo quanto nela se contém".⁹⁹

Ora, está fora de ocasião discutir aqui as implicações de se atribuir o termo poesia nova tanto a poemas em que a novidade reside no conteúdo, quanto a poemas em que esta se encontra na forma, mesmo porque penso que esse problema não existe como tal. Interessa todavia apontar que a originalidade poética deriva, para Fernando Pessoa, em 1935 (em plena maturidade, portanto), diretamente da alçada da individualidade poética, não mais da interpretação elevada da alma nacional, como defendia em 1912.¹⁰⁰ Se, portanto, diz ele agora, o artista consegue exprimir "intensa e extensamente a alma a si mesma", se se alcança esse intento, resulta uma obra em que, "voluntária ou involuntariamente, superior a todas as regras, o espírito do artista se afirma distinto do de todos os outros artistas" -- e se objetarem que tal fato sempre ocorreu aos grandes artistas, prossegue Pessoa, "responderei que assim é".¹⁰¹

Em outras palavras, e admitindo-se a impossibilidade da existência de um poema integralmente original¹⁰² (que no dizer Pessoano seria a cabal e exclusiva expressão de um indivíduo a partir daquilo que o difere dos outros), tem o leitor que concordar que um poema se faz em parte com o que é exclusivo de uma pessoa -- o que o torna original --, e em parte com o que é comum a várias pessoas ou muitas pessoas (a expressão da raça nacional), ou, ainda, com o que é comum a quase todas as pessoas (a expressão do ser humano em um sentido universalmente compreensível). Em suma, um poema se consuma -- e repetirei essa palavra ainda esta vez -- no embate entre a individualidade (busca pela originalidade) e sua pré-história (que são os modelos, os modos, as formas e os tropos, que antecedem

⁹⁸Cf. *loc. cit.*

⁹⁹Cf. *loc. cit.*

¹⁰⁰Cf. "Reincidindo", *op. cit.*, p. 377 *et passim*.

¹⁰¹Cf. "A poesia nova em Portugal [José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, Marques Matias]", *op. cit.*, p. 405-6.

¹⁰²A arte para ser arte deve ser de todos, ou ao menos de vários, acudiria Fernando Pessoa.

a fatura desse poema na linha do tempo).

Que conclusões podemos tirar do pensamento pessoano sobre a tradição, originalidade e individualidade artística?

De início, que a questão aparentemente não se revelou para o crítico sempre da mesma forma; que seu entendimento sobre essa questão mudou com o passar do tempo, de tal sorte que *grosso modo* poderíamos localizar três fases ou momentos diferentes no tratamento do problema. Um, durante o período de convivência com a 'Renascença Portuguesa'; outro, nos anos do *Orpheu* e do Sensacionismo; e um último, após a experiência modernista. Certo?

Errado, embora não inteiramente.

O que constatamos até aqui foi tão-simplesmente que o discurso pessoano sobre essas questões mudou -- não o crítico, necessariamente --, conforme a necessidade do momento. A análise conjunta e articulada desses discursos e de seus contextos permitiu, não obstante, extrair elementos de confiabilidade para afirmar que Pessoa de fato elegera -- mesmo desdizendo-se, repito, no discurso -- posições demarcadas.

Útil e oportuno acentuar, ainda, que a despeito do discursar sem compromisso, que é o estilo pessoano de se outrar em prosa, mesmo a despeito disso, evidencia-se, em sua prosa crítica, que algo de suma importância e relevância permaneceu inalterado ao longo dos anos: seu julgamento estético sobre a herança poética de Pascoais, Cortesão, Beirão, Junqueiro, Antero de Quental, Cesário Verde e outros -- e, em decorrência disso, sua permeabilidade a essa tradição, composta por coetâneos e predecessores.

Com efeito, quase ao cabo da experiência do *Orpheu*, -- relativamente próxima, em termos de tempo, de sua vinculação à 'Renascença Portuguesa', mas significativamente distante em termos de experiências estéticas -- e que culminou com a morte de Mário de Sá-Carneiro (que foi talvez o mais violento episódio a sacudir a pós-adolescência de Fernando Antonio Nogueira Pessoa), sua posição sobre a poesia portuguesa imediatamente anterior a *Orpheu* é ainda a mesma que formulou nos artigos de *A Águia*. Em um esboço de carta, destinada a um editor estrangeiro, escrito no último ano de *Orpheu*, o poeta-crítico lamenta que este não conheça o panteísmo transcendentalista português (que é como Pessoa havia definido a arte de Teixeira de Pascoais, de Mário Beirão e de Jaime Cortesão, dentre outros), um movimento recente e original, do qual entende que o

Sensacionismo deriva.¹⁰³

Faça-me o leitor a gentileza de considerar ainda que o juízo estético de Fernando Pessoa acerca dos principais movimentos de arte europeus parece relativamente estável ou mesmo imutável ao longo dos anos.

Uma vista d'olhos no criticismo pessoano, estampado em seus fragmentos e textos em preparo, estripados de seu baú, mostrará ao leitor que o poeta tem desde jovem consolidadas suas posições acerca por exemplo do Simbolismo, do Romantismo, do Realismo, do Classicismo -- e não apenas isso. Encontram-se desde cedo estabelecidas suas posições acerca também da importância e magnitude de nomes da literatura mundial tão diferentes como Shakespeare, Tennyson, Milton, Browning, Shelley, Coleridge, Whitman, e outros.

O que é mais significativo, contudo, para o entendimento de sua posição sobre o papel que desempenha a tradição literária *lato sensu* na criação do novo (o novo que é recente; e também o novo que é inovador), é o fato de estar consciente acerca das influências, de toda ordem estética, de que o propalado movimento sensacionista é tributário.

Declara Fernando Pessoa em "[Carta a um editor inglês]": "seria ocioso pretender que o sensacionismo provém diretamente dos Deuses ou data apenas da alma dos seus criadores sem o concurso humano de precursores ou influências. Mas podemos afirmar que é tão original como o pode ser qualquer movimento humano -- intelectual ou de outra natureza", representando uma nova espécie de *Weltanschauung*.¹⁰⁴ "Nós descendemos, diz Pessoa, de três movimentos mais antigos -- o 'simbolismo' francês, o panteísmo transcendentalista português e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora, para sermos exatos, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra"¹⁰⁵.

¹⁰³Cf. "[Carta a um editor inglês]" (P2, 129 *et passim*).

¹⁰⁴ Cf. *ibid.*, p. 134. Pessoa sobre o movimento sensacionista diz textualmente "que representa, tanto fundamental (na sua substância metafísica) como superficialmente (nas suas inovações quanto a expressão) uma nova espécie de *Weltanschauung*, não temos hesitação em o dizer". *Loc. cit.* Quase o mesmo, recorda-se o leitor, escrevera o crítico a respeito do saudosismo, dois anos antes: "o movimento saudosista representa a criação definitiva de uma *Weltanschauung* Portuguesa". Cf. "[On modern Portuguese Literature]", *op. cit.*, p. 119. Ocorre que agora a nova concepção de mundo gerada pelo movimento sensacionista não é exclusivamente portuguesa, mas de todos e de qualquer lugar.

¹⁰⁵Cf. "[Carta a um editor inglês]", *op. cit.*, p. 127-8.

Em um artigo publicado em partes na revista portuguesa *A Águia*, Pessoa percorreu sobre os poetas correligionários de Pascoais, e realizou uma significativa incursão pelos meandros de certa poesia portuguesa (a que chamou de transcendentalista panteísta). Segundo seu raciocínio (sempre escamoteando o significado do termo metafísico que interessa aqui, mas por vezes fazendo uso dele no sentido filosófico do termo), estaria próximo o advento do Super-Camões, que seria o ponto mais elevado no cenário das letras portuguesas¹⁰⁶ -- e estaria um passo adiante daquela geração de novos poetas.

Na altura em que Pessoa efetivou sua colaboração naquela revista, não poderia ter manuseado a antologia de Herbert Grierson sobre a poesia metafísica inglesa do século XVII, simplesmente porque a referida coletânea veio a lume nove anos depois;¹⁰⁷ por motivo idêntico, não teria lido o último volume da obra Minor poets of the Caroline Period, de autoria de George Saintsbury¹⁰⁸, mas provavelmente tinha conhecimento de que Johnson referira-se no Lives of the poets¹⁰⁹ a alguns nomes da escola de Donne de maneira muito peculiar -- e, mais ainda, tivera Pessoa contato direto, talvez já em seus anos de liceu em Durban, com essa matriz poética que coincidentemente foi também decisiva leitura para T. S. Eliot, como este, aliás, em diversos momentos reconhece.¹¹⁰

Não, leitor, não posso considerar a hipótese de que a menção à existência de uma lírica de ordem semelhante à metafísica nos versos de Pascoais, Beirão, Junqueiro e Cortesão nada tenha a ver com a estética dos poetas ingleses do

¹⁰⁶"A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico" (P4, *passim*).

¹⁰⁷ GRIERSON, Herbert -- *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century*. Donne to Butler. Selected and edited, with an essay, by Herbert J. C. Grierson. Oxford, Clarendon Press, 1921. O texto que compulsei é uma reimpressão dessa primeira edição, datada de 1928.

¹⁰⁸SAINTSBURY, George - *Minor poets of the Caroline Period*. General introduction. Oxford, Clarendon Press, 1905, 1906 e 1921, respectivamente v 1, 2 e 3. Neste último volume Saintsbury comenta e inclui a produção poética de nomes como Thomas Flatman, Thomas Stanley e John Cleveland, dentre outros.

¹⁰⁹JOHNSON, Samuel - *Lives of the poets*. The lives of the most eminent English poets: with critical observations on their works. London, T. Longman, 1794. (4 v).

¹¹⁰Aqui, por exemplo: "penso que se escrevi bem sobre os poetas metafísicos, foi porque foram poetas que me inspiraram. E se sou apontado por haver tido qualquer influência em promover um interesse mais amplo a respeito deles, foi simplesmente porque nenhum outro poeta anteriormente foi tão profundamente influenciado por eles quanto eu fui". "To criticize the critic", *op. cit.*, p. 22.

século XVII, chamados de metafísicos (caso de Donne, Crashaw, Marvell, Cowley, Aurelian Townshend e Edward Benlowes).

Os pontos característicos da poesia transcendentalista panteísta portuguesa guardam extraordinária semelhança com aqueles apontados por Eliot e Grierson com referência aos metafísicos ingleses do século XVII, bem como com Laforgue e Corbière, que o crítico inglês considera próximos da escola de Donne, e que por seu turno são sabidamente influências decisivas na obra tanto de Eliot, quanto de Fernando Pessoa. Pondo-se de lado a obra de Grierson, tapando os olhos e os ouvidos para os comentários de Eliot sobre os metafísicos ingleses, e nada ouvindo do que Pessoa tem a nos dizer sobre o transcendentalismo panteísta português, mesmo assim, não há como negar o inequívoco parentesco entre um e outro.

Contudo, não é chegado ainda o momento para avançar mais em tais questões, porque, embora extremamente instigantes e atraentes, além de importantes, demandariam, por isso mesmo, atenção exclusiva, e um ensaio inteiro e com outra perspectiva, diversa deste.¹¹¹

De qualquer modo, se o leitor quiser proceder a algumas investigações nessa linha de raciocínio, sugiro que examine o ensaio "The metaphysical poets"¹¹², ou ainda este outro, "Andrew Marvell"¹¹³ --, ou mesmo analise atentamente o *The varieties of metaphysical poetry*¹¹⁴, todos do mesmo autor de "The waste land". Depois disso, proceda ao exame de "Elegia do amor" de Pascoais, ou de "O sonho", de Beirão, seguindo a trela estirada por Fernando Pessoa; evidentemente não deixe de ler seus artigos publicados na *Águia*. Desemboque em seguida no interseccionismo pessoano e tome por exemplo os versos do primeiro poema de "Chuva oblíqua". Volte ao século XVII e leia, digamos, "Twicknam Garden", de Donne, ou "On a drop of dew", de Marvell.

Concluído esse exame proposto, o leitor com certeza concordará comigo que

¹¹¹Este ensaio é justamente o que dará seqüência ao volume.

¹¹²"The metaphysical poets" (E43, 59-67).

¹¹³"Andrew Marvell" (E43, 161-71).

¹¹⁴(E45). A teoria de Eliot sobre a estética dos poetas metafísicos baseia-se em três distintos momentos, observa Schuchard no texto introdutório do *The varieties of metaphysical poetry* : Dante, em Florença, no século XIII, Donne em Londres, no século XVII, Laforgue em Paris, no século XIX. Resta, parodiando o próprio Schuchard, incluir Eliot em Londres e, diria eu, Fernando Pessoa em Lisboa, no século XX. Cf. SCHUCHARD, Ronald -- Cf. "Editor's introduction". In: ELIOT, T. S., *op. cit.*, p. [3].

a raiz da estesia do transcendentalismo panteísta -- e em grande parte a que assiduamente subsidiou certa vertente da obra poética do crítico e poeta português -- alimenta-se da seiva dos metafísicos ingleses, e, tanto quanto eu, ficará intrigado pelo fato de Fernando Pessoa jamais ter procurado elucidar convenientemente essa questão.

Nas próximas e derradeiras linhas retomo o fio da meada, de certo modo interrompido há instantes; conquanto, o que logo acima ficou lançado, e por ora tão-somente lançado, reforça certos pontos assinalados aqui sobre o conceito de tradição literária em Fernando Pessoa.

Ficou patente, a posição do poeta português com respeito à tradição literária e à dinâmica que envolve a procura pela originalidade, entendendo o crítico português de modo semelhante ao que entende o ensaísta americano, que esta é vivenciada e elaborada pelo artista a partir da herança viva que este descortina desde o inconfundível marco (se grande artista for) de sua individualidade.

Parece ser, pois, esse o posicionamento verdadeiro de Fernando Pessoa, cuja convivência com a tradição escapou da asfixia (ou da hiperoxigenação, se o leitor preferir) dos predecessores múltiplos e fortes, quero acrescentar aqui, por intermédio do jogo heteronímico. A partir deste expediente, Fernando Pessoa amplificaria sua superfície de atrito com a tradição, dela usufruindo mais intensamente. Campos, Reis e Caeiro são apenas alguns dos frutos desse intercâmbio, frutos do olhar renovador do poeta, cuja modernidade se define por uma prática de impenitente desentranhamento da tradição literária de seu solo natural. A modernidade de sua expressão poética, paradoxalmente, pois, residiria na atualização/reescrituração da tradição, no fazer 'novo, integralmente novo, de novo'.

Também a posição de Eliot, acusada em seus textos ensaísticos, quero crer, ficou suficientemente esclarecida. Esse último, em busca também de amplificar suas possibilidades de absorção e remissão da tradição literária, pensaria uma poética concordante com os propósitos de máximo aproveitamento do legado que recebeu, vindo a formular sua conhecida poética do fragmento. De modo diferente de seu coetâneo português, Eliot convocaria para sua poética as múltiplas vozes da tradição, fazendo-as cintilar como pedras lapidadas pelo buril

do estranhamento, sob a urgência do agora. Em Eliot, a tradição é um eco em combustão em meio à mixórdia do mundo espiritual e material.

Jogo heteronímico, fragmento: estratégias, enfim, do poeta moderno para fugir ao solipsismo, princípio de sua própria modernidade, e não se deixar imobilizar pela teia da tradição.

2. Eliot, Pessoa e a tradição da poesia metafísica

O ensaio anterior sinalizou algumas pistas acerca da influência de certa poesia inglesa, denominada metafísica, sobre os dois poetas examinados. O presente trabalho irá se dedicar exclusivamente à tarefa de explorar essa questão.

Antes de mais nada é preciso alcançarmos, o leitor e eu, um entendimento sobre o significado da expressão poesia metafísica.

Antes, ainda, de fazer isso, será prudente que assinale que aquela poesia que veio a ser alcunhada de metafísica não sustentava qualquer propósito no sentido de refletir sobre filosofia. Voltaremos a essa questão logo mais adiante. Por ora, examinemos o surgimento da expressão.

O termo foi inicialmente utilizado por Dryden em "A discourse concerning the original and progress of satire" (datado de 1693) e depois por Johnson no ensaio intitulado "Life of Cowley", em 1779, quando denominou metafísicos a uma raça (*sic*) de poetas surgidos na Inglaterra no início do século XVII.

Mais tarde, Saintsbury resgatou os primeiros trabalhos de Henri King, Thomas Stanley, Edward Benlowes e William Chamberlayne em sua obra *Minor poets of the Caroline Period*, vinda a lume no início do século XX.¹¹⁵

¹¹⁵SAINTSBURY, George -- *Minor poets of the Caroline Period*. General introduction. Oxford, Clarendon Press, 1905, 1906 e 1921, respectivamente v 1, 2 e 3.

Em 1921, Herbert Grierson publicou *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century: Donne to Butler*, abarcando em uma coletânea, além dos poetas mencionados no título da obra, nomes como Crashaw, Marvell, Townshend, Lord Herbert, John Cleveland, Benlowes, ao lado de dezenas de outros nomes que despontaram nesse período.¹¹⁶

A propósito, que período foi esse?

Muito sucintamente, na Inglaterra, fora um período de enormes incertezas, tendo como pano de fundo, entre outros acontecimentos, a Guerra dos Trinta anos e a Contra-Reforma. Naquele país, sob o reinado dos Stuart, intensificava-se o embate entre a aristocracia e a burguesia mercantil; do mesmo modo, o puritanismo de molde calvinista chocava-se contra o anglicanismo. Como se não bastasse isso, Carlos I e o parlamento desentendiam-se cada vez mais, preparando-se assim um cenário que receberia seu retoque trágico com a execução do rei e daria lugar a outro, com a ascensão de Cromwell.

O maneirismo, cunhado tardiamente nos estertores do Renascimento, era o estilo com os atributos adequados para capturar essa época de instabilidades, tensões, fanatismos e conflitos, por força de ser dinâmico, direto e por vezes coloquial, mas teatral, impactante e angustiado; e ainda assim complexo e inesperado.

Uma parcela dos poetas maneiristas era influenciada sobretudo por Ben Jonson e se propunha a cultivar a clareza e uma vigilante elegância -- como Richard Lovelace e Thomas Carew. Outro desdobramento maneirista foi justamente o dos poetas metafísicos, dentre os quais os acima apontados. A poesia metafísica insere-se entre o renascimento e o barroco, quando então a ordem renascentista se esfacela, insulando e debilitando as verdades absolutas e as concepções de mundo privilegiadoras da integração espiritual e plena do indivíduo.

Herbert Grierson, na introdução de sua antologia metafísica, definiu esse estilo como aquele "inspirado por uma concepção filosófica do universo e pelo papel assumido pelo espírito humano no grande drama da existência".¹¹⁷ Seus

¹¹⁶ GRIERSON, Herbert -- *Metaphysical lyrics and poems of the seventeenth century. Donne to Butler. Selected and edited, with an essay, by Herbert J. C. Grierson. Oxford, Clarendon Press, 1921. O texto compulsado é uma reimpressão dessa primeira edição, datada de 1928.*

¹¹⁷ GRIERSON, Herbert -- "Introduction". Em sua: *op. cit.*, p. XIII.

temas, norteados, entre outros, pelas investigações de Aquino e pela visão de mundo de Espinoza, desenvolvem-se a partir de

simples experiências havidas na superfície da vida, tristeza e alegria, esperança e medo, a paz do campo, a azáfama e agitação das cidades, mas igualmente através de atrevidas concepções, e das mais profundas intuições, das mais sutis e complexas classificações e 'pronunciamentos da razão', se em tudo isso o poeta consegue incluir a sensação, fazendo desses temas experiências apaixonantes, comunicáveis em vívida e comovente imagética, em ricas e variadas harmonias¹¹⁸ (itálico meu).

Ainda: Grierson caracteriza, nesse prelúdio, a poesia metafísica como aquela em que o engenho se cristaliza mais nos atributos intelectuais do poema do que naqueles verbais¹¹⁹. Os poetas metafísicos jogavam "com pensamentos", teria se queixado Valter Scott, "como os elizabetanos haviam jogado com palavras".¹²⁰

É uma poesia mais consciente da desintegração do que da harmonia abrangente, mesclando de maneira até certo ponto inédita paixão e pensamento, sensibilidade e raciocínio.

O poeta metafísico inglês, e seu maior expoente, Donne, é prova disso. Esse estilo denota ainda, no terreno dos sentimentos, um alcance temático e uma profundidade que era desconhecida -- aqui se registra novamente -- para a grande maioria dos sonetistas elizabetanos.¹²¹

O amor não-convencional, em que fúria e fascinação encontram-se inextricavelmente misturados, tinha a predileção dos metafísicos, certamente porque a gênese desse amor não-convencional abrigava aqueles elementos que se encontravam mais em conformidade, por assim dizer, com o espírito metafísico.

O belo, no sentido expandido que habitualmente se empregou ao longo do tempo para definir um dos objetos da arte, é buscado pelo poeta metafísico de maneira controlada e mais profunda, já asseverava Grierson, localizando em Donne essa qualidade.¹²²

¹¹⁸*Ibid.*, p. XIII.

¹¹⁹Cf. *ibid.*, p. XIV.

¹²⁰*Apud* GRIERSON, *ibid.*, p. XXXII.

¹²¹Cf. *ibid.*, p. XVIII.

¹²²Cf. *ibid.*, p. XX. Em Donne há ainda uma segunda qualidade, que

Entendo que freqüentemente a procura pelo belo vinha amparada, no caso do poeta metafísico, por um desejo por vezes difícil de realizar, que era o de aproximar o poético do discurso coloquial, direto, não-convencional. Sua redobrada cautela se justifica plenamente pelo propósito difícil de ser alcançado. Ou, visto por outro ângulo, justamente por dar vez ao coloquial, ao apoético, incorporando-o em seus versos; dando azo, assim, a estratos do viver mais abrangentes, como também dando vazão a arranjos até certo ponto surpreendentes e inesperados, sentia-se forçado a exprimir-se com cautela, no intuito de não perder de vista o sentido do belo, a que perseguia, mas que ameaçava escapar de suas mãos quando o mundo prosaico e sua expressão eram acolhidos pelo poema.

É uma composição de interesses e um acerto difíceis porque o engenho metafísico não quer ceder terreno quando se trata de explorar a intensidade das sensações, mesmo as mais fugazes, ao mesmo tempo em que parte em captura do comezinho circundante -- ao mesmo tempo em que, ainda, quer conciliar as aflições do sentir amoroso com o temperamento religioso e devoto.

Retomo Grierson.

Em certa passagem, este observa: "o motivo inspirador das imagens de Donne é em parte o mesmo daquelas que transportaram Shakespeare do pitoresco, natural e mitológico, as imagens de 'A midsummer-night's dream' e 'The merchant of Venice' às domésticas e surpreendentes frases e metáforas de 'Hamlet' e 'Macbeth', a 'manta da escuridão'" entre outras. "É o mesmo anseio pela expressão vívida e dramática".¹²³

Pois bem, o compilador afirma textualmente, e com rara felicidade, ainda comentando o grande mentor da poesia metafísica inglesa do século XVII: "o que é verdade para a imagética de Donne [como ficou registrado logo acima] é verdade para os desconcertantes elementos de sua poesia, para seu verso desarmonioso e acidentado. Isto é resultado do mesmo duplo motivo, o desejo de surpreender e o de aproximar o poético ao discurso direto, não-convencional e coloquial".¹²⁴

Para não descambar inteiramente para o território do prosaico, a poesia metafísica busca ritmos mais audaciosos, capazes de expressar a apaixonada completude da mente e o fluxo e refluxo dos humores. Expedientes sonoros, como

tornou sua poesia uma espécie de "moda de uma época [...] que é seu engenho metafísico". *Loc. cit.*

¹²³*Ibid.*, p. XXI.

¹²⁴*Ibid.*, p. XXII.

o eco e as cacofonias, são explorados, no intuito de aproximar pensamentos e coisas aparentemente remotos, distantes uns dos outros.¹²⁵

O entendimento de que o poeta metafísico estaria sempre mais preocupado com emoções do que com idéias ou pensamentos deve ser terminantemente descartado. Razão e emoção entrelaçam-se no verso metafísico, com violência, expandindo-se como camadas superpostas de uma edificação, mas ainda entrelaçadas com nós vigorosos. Por qualquer ângulo que se examine sua arquitetura, ter-se-á a impressão de uma rede percorrendo vertical e horizontalmente a espinha do sentido, distendendo-o e compactando-o. Se o resultado final é mais emoção, esta emoção é, sem dúvida, em grande parte intelectual.

Paixão, argumentos paradoxais, tocados de humor e cultivada imagética são outros dos ingredientes do verso metafísico (a lírica de Marvell é um exemplo)¹²⁶. Estes conseguem ainda, e Grierson sempre toma como referência os ingleses do século XVII, combinar a fantástica dialética da poesia amorosa medieval e o *fluir* simples e sensual dos clássicos.¹²⁷

T. S. Eliot debruçou-se sobre a poesia metafísica quase toda a sua vida¹²⁸, em artigos como "Reflections on contemporary poetry (1917)", "John Dryden" (1921) "Andrew Marvell" (também do mesmo ano) e "Dante" (de 1929), e mormente em uma série de conferências realizadas em 1926 em Trinity College e em 1933, na The Johns Hopkins University.

Em linhas gerais, o poeta e conferencista naturalizado inglês defende a tese de que a poesia metafísica é um fenômeno cíclico que principia em Dante, no século XIII, ressurge no XVII com Donne, Marvell, King, Vaughan, Crashaw e outros; reencarna no século XIX, com Baudelaire, Laforgue, Corbière e Rimbaud e aparece novamente no século XX, com ele próprio.¹²⁹ Tal ressurgimento não significa, de modo algum, a repetição de um modelo ou gabarito poético. A cada reaparecimento, a poesia metafísica adapta-se ao novo tempo, perseguindo uma trajetória crescente de desintegração do intelecto. Grierson já se dera conta desse processo inerente, como logo acima registrei.

A poesia metafísica, no entendimento eliotiano, é, com Dante, diversa da

¹²⁵Cf. *ibid.*, p. XXIII e XXIV

¹²⁶Cf. *ibid.*, p. XXXVII.

¹²⁷Cf. *ibid.*, p. XXXVIII.

¹²⁸Examinarei isso um pouco mais folgadoamente ao final deste ensaio.

¹²⁹Cf. (E45, *passim*).

praticada por Donne (e não poderia ser de outro modo, a menos que o último buscasse o plágio simplesmente). Mesmo seus discípulos e seguidores de mesma geração não fazem idêntico uso dela. Diferentemente se renova com o contributo de Baudelaire e Laforgue (sendo também distinta em cada um deles); e é distinta também em Blaise Cendrars e Eliot, ou James Joyce. Apesar dessas diferenças, a poesia metafísica caminhou desde seu nascimento, inexoravelmente, aos saltos, na direção de uma crescente desintegração do intelecto.

Antes porém de Eliot haver se debruçado sobre essa matéria, também Saintsbury, como disse logo atrás, já o fizera. Para este último, poetas metafísicos são aqueles que procuram algo além ou adiante da natureza, como refinamentos do pensamento ou da emoção.¹³⁰ Esta definição é vaga, até certo ponto instável, como também o é o território que delinea a presença da poesia metafísica no curso da história literária. Contudo, por qualquer prisma que se examine o assunto urge descartar qualquer relação entre essa poesia e aquela chamada de filosófica (como a do português Antero de Quental, por exemplo), que designa a produção de poetas que se detiveram longamente no exame de sistemas de idéias a serviço de uma concepção do universo ou da moral, esgrimindo com tais sistemas em seus versos. Com efeito, os poetas metafísicos não tinham como propósito elucidar tais assuntos, nem, certamente, refletir acerca da filosofia.

Em sendo o entendimento de Eliot sobre poesia metafísica o de que seu nascimento teria tido lugar no século XIII, com Dante e seus pares, nada mais justo que começarmos a tratar de seu desenvolvimento a partir daí.

Em Dante, e em seus mais fortes pares, fica evidente, para o leitor atento, a unidade de obra, sob o ponto de vista filosófico e religioso. A índole filosófica nesses poetas aflora quase espontaneamente, tal é a natureza da forragem religiosa e filosófica -- que logra acomodar de maneira harmônica o pensar e o sentir epocais, abarcando em seus sistemas as indagações e respostas mais fundamentantes.

No século XII, deve o leitor lembrar-se, passou a florescer um tipo de misticismo religioso derivado do sistema teológico de Tomás de Aquino, que por sua vez decorria do exame e interpretação do pensamento aristotélico que Aquino realizou. Foi um momento decisivo de superação mística, uma vez que para o teólogo, e isto é de fundamental importância para fixar a partir de Dante o

¹³⁰Cf. *ibid.*, p. 252.

significado da poesia metafísica, a visão divina do encontro com Deus só poderia ser provocada se o intelecto analítico estivesse presente e tomasse parte.¹³¹ Em outras palavras, viver a religião e ligar-se espiritualmente ao transcendente dependiam doravante do exercício do intelecto disciplinado, da razão, não apenas de uma cega entrega mística, nem mesmo de uma aceitação impensada do mistério, nem mesmo, ainda, de uma fé desarmada, despojada e entregue.

No caso específico de Dante, a presença pujante da filosofia de Aquino, ao lado de um misticismo que se apoiava em São Vito e Richard parecem ter sido de decisiva importância, porque ensejaram a possibilidade de o poeta manejar em seus versos um sistema filosófico inteiriço.

Contudo, aquilo que torna o poeta florentino metafísico não é o fato de haver lidado com um sólido e coeso substrato filosófico em seu trabalho; em outros termos, não é o fato de o poeta haver nutrido uma espécie de paixão pela filosofia, mas sim o fato de haver realizado uma transformação na maneira de expressar e viver a paixão humana por intermédio dela.¹³²

A geração de Dante, e nela avulta o nome de seu amigo e conterrâneo Guido Cavalcanti (1225-1300), tratou do tema da relação amorosa recolocando a questão em termos novos. Esse fato provavelmente deriva entre outras coisas da saliente capacidade de elevação mística de seu tempo, bem como do substrato filosófico disponível, que iluminou a sensibilidade lírica de modo muito intenso.

Ora, a mulher provençal era um objeto de desejo feito de carne . Geralmente casada e cercada de pretendentes. Os amantes adúlteros mantinham-se fiéis entre si.

Algumas indagações parecem pertinentes neste momento: e o casamento da parceira feminina, não se ressentiria deste adultério? E a imagem do par oficial não seria conspurcada por um comportamento que aos olhos de outras épocas e costumes é totalmente inadequado? Ocorre que o casamento provençal *não era* o logradouro para se edificar o ninho de amor. Para verdadeiramente amar, e construir uma relação amorosa *era preciso* --, como salientou Remy de Gourmont, "ser casado e amar fora do casamento".¹³³ Infere-se daí que a situação de adultério não era contestada, já que o casamento era um pacto social em que se deixava à margem o amor, que permanecia resguardado para ser posteriormente partilhado entre amantes.

¹³¹Cf. *ibid.*, p. 258 *et passim*.

¹³²Cf. *ibid.*, *passim*.

¹³³Cf. GOURMONT, *apud* ELIOT, *ibid.*, p. 253.

Pois bem, a escola florentina modifica a concepção tanto do amor quanto da moral. O amor adquire todos os caracteres "de um culto".¹³⁴ E o foco de atenção, antes voltado quase que exclusivamente para o prazer carnal (para usar uma expressão carcomida pelo uso, mas de sentido evidente), dirige-se agora à beleza; a paixão lasciva cede lugar à idealização amorosa. Sob o patrocínio destes novos termos, o poeta adapta-se, reorienta seu verbo e sua lira, comprazendo-se com doravante enaltecer e reverenciar o intangível, o sonhado, uma vez que se descartou do estreito e limitado projeto cuja realização plena dependia apenas da posse física.

Não nos enganemos, contudo. Se por um lado o *trecento* ocupou-se mais da contemplação do objeto amado do que das sensações provenientes dessa relação, deixou claramente registrado, também, os sentimentos e as sensações do sujeito que contempla o ser amado, configurando-se, por essa via, em um passo adiante na abordagem do mundo afetivo.

Esse ponto não passou despercebido para Eliot. Nos melhores versos eróticos de Dante, Guinizelli, Cavalcanti e Cino, diz ele, não se encontra nada em termos de simples galanteio, ou mero descritivismo; e nem mesmo o propósito de exprimir emoções e sensações por elas mesmas. O que se observa nesses versos é uma tentativa de sugerir beleza e dignidade do objeto contemplado através da afirmação do efeito daquela beleza e dignidade sobre o amante em estado de contemplação.¹³⁵

No *trecento*, o Amor é um estado de alma a ser destrinchado e explorado com o concurso do sentidos e da emoção, mas um e outro comparecem escoltados pelo intelecto -- não o intelecto frio e calculista, mas aquele que se construiu a partir do exercício de uma razão sensível, sistemática e intransigente. Esta última impõe a si própria o objetivo de estabelecer os limites do que seja o Amor, ao mesmo tempo em que amplia e distende seus múltiplos significados com provocativa elegância e equilíbrio, para os quais concorrem uma imaginação exercitada e audaciosa, e uma especial sensibilidade para sentir e avaliar.

Reproduzo abaixo segmentos de um poema de Cavalcanti que vem confirmar o que acabamos de salientar.

Pediu-me uma Senhora

¹³⁴Cf. *ibid.*, p. 254

¹³⁵Cf. *ibid.*, p. 107-8.

fale agora
 Dum acidente
 geralmente
 forte
 E de tal porte
 que é chamado Amor
 Quem ora o nega
 prove-o novamente
 Mas um presente
 entendedor requeiro
 Nem espero
 de um baixo coração
 CONHECIMENTO aberto a esta razão
 Se não se apega
 a natural sustento
 Meu intento não
 vai poder provar
 Onde ele nasce e quem o faz criar
 [...]

NAQUELA PARTE
 onde está a memória
 Assume estado
 toma forma
 qual
 Na escuridão
 diáfano de lume
 [...]

Vem da forma visível que se entende
E apreende
no possível intelecto
 [...]

Não pode ser no rosto percebido
 Ferido
 o homem cai branco no alvo
 [...]

Se vê de Amor que dessa forma vem
 [...]

Voa seguramente vai canção
Aonde queiras tão bem trabalhada
Que tua razão
será sempre louvada
 De pessoa que tenha entendimento
 Estar com outra não é teu intento¹³⁶ (itálicos meus).

As passagens grifadas atestam a importância conferida pelo poeta aos componentes intelectivos e intelectuais que assistem o sujeito lírico quando este

¹³⁶CAVALCANTI, Guido -- "Donna mi priegha". In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. trad. bras., 3. ed., São Paulo, Cultrix, 1977, p. 188-92.

se defronta com a presença amorosa. A 'forma visível' que suscita o sentimento de amor é capturada não por uma percepção dominada pelo desatino da paixão, mas pela razão que emana de um núcleo: o "possível intelecto", como diz Guido Cavalcanti, ainda que este intelecto seja aquele que se encontra invadido por estímulos que sobre ele agem de maneira limitadora. De fato, o sujeito lírico, evidencia o poema, está habitado, no sentido figurado, por um intelecto acometido de amor, e que, sob tal circunstância, se manifestará apenas como um intelecto possível, tendo em vista a presença amorosa.

Em outras palavras, o intelecto trecentista não se furta ao exame das sensações e da atração peculiar à contemplação amorosa, deixa-se mesmo invadir por elas, mas persiste enquanto ativo instrumento de confrontação e análise.

Dante, nas primeiras estrofes de um soneto de Vita Nuova, deixa consignada a importância do pensar ao tratar do Amor; cuja ação constante resulta em diversidade e riqueza, beneficiando a experiência e a lira, ao mesmo tempo em que faz eclodir novas emoções e possibilidades.

Os pensamentos meus falam de amor
E têm em si tão grande variedade,
Que um me faz desejar-lhe potestade,
Outro -- louco -- discute seu valor,

Outro, neste esperar, me traz dulçor,
Outro chorar me faz sem caridade;
E só concordam em pedir piedade,
Meu coração enchendo de pavor.¹³⁷

Se por um lado o *trecento* sustentou uma afirmação nítida da ordem intelectual devido ao realce concedido à organização intelectual e emocional¹³⁸, o *seicento*, em contrapartida, promoveu uma clara afirmação da desordem intelectual, que iria se intensificar cada vez mais, dando lugar mais tarde a uma degeneração do ouvido, a uma desintegração do intelecto e a uma separação entre som, imagem e pensamento. O século XVII dissociou o intelecto e as emoções; posteriormente vieram a dissociação do som e do sentido do verso, que resultaram, de acordo com Eliot, em uma crueza versificatória que chegou a

¹³⁷ALIGHIERI, Dante -- "Vida nova".In: *Os pensadores*. Trad. bras., São Paulo, Abril, 1973, v.8 , p. 162.

¹³⁸Cf. ELIOT, *op. cit.*, p. 228.

nossos dias.¹³⁹

Enquanto no século de Donne, como mais adiante veremos, o substrato intelectual caótico promoveu um *compromisso* com a carne, mais do que uma aceitação dela, e por conseguinte uma contração do campo de experiência, a vivência amorosa, traduzida, mais uma vez, em *Vita Nuova*, de Dante, apontou para o caminho da transformação das emoções da adolescência, ao invés de delas se descartar, amplificando esse mesmo campo de experiência¹⁴⁰, como ilustram os versos abaixo.

Um anjo clama na razão divina,
E diz: 'Senhor, entende-se, no mundo,
Que seja maravilha o que provém
De uma alma tal que até no céu resplende'.
[...]

Minha amada deseja-se no céu:
quero, pois, que saibais sua virtude.
Quem queira gentil dama parecer,
Com ela à rua vá, que, quando passa,
Coloca Amor em peito vil um gelo,
Pelo qual todo sentimento morre;
E quem à vista sua resistisse
Se tornaria nobre ou morreria.
[...]

Dela pergunta Amor: 'Coisa mortal,
Como ser pode tão ornada e pura!'
E, após a contemplar, jura consigo
Que Deus fazer entenda maravilha.
Tem ela a cor das perlas, como assenta
À mulher, e não fora de medida:
Ela é quanto bem pode a natureza:
Por seu exemplo o belo se avalia.

¹³⁹Cf. *ibid.*, p. 174-6.

¹⁴⁰Cf. *Ibid.* p. 119-20.

[...] ¹⁴¹

A principal característica da poesia metafísica na maior parte do tempo e em todas as suas *reencarnações* através dele é a de lograr elevar o sentimento a regiões comumente alcançadas por intermédio do pensamento abstrato; e de transportar o pensamento, sem prejuízo de suas funções, como vimos páginas atrás, para as esferas do sentir. Em outros termos, o que é ordinariamente apreensível apenas pelo pensamento torna-se, na poética metafísica, sensação e o que é sensação, sentimento, transforma-se em pensamento sem deixar de ser sentimento, sensação.

Em outros termos, ainda, a poesia metafísica é capaz de fornecer o equivalente emocional do pensamento sem deixar de ser emoção, já que é poesia. Nela emoção e pensamento fundem-se nas mãos do poeta metafísico, sem que permaneçam indistintos, uma vez que sua fusão não dissipa, dissimula ou elide nenhum dos termos, nem escamoteia nenhum deles. Quando intelecto e emoção se estimulam mutuamente ao redor do objeto poético, a imagética intensifica-se. Os significados são distorcidos, semelhanças inesperadas são impostas sempre com a finalidade de produzir um prazer deliberado. Não é propriamente no âmbito vocabular que tudo isso ocorre, mas, como bem salienta Eliot, na maneira de frear o fluxo natural de uma idéia, retardando o desdobrar do pensamento de modo a extrair dele cada grama de emoção suspensa.¹⁴² Como no pequeno trecho do poema abaixo:

Indago, com minha boa-fé, o que tu, e eu
 Fizemos, até nos amarmos? Não éramos nós desmamados então?
 Embora sugássemos os prazeres do campo, infantilmente?
 Ou ressonávamos nós no covil dos sete dorminhocos?
 Assim era: Mas tudo, quaisquer prazeres cogitados
 Se alguma vez uma beleza eu vi,
 Que desejasse, e tivesse, fora apenas um sonho de ti¹⁴³.

¹⁴¹ALIGHIERI, Dante, *op. cit.*, p. 167-8.

¹⁴²Cf. ELIOT, *op. cit.*, p. 85-6.

¹⁴³DONNE, John -- "The Good-morrow". Em sua: *Poems and prose*. New York, Knopf, [1955], p. 13. No original: "I wonder by my troth, what thou, and I / Did, till we lov'd? were we not wean'd till then? / But suck'd on countrey

À imagética fortemente realçada pelo retardamento do fluxo da idéia, tão característica em Donne e presente em maior ou menor grau nos poetas metafísicos mais fortes, alia-se uma habilidade única em conferir ao pensamento "o máximo de valor tanto poético quanto dramático". Em outros termos, não tanto no âmbito do pensamento, mas no desenvolvimento dele é em que consiste a linhagem metafísica de Donne.¹⁴⁴

Ainda no âmbito da imagética é preciso que se diga que o tratamento e as soluções, também aqui, variam de poeta para poeta e sobretudo de geração para geração.

Vejamos.

Em Dante, por exemplo, o uso de imagens obedece na maioria das vezes a um critério estrito de utilidade. Suas metáforas possuem uma necessidade racional, como sustenta Eliot.¹⁴⁵ Servem elas para fazer aflorar uma determinada e desejada experiência sensorial. Ao contrário, em Donne o objetivo se dispersa. O prazer é em parte alcançado pela incongruência. A "harmonia de dissonâncias"¹⁴⁶ --, decorrente de um desequilíbrio entre imagem e idéia, originada por seu turno de uma compulsão por uma destas, mais do que da descoberta de semelhanças entre ambas -- é o caminho mais dileto e mais em acordo com a necessidade de exprimir por meio da poesia a noção de um mundo carente de unidade.

Outro aspecto presente em Donne e nos metafísicos em geral é o método de abordagem, que toma como ponto de partida o maior em direção ao menor, o central em direção ao periférico, construindo um percurso do passional para o reflexivo.¹⁴⁷ O passional, no caso, é o estopim; a reflexão, o percurso da pólvora.

A poesia metafísica contemporânea de Laforgue, e a que veio em seguida, adotou amiúde esse método, que se concilia com o desmantelamento da unidade poética na modernidade e com a crescente deterioração da fronteira entre o

pleasures, childishly? / Or snorted we in the seaven sleepers den? / T'was so: But this, all pleasures fancies bee / If ever any beauty I did see, / Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee". Eliot transcreveu o mesmo trecho do poema, modernizando-o, mas deixa passar uma gralha (no quinto verso, "*fancies be.*" por "*fancies bee*". Cf. ELIOT, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁴Cf. *ibid.*, p. 87.

¹⁴⁵Cf. *ibid.*, p. 121.

¹⁴⁶Cf. *ibid.*, p. 120.

¹⁴⁷Cf. *ibid.*, p. 126.

poético e o não-poético e, por conseqüência, com a superação das posturas e diretrizes românticas.

Mesmo em Donne, o impulso amoroso, passional, é freqüentemente rompido, dando lugar a um anticlímax de argumentação, quando não a um exercício de cinismo bem ao gosto laforgueano. Entende Eliot que a literatura da desilusão, é a literatura da imaturidade, e que nesse sentido Dante "é mais um homem do mundo do que Donne".¹⁴⁸ Provavelmente a afirmativa é muito verdadeira em sua última parte, mas não pelo motivo alegado por ele. Por certo, nem todos concordariam com Eliot quando lança a pecha de imaturo sobre o poeta que desprovido de um modelo redutor que iniba as angústias próprias do espírito de sua época testemunha o esboroamento do mundo circundante, em termos filosóficos, éticos ou morais. "The waste land", do próprio Eliot, é prova de que uma mente poética pode perfeitamente se ocupar do esfacelamento do mundo e do sentimento de desilusão com semelhante constatação, sem atestar imaturidade. Usar intensamente os materiais disponíveis é um traço da modernidade, como o próprio Eliot afirmou em certa passagem¹⁴⁹, e com certeza a perplexidade não é um sentimento que o poeta pode descartar sem certo empobrecimento da emoção.

O conceptismo, presente no mundo barroco, foi determinante e providencial para o desenvolvimento da poesia metafísica do século XVII, mas é necessário não confundir um e outro. No conceptismo, a mente, o intelecto, o raciocínio debruçam-se sobre a realidade e seus objetos, buscando apreender-lhes a essência. Nessa tarefa os sentidos são relegados a plano secundário e alijados ou ao menos neutralizados, de modo a não perturbarem a atividade da lógica e do raciocínio; tais atividades necessitam de condições especiais para florescerem com o vigor exigido. A poesia metafísica, ao contrário, não teme a perturbação do contato com o sentir, que se funde ao intelecto, para revelar aspectos inesperados ou inalcançados pela mente solitária ou pelos sentidos desavisados.

Contudo é inegável que a mente treinada no conceptismo e nos artifícios de sua linguagem concisa e ordenada acaba por adquirir hábitos mentais que a habilitam à poesia metafísica.¹⁵⁰

É o que acontece por exemplo com Marvell e Herbert, ambos por vezes conceptistas, por vezes metafísicos -- sendo essa última característica resultante de uma prática mental, de um hábito no exercício de associação de idéias; de um

¹⁴⁸Cf. *ibid.*, p. 128.

¹⁴⁹Cf. "Ulysses, order and myth" (E43, *passim*).

¹⁵⁰Cf. (E45, 138).

treinamento conceptista, enfim.

Os recursos disponibilizados pelo conceptismo favoreceram imensamente o verso de Donne, propiciando, por exemplo, que o poeta conseguisse alternar com êxito sua atenção entre a idéia e o objeto; entre o objeto e a idéia por ele sugerida, de maneira densa, surpreendente, mas sem obscurecimento da compreensão, em um processo que é com certeza nuclear no âmbito da poesia metafísica, e ao qual Eliot denominou de "pensamento vagante".¹⁵¹ É de se reiterar, em acréscimo, que a dinâmica da poesia metafísica em Donne -- e em outros -- não nos oferece dois fluxos distintos, consecutivos, um de emoções, outro de conceitos; ou, ainda, um de sentimentos, outro de pura verborragia, alternativamente ou em seqüência no verso -- cumprindo um desígnio pendularmente retórico. Mais justo e adequado seria pensar em "caleidoscópio de sentimentos"¹⁵²; ou em um fluxo unitário em que pensar e sentir estivessem fundidos, sendo o poema um 'objeto' feito dessas *intersecções* de pensar e sentir, ou de sentir e pensar. (A mente do leitor acostumado ao idioma pessoano a esta altura voou por certo na direção dos *ismos* órficos do modernismo português, em que Pessoa foi um dos mentores. Ainda não é, contudo, o momento adequado para tratar dessa questão. Minha tarefa continua sendo, por ora, a de buscar delinear a poesia metafísica, bem como a de aferir algumas de suas transformações no curso da história da literatura ocidental.)

Retomo o rumo da investigação. A excessiva proximidade dos elementos tradutores do sentir e delatores do pensar, como não poderia deixar de ser, favorece outras características do verso metafísico, que são a concentração, a compressão, a demolição de compartimentos e a eliminação de hierarquias. Nessa trilha, humor e seriedade fundem-se também, como faces da mesma moeda, como freqüentemente se pode denunciar em Donne, ou partilham do mesmo momento enunciativo, com em Laforgue.

Ao lado da concentração¹⁵³, a ampliação é outra característica dessa poesia

¹⁵¹*Ibid.*, p. 147.

¹⁵²*Ibid.*, p. 148.

¹⁵³Exemplifica-a a caráter este solitário verso de Herbert: "Finalmente ouvi um roto ruído e risadas". Sendo que o qualificativo 'roto' designa sua procedência: o ruído fora produzido, adverte adiante o poema, por pessoas maltrapilhas, rotas, ladrões e assassinos. Tal qualificativo também dá a entender que o ruído é abusivo, escabroso, quase descontrolado. No original: "At length I heard a ragged noise and mirth". HERBERT, George, *apud* ELIOT, *op. cit.*, p. 199. Esta frase, "'ragged noise and mirth', fornece-nos, em quatro palavras, a descrição da cena que Herbert nos quer introduzir". *Ibid.*, p. 199.

Tomando-se por exemplo um conjunto de imagens combinadas, seu efeito final não será a soma dos estímulos intermediários, mas uma derivação; uma ampliação -- de tal sorte que se pode constatar que a sugestão terminal, aquela que permanece como um persistente eco, após a fruição do enunciado poético, não se fez notar em nenhuma das imagens apresentadas, isoladamente, mas é, ainda assim, um resultado da matemática poética que as adicionou.

Os versos iniciais de um conhecido poema de Donne parecem ser o epítome do que tenho falado nas últimas páginas. E, ainda, exemplificam bem um postulado implícito em toda poesia metafísica que é o de que "absolutamente nada seja inefável; e de que a mais rarefeita sensação pode ser exata e diligentemente expressa¹⁵⁴; inclusive a sugestão da total imobilidade. O mesmo vale para o mundo das idéias, o território do pensamento, uma vez que a poesia metafísica é intelectualizante e não se inibe com desafios e jogos mentais.

Onde, qual almofada sobre o leito,
 Se inchava fértil declive para acamar
 A inclinada cabeça da violeta,
 Nós nos sentamos, olhar contra olhar;
 Nossas mãos firmemente cimentadas
 No constante bálsamo que delas brotava;
 Nossos olhares enlaçados, e tecendo
 Os olhos em um duplo filamento,
 De modo a enxertar nossas mãos como agora
 Foi o meio de nos fazer um só,
 E modelar nos nossos olhos as figuras
 A nossa única procriação.
 [...]
 Como sepulcrais estátuas permanecemos
 O tempo todo, em posição idêntica,
 E nada dissemos, o dia todo.
 [...]
 Este êxtase torna incomplexo,
 (Nós dissemos) e traduz o que amamos,

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 200.

Vemos com isso, que não era sexo
 O que vemos, não víamos o que se movia:
 Mas como as muitas almas contêm
 Uma variedade de coisas, não se sabe o quê,
 Amor, essa mistura de almas mistura-se de novo,
 E faz ambas uma só, com esta e aquela.
 [...].¹⁵⁵

Durante o século XIX, com Laforgue, Corbière e inclusive no século XX, com Eliot e Joyce, verifica-se na poesia metafísica uma tendência à onipresença do ego, que parece ser um desdobramento do processo de desintegração do intelecto¹⁵⁶, que teve início bem antes.

Também a reboque da desintegração do intelecto, parece estar uma característica que, já marcante na poesia do século XVII, tende a intensificar-se mais tarde, que é a junção de coisas díspares, dissimilares. Em um mundo distinto daquele de Dante -- em que o espírito humano alcançou enorme completeza, intensidade, alcance e disparidade --, a dissimilaridade foi um recurso adotado para articular uma cadeia de pensamentos disparatados, sobre o

¹⁵⁵Cf. DONNE, John -- "The extasie". Em sua: *op. cit.*, p. 53-5. No original: "Where, like a pillow on a bed, / A Pregnant banke swel'd up, to rest / The violets reclining head, / Sat we two, one anothers best; Our hands were firmly cimented / With a fast balme, which thence did spring, / Our eye-beames twisted, and did thred / Our eyes, upon one double string, / So to'entergraft our hands, as yet / Was all the meanes to make us one, And pictures in our eyes to get / Was all our propagation. [...] / Wee like sepulchrall statues lay, / All day, the same our postures were, / And wee said nothing, all the day. [...] / This Extasie doth unperplex / Wee see by this, it was not sexe / wee see, we saw not what did move: / But as all severall soules containe / Mixture of things, they know not what, / Love, these mixt soules, doth mixe againe, / And makes both one, each this and that. / [...]". Exemplo de como o poeta buscava superar a dicotomia entre carne e espírito, esse poema -- de amor contemplativo, mas não apenas, é, também, *ipso facto*, paradigma de como sua postura poética e moral buscava justificar e convalidar o amor carnal (uma vez que este é, em seu entendimento, rota obrigatória para a realização, no plano espiritual, de uma integração de almas).

¹⁵⁶"Até onde sei, essa desintegração significa simplesmente uma deterioração progressiva da poesia, em um aspecto ou outro, desde o décimo-terceiro século. Se eu estiver certo acerca da poesia, essa deterioração é provavelmente um dos aspectos de uma deterioração geral". ELIOT, *op. cit.*, p. 227.

novelo estirado do sentir -- para assim capturar o trabalho da mente e das emoções em um mundo menos harmônico, desprovido de uma interpretação dominante.¹⁵⁷

Jules Laforgue (1860-1887) é talvez o modelo mais acabado de poesia metafísica do século XIX. Por sua influência sobre Eliot e Pessoa, como também pela contribuição que realizou para o avanço de um novo ciclo metafísico, convém alguma detenção sobre ele. Forçosamente será medida de cautela despender algumas poucas páginas para situá-lo em seu tempo.

Nascido em Montevideu, filho de pais franceses, deixou seu país de origem na adolescência, viveu na França e na Alemanha, onde, com o apoio de Paul Bourget, obteve um posto de leitor junto à Imperatriz Augusta, em plena corte berlinense. Ali permaneceu por cinco anos. Foi um período de grande produção¹⁵⁸, em que a convivência cortesã e o contato com a cultura alemã lhe renderiam generosos frutos intelectuais.

Em sua estada em Berlim, Laforgue visitou por duas vezes a casa de Schopenhauer, uma de suas influências. Por essa época, havia tido contato com a filosofia do inconsciente de Hartmann, que foi sua bíblia e breviário.¹⁵⁹

O primeiro contato de Laforgue com o pensamento de Hartmann deu-se por influência direta de Paul Bourget, seu primeiro mentor e revisor de seus textos, e foi decisivo. Hartmann defendia que o princípio último é o inconsciente; e que tudo é dirigido por essa Fatalidade universal, inexorável, para onde o homem é arrastado. Aceitar o destino que nos reserva, entende o filósofo, é a suprema sabedoria. O encontro de Laforgue com as idéias de Hartmann geraram no poeta o entendimento de que havia alcançado a unidade que buscava e as bases de uma estética fabricada com um tanto da filosofia do inconsciente, um tanto de Darwin, outro tanto de Helmholtz, Hegel e Taine. Através do inconsciente, que se inclina sempre na direção da consciência, busca-se, como em um espelho que é depurado incessantemente, o princípio irracional que não é outra coisa senão a própria vida. Sob a influência dos dois últimos elabora-se uma estética do devir, que é simultaneamente, graças a Hartmann, também uma estética do individual e do

¹⁵⁷Com efeito, a teoria da poesia metafísica de Eliot "implica [também] em uma teoria da história das crenças, na qual o século XIII, o século XVII e o século XIX, todos ocupam seu lugar no (...) processo de desintegração". *Ibid.*, p. 220.

¹⁵⁸*Les complaintes* são editados em 1885 e *L'imitation de Notre-Dame la Lune* em 1886.

¹⁵⁹CF. RICHARD, Noël -- *Profils symbolistes*. Paris, Nizet, 1978, p. 168.

efêmero.¹⁶⁰

Por volta de 1880, debruçava-se sobre o projeto de um romance autobiográfico, o *Raté*, uma obra gigantesca, espécie de dança lúgubre do século XIX, composta por quatro grandes afrescos, como afirmara o poeta: "a epopéia da humanidade, a dança macabra dos últimos tempos do planeta, os três estados da ilusão"¹⁶¹. Não teve tempo para levar avante o ambicioso programa.

Entre 1886 e 1887, época em que já se encontrava de regresso a Paris, Laforgue produziu uma volumosa correspondência que engloba seus amigos mais próximos, como Gustave Khan, Charles Ephrussi, seu primeiro empregador, que era colecionador e historiador da arte; Charles Henry, interessado no exame da fisiologia das cores e dos sentidos, e nomes de peso como Verlaine, em quem reconheceu "misteriosas afinidades"¹⁶², entre elas, certamente, o erotismo, a ironia e uma difusa sensibilidade poética; além dos citados, também com ele se correspondiam Huysmans, Moréas, Mallarmé, Adam, Vignier, Vielé-Griffin, Stuart Merrill e outros.¹⁶³

Longe de querer enveredar pelo exame biográfico do poeta, será útil ressaltar a peculiaridade de sua mundividência, que não o encaminhou na direção de uma fácil e pacífica adesão a essa ou àquela corrente literária. A multiplicidade de referências, a diversidade de experiências, inclusive sob o ponto de vista social, aliadas a uma grande inquietude de espírito contaminaram integralmente sua obra, que embora receptiva a influências tomou rumo próprio, extemamente pessoal e alheio aos modismos da hora.

Obcecado pela necessidade de "fazer o que é original a qualquer preço", vivendo desenraizadamente, colhendo experiências aqui e ali, sua obra filtrou de maneira eloqüente uma percepção fragmentária de um mundo em agitada transformação, onde sentidos e valores são despojados de convenções e hierarquias e onde o absurdo se instala no cotidiano repleto de incongruências. Amante e ao mesmo tempo misógeno, denotava um pessimismo schopenhaueriano, a que já aludi, do qual amiúde se afastava, estimulado pelo diletantismo¹⁶⁴, pela ironia e pelas experiências formais. Entre elas a criação de

¹⁶⁰Cf. MICHAUD, Guy -- *Messages poétiques du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 304-5.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 301.

¹⁶²CF. RICHARD, Noël -- *Profils symbolistes*. Paris, Nizet, 1978, p. 167.

¹⁶³ Cf. BERTRAND, Jean-Pierre . "Présentation". In: LAFORGUE, Jules. *Les complaints*. Paris, Flammarion, 1997, p. 13-4.

¹⁶⁴Inspirado em Bourget, que aparentemente colaborou também para

neologismos, a elaboração de locuções mais truculentas, como que provocadas em um ambiente de frialdade laboratorial. Praticou a prosa e a poesia; planeou romances, entre eles *Moralités légendaires*¹⁶⁵, experimentou o verso filosófico e enveredou por uma poética ocupada com dismantelar as fronteiras entre o sonho e a realidade, entre o poético e o prosaico, entre o corriqueiro e o sublime. Para tanto minou impiedosamente os alicerces do discurso poético._

Nesse sentido, a convivência com Edouard Dujardin, o muitas vezes esquecido inventor do monólogo interior, com seu romance *Les lauriers sont coupés*, foi decisivo para que Laforgue ampliasse as possibilidades e os ritmos do discurso prosaico e pudesse fazer uso de uma ferramenta que lhe permitia transportar para o papel com eficiência os elementos dispersos da linguagem do sonho e dos sentidos.

"Seria inexato atribuir a Vielé-Griffin a invenção do verso livre. Antes dele, Jules Laforgue, Marie Krysinska e Gustave Kahn o haviam publicado."¹⁶⁶

Interessado em percorrer um caminho só seu, dividiu opiniões quanto à sua filiação ao decadentismo ou ao simbolismo. Não resta dúvida, contudo, que a par de ser um influenciador do movimento moderno, os principais nomes do simbolismo o tem como um de seus integrantes. Em uma pesquisa sobre a evolução literária, levada a cabo por Jules Huret em 1891, vários poetas se pronunciaram acerca de Laforgue. Mallarmé afirmou nessa ocasião que, juntamente com Vielé-Griffin e Gustave Kahn, ele faz parte do conjunto dos principais poetas que contribuíram para o movimento simbólico. Remy de Gourmont entende que *Moralités légendaires* um gênero híbrido, entre a poesia e a prosa, que veio a lume três meses depois de sua morte, "ficarão como um dos carros-chefe de seu tempo". Teodor de Wyzewa, a propósito da mesma obra, assim se manifesta: "conheço poucos livros, entre todos esses do nosso tempo e de nossa época, que fornecem como este [*Moralités légendaires*] a impressão de uma alma de gênio: e acredito com efeito que, entre os jovens artistas de sua geração, somente Laforgue teve gênio"¹⁶⁷.

injetar em Laforgue o cosmopolitismo e a anglo-mania.

¹⁶⁵A personagem dessa obra, vestida de negro, caminhando de um modo arrastado, mas correto, como Laforgue a descreveu, assemelha-se muito a ele próprio, quando, sem dinheiro, mal vestido, cheio já de amargor, vivia nos seus 20 anos na Rue Berthollet. Cf. MICHAUD, Guy, *op. cit.*, p. 300.

¹⁶⁶RICHARD, Noël, *op. cit.*, p. 280.

¹⁶⁷Cotado da obra *Nos maîtres*, de Wyzewa, por RICHARD, Noël, *op. cit.*, p. 188.

Mirbeau fala do puro gênio francês que morreu aos vinte e sete anos e critica os que se obstinam em apontá-lo como um decadente, "o que ele não é nem por um vintém".¹⁶⁸

O que é mais importante para este ensaio é o fato de o próprio Eliot considerar Laforgue um de seus mestres, inserindo o poeta francês na longa linhagem de poetas metafísicos.¹⁶⁹

No número de 31 de agosto de *La République Française* de 1885, ano da publicação de *Complaintes*, Laforgue consegue publicar anônimamente um pequeno texto (que de fato é de sua autoria), bastante esclarecedor acerca da obra sobre a qual falarei logo mais adiante:

O Senhor Jules Laforgue, que exalta o schopenhauerismo, excessivamente burguês, aplicando-se na *Philosophie de l'inconscient*, de Hartmann, de um misticismo mais amplo e mais profundo e de um pessimismo menos vulgar, imaginou retomar, para traduzir suas concepções poéticas, esta velha forma popular do *lamento* com métrica ingênua, com refrões tocantes, que corresponde em música a seu congêneres o realejo. Apressemos-nos a acrescentar que o realejo de *Complaintes* que aqui se encontra não tem de popular mais do que o volteio rítmico e por vezes o velho refrão emprestado e permanece um instrumento refinado, capaz de sutis nuances psicológicas, bem como de efeitos bem recentes no terreno do verso¹⁷⁰.

Para muitos, no entanto, *Sanglot de la Terre* é a chave de sua obra, a história de uma alma, uma alma pouco comum, como asseverou Laforgue, que de um só golpe ultrapassa a escala humana para se elevar à escala universal.¹⁷¹ O coração dorido do poema é o da própria Terra, que é também o objeto de paixão do sujeito lírico.

Seu modo de amar é complexo e de certo modo incomum, em sua ambivalência constante. Laforgue ama a vida e despreza a vida, como observou com extrema propriedade Remy de Gourmont, que em outra passagem declarou que sua poesia seria a parodia de sua profunda sensibilidade. Sensibilidade, contudo, que não o conduziu a experimentar a plenitude do prazer ou o gozo

¹⁶⁸Cf. HURET, Jules *apud* BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁹Falaremos sobre a poesia metafísica mais adiante.

¹⁷⁰Cf. BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷¹Cf. MICHAUD, Guy, *op. cit.*, p. 301

amoroso. Espécie de Hamlet sem espada, metamorfoseia-se em Pierrot careteiro, incapaz de encontrar uma saída para seu conflito com o mundo; e incapaz de aceitar a possibilidade de o levarem a sério, talvez porque tudo então se tornasse ainda mais doloroso.

Para os propósitos mais restritos deste ensaio, e antes que as semelhanças, inversões de sinal e desvios premeditados de rota, de Pessoa e Sá-Carneiro com respeito a Laforgue -- que já começam a despontar discretamente em nossas mentes -- nos conduzam muito apressadamente na direção de conclusões e analogias entre estes e Laforgue, definindo precipitadamente as influências do poeta francês sobre os dois mentores órficos, examinemos sem demora alguns aspectos de *Les complaintes*.

O lamento, como o próprio poeta asseverou acima, é uma forma popular antiga. Sua função é a de celebrar uma perda. A poética de Laforgue, contudo, subverte o sentido literal do discurso lamentativo, introduzindo a ironia, e uma escritura que busca a qualquer preço, inclusive com a perda da tensão lírica, eliminar as hierarquias poéticas, numa emulação com o caos e o absurdo do mundo.

Se o infinitivo, do qual Laforgue abusa, "não tem em si mesmo uma conotação optativa, sua recorrência o transforma em um verdadeiro voto, em palavra de ordem, como lembra Bertrand, e o ponto central reside na questão amar -- ser amado. O verbo amar, freqüentemente lançado no discurso sem sujeito ou objeto significa que "o desejo e sua tensão constituem o foco temático e pragmático de cada lamento".¹⁷²

Em um momento, o sujeito lírico declara que ama tudo, como nestes versos quase ao final de "Préludes autobiographiques":

Última crise. Duas semanas errabundas,
Em tudo, sem que meu Anjo Guardiã me responda.
Dilema com dois atalhos para o Éden dos Eleitos:
Me deixar absorver meu Eu pelo Absoluto?
Ou então, elixizar o Absoluto em mim-mesmo?
Acabou. Eu amo tudo, amando melhor que Tudo me ama.
Assim, vou flutuando pelas orquestrações submarinas,
Pelos corais, ovas, braços verdes, escrínios,
Na turbilhonante agonia eterna
[...]¹⁷³.

¹⁷²BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷³No original: "Dernière crise. Deux semaines errabundes, / En tout, sans

A série de lamentos vai sendo engrossada e ampliada. Assim também a lista variada de destinatários da mensagem. São figuras distintas, como Fausto, a lua da província, as puberdades difíceis, o fim das jornadas, etc.; uma espécie de itinerário da decepção, em que de um lado se apresenta aquele que afirma tudo amar, mas que ao cabo reconhece que não é amado e que nada pode recompensá-lo e, de outro, a realidade impenitente.¹⁷⁴ Mas o sujeito lírico não desiste, a despeito de eventuais autocríticas. Em outro poema o sujeito lírico laforgueano pergunta-se a propósito: "qui m'aima jamais?"¹⁷⁵

Também, e à medida que o sujeito lírico insiste em seu voto de amor a tudo, constatando que nenhum amor pode recompensar o seu, por vezes recua de seus propósitos e regressa sobre seus passos para tocar o núcleo de sua própria dor. Dirá ele em "Complaintes de Lord Pierrot": "volvemos sobre nós mesmos, como um faquir",¹⁷⁶ verso que é extremamente emblemático do homem moderno. "Este efeito-bumerangue, este movimento giratório do mesmo ao mesmo, ele [Laforgue] retoma na maioria dos lamentos, como se o desejo, não mais do que a palavra, não conseguisse captar o outro e tolhesse sua própria efetivação".¹⁷⁷ O sentimento de amor termina por sublinhar a ausência do objeto; o sujeito ama em vão, sem esperança.¹⁷⁸

Laforgue poderia ter tratado do amor fazendo uso da ode lamartiniana, por exemplo, subjetivando suas expectativas, anseios e vontades. Preferiu, ao contrário, um subgênero que serviu no século XVII a finalidades satíricas e burlescas, resgatando algumas de suas características desse período, mas

que mon Ange Gardien me réponde. / Dilemme à deux sentiers vers l'Eden des Élus: / Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu? / Ou bien élixirer l'Absolu em moi-même? / C'est passé. J'aime tout, aimant mieux que Tout m'aime. / Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins, / Par les coraux, les oeufs, les bras verts, les écrins, / Dans la tourbillonnante éternelle agonie / [...]" Jules Laforgue, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷⁴Cf. BERTRAND, Jean-Pierre -- *Op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁵"Qui m'aima jamais? Je m'entête / Sur ce refrain bien impuissant, / Sans songer que je suis bien bête / De me faire du mauvais sang". Tradução: "Quem alguma vez me amara? Eu teimo / sobre este refrão bem impotente, / Sem sonhar que sou bem idiota / Por agir assim impropriamente". "Complaintes des Débats mélancoliques et littéraires". *Ibid.*, p. 142.

¹⁷⁶*Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁷Cf. BERTRAND, Jean Pierre -- *Op. cit.*, p. 22-3.

¹⁷⁸*Loc. cit.*

desfocando-o e desajustando-o a partir da elaboração de novos registros e recortes temáticos. Com o escopo do lamento, construiu uma lírica antifrásica, que nem por isso deixa de tocar a sensibilidade; e para cuja concepção poética Laforgue reivindicou o nome de *empírica*.

Quanto mais o sujeito lírico recobre seu discurso de ironia e distanciamento, mais inapelavelmente ferido e desacorçoado parece estar (mesmo que imprecisa e indefinida seja a extensão do dano, e mesmo que se encontrem escamoteados seus verdadeiros sentimentos). "Vida ou Nada! escolher. Ah! que disciplina! Não há um Éden entre essas duas usinas?"¹⁷⁹

O lamento, tal como é conhecido, introduz sempre a presença de um outro, que mesmo ausente é o receptor da mensagem. É por vezes uma comunicação que por pouco não consegue sequer transbordar do peito, e que comumente se perde no vazio. Parece uma necessidade própria do lamento a retomada da problemática humana, quase sempre inserida na dinâmica amorosa, trazendo à tona uma crescente frustração, como em Laforgue -- bem como a ênfase, dela decorrente, e o retorno ao ponto de partida; um retorno do sujeito de enunciação lírico sobre si mesmo; um revolver em seguida das próprias pegadas numa tentativa de acentuar a reivindicação -- expediente que o poeta francês freqüentemente também utilizou.

No caso de Laforgue, a carnadura do sujeito lírico, ao tangenciar temas dolorosos, encontra-se amiúde protegida pela carapaça da retórica, que inibe o discurso solipsista, introduzindo em seu lugar uma sensibilidade reificada, difusa em toda a extensão da palavra poética, e ao mesmo tempo carente em cada segmento menor. É a fórmula que Laforgue desenvolveu e como mestre dominou para fugir ao pieguismo e ao transbordamento lírico, assim adulterando, também, o caráter elegíaco do lamento. Associados a tudo isso, a moeda do humor, que resgata por vezes um olhar desarmado sobre as coisas (cuja outra face, quando se lança a moeda no ar, é o sentimento de desajuste de quem se vê excluído e quer ser notado), e o riso; o motejo desapiedado, ou convulsivo, que banaliza o infortúnio, acentua a rebeldia e a discrepância -- e a ironia, que preside os instantes em que o sujeito lírico laforgueano se posta ao lado de si mesmo, alterizando-se, e diz coisas, às quais, ele sabe bem, o mundo banal não dará ouvidos.

O riso laforgueano é um riso apalhaçado, um meio de disfarce que estilhaça

¹⁷⁹ LAFORGUE, Jules -- "Complaintes des voix sous le figuier bouddhique". Em sua: *op. cit.*, p. 57.

hierarquias quer do discurso lírico, quer dos referentes sociais ou de classe. É uma proposta de reavaliação do mito do poeta. O poema abaixo ilustra um pouco o modo como o poeta francês emprega o humor, a ironia e revela alguns aspectos nucleares de sua poética.

Ah! a bela Lua¹⁸⁰ cheia,
Gorda como uma fortuna!

O toque de recolher ao longe soa,
Um passante, senhor adjunto;

Um cravo toca defronte,
Um gato atravessa a praça:

A província que dormita!
Martelando um último acorde,

O piano cerra sua janela,
Que horas devem ser?

Calma Lua, que exílio!
Pode-se dizer: assim seja?

Lua, ó diletante Lua¹⁸¹,
Comum a todos os climas,

[...]

Lua feliz, assim tu vês
Àquela hora, o cortejo

De sua viagem de núpcias!
Partiram para a Escócia¹⁸².

Que armadilha, se, neste inverno,
Ela levasse a sério meus versos!

Lua, vagabunda Lua,
Compatibilizamos interesses e conduta?

¹⁸⁰Em maiúscula no original.

¹⁸¹Esse diletantismo emprestado à lua é postura filosófica vanguardista típica dos anos de 1880, cuja paternidade Bourget se autoatribui.

¹⁸²Segundo consta, alusão do autor a certa amiga, uma dama de honra da imperatriz Augusta, que de fato viajou para a Escócia em núpcias.

Ó ricas noites! eu me suicido,
A província no meu coração!

E a Lua, boa velha,
De algodão nas orelhas.¹⁸³

Ao longo do poema, a Lua é "bela", "cheia" e "gorda", depois "calma", depois "diletante", depois "vagabunda", depois "boa velha". Alguém a vê feliz; não é o poeta, mas a nubente. Num primeiro momento ela tem qualidades positivas (mesmo sua gordura é bem vista, porque associada à fortuna), ao término do poema, a Lua após experimentar o diletantismo é apenas vagabunda e velha. Mesmo quando ainda calma, já evoca sentimentos desagradáveis, como o exílio. Mesmo quando bela, não consegue ser bucólica, porque um burocrático senhor adjunto caminha sob ela ao toque de recolher e sua presença já é uma crítica social velada. A calmaria da província, que parece se refletir na Lua, contaminando-a, devolve uma luz que gera um estado de angústia em que se afigura o sentimento de exílio do sujeito lírico -- ou ao menos um certo sentir de uma de suas múltiplas e instáveis vozes ou entonações.

Neste ponto é fundamental observar que essas alterações bruscas de tom e de sentimento, essas mudanças de perspectiva tão radicais, como se a enunciação lírica passasse sub-repticiamente de um emissor a outro, fazem parte de uma estratégia que Laforgue adota em seu projeto de despersonalização e disfarce (não deve o leitor esquecer-se de tudo o que neste livro já se falou acerca desse assunto).

Insistamos sobre o sintagma "província" em outro passo, justamente onde ocupa, com sua significação vasta, o coração do sujeito lírico, por intermédio e pelo concurso de suas "ricas noites". A essa altura, é o suicida que fala, e o faz

¹⁸³No original: "Ah! la belle pleine Lune, / Grosse comme une fortune! // La retraite sonne au loin, / Un passant, monsieur l'adjoint: // Un clavecin joue en face, / Un chat traverse la place: // La province qui s'endort! / Plaquant un dernier accord, // Le piano clôt sa fenêtre, / Quelle heure peut-il bien être? // Calme Lune, quel exil! / Faut-il dire: ainsi soit-il? // Lune, ô diletante Lune, à tous les climats commune, // [...] // Lune heureuse! ainsi tu vois, / À cette heure, le convoi // De son voyage de noce! / Ils sont partis pur l'Écosse. // Quel panneau, si, cet hiver, / elle eût pris au mot mes vers! // Lune, vagabonde Lune, / Faisons cause et moeurs communes? // Ô riches nuits! je me meurs, / La province dans le coeur! // Et la lune a, bonne vieille, / Du coton dans les oreilles". Cf. LAFORGUE, Jules -- "Complainte de la Lune en province". Em sua: *Les complaintes*, op. cit., p. 77-8.

como um marginal a tudo isso, cuja vida não comporta ricas noites, ou o enlevo de guardar na memória uma província de belas lembranças sentimentais. Mas é igualmente o sentimento de quem se dá conta de sua própria exclusão, procurando através da ironia algum alívio.

Em outro diapasão tange o sujeito de enunciação que imaginou a noiva (de outro) lendo seus poemas ("que armadilha"), e sua imaginação vem acompanhada de sarcasmo, mas também de autocomiseração, quase como se o contato físico com o objeto poético pudesse resultar em um comportamento, por parte da mulher recém-casada, não sancionado pela sociedade. E nesse caso a armadilha (entendida aqui quer como a oportunidade de leitura, quer também como a matéria dos versos) sugere a existência de uma rejeição social do poeta e de sua poesia.

No que diz respeito ao humor, Laforgue lida com ele de maneira diferenciada ao longo do poema. No início, à altura do primeiro dístico, o verso se injeta de um humor fanfarrão, depois sibilino (como no terceiro dístico), e discretamente familiar (como no quinto dístico). Esse humor dilui-se, reaparecendo mesclado a uma ironia dominante no último dístico do poema.

O humor, a ironia, a autocompaixão, o escárnio, a crítica, o ponto de vista, o lugar no hipotético espaço projetado, o tempo -- tudo é extremamente fugaz, descozido, fraturado. Nenhum sentimento, ou ponto de vista, persiste o tempo suficiente na enunciação lírica laforgueana para que se identifique com segurança o sujeito que o diz sentindo. O mesmo vale para todos os demais estratos do campo escritural. Não há oxigênio suficiente, na *bricolage* de Laforgue, para o sujeito solipsista respirar.

Acrescente-se ainda que, em socorro da postura contrária ao solipsismo, acima aludida, surgem na escritura laforgueana inúmeras personagens, que por vezes são sujeitos de enunciação, por vezes objeto do enunciado, como Lord Pierrot, o Cavaleiro-Errante, o Sábio de Paris, o Anjo incurável.

O Vento, O Tempo e o Espaço são personificados, como a Lua, acima. Outras personagens legendárias ou mitológicas comparecem na obra de Laforgue, como Pan, Antígona, Prometeu, Eva, Nero, Don Quixote e tantas outras.

A lista é farta, e ao redor de cada uma delas se estabelecem relações analógicas. Tais relações formam um tecido de referências e significações que escamoteia qualquer tentativa de isolar uma personagem central com base apenas na enunciação poética, ou de tracejar o sujeito lírico. Tal fato ocorre sobretudo em virtude do jogo dramático -- jogo de máscaras, como num baile carnavalesco --,

que perpassa versos e poemas, inter-relacionando fragmentos de enunciados e transformando essa rede analógica em um experimento cósmico-escritural.

Os versos de Laforgue são um convite urgente para pensarmos o turbilhão da vida, com todas as suas impossibilidades; são uma convocação para que avaliemos criticamente o *status quo*, e por conseguinte sua leitura pode não ser reconfortadora, porque não tranquiliza ou mitiga.

Um poema em prosa de Laforgue, parcialmente impresso adiante, registra a presença da dissimilariedade, bem como o processo de desintegração do intelecto laforgueano, ambos procedimentos atinentes ao estilo metafísico.

GRANDE LAMENTO¹⁸⁴

da Cidade de Paris

Prosa branca

Boa gente que me escuta, isto é Paris, Charenton inclusive. Casa fundada em ... para alugar. Medalhas em todas as exposições e menções. Arrendamento imortal. Depósito no atacado e no varejo de felicidades sob encomenda. Fornecedores franqueados com um montão de majestade. Casa recomendada. Previnem a queda dos cabelos. Em loterias! Enviadas ao interior. Nada de estação-morta. Assinaturas. Depósitos sem garantia da humanidade, aborrecimentos dos grandes como de praxe e de ocasião. Facilidades de pagamento, mas de dinheiro. Dinheiro, gente boa!

E cá se abastece, importação e exportação, através de vinte estações e alfândegas. Que tristes, sob a chuva, os trens de mercadorias! A vós, deuses, comércio de paramentos, mobiliário de igreja, decorados para batismos, o culto fica no terceiro, clientela inefável! Amor, a ti, casas de ouro dos internatos nas quais os cueiros e farrapos farão o papel de doces cartões com monogramas, complementos e enxovais para crianças, somente águas alcalinas reconstituíntes, ó clorose! jóias de serralho, falbalás, bondes, espelhos de bolso, canções! E no lado oposto, que fazem aí? Trabalha-se, para que Paris se abasteça...

[...]

¹⁸⁴LAFORGUE, Jules -- "Grande complainte de la ville de Paris". Em sua: *Les complaintes, op. cit.*, p. 135-7.

Mas a inextirpável elite, de onde? para onde? Casas de branco: pompas voluptuosas [sic]¹⁸⁵; funerárias: esplendores [sic], rancores *à la carte*. [...] E a chuva! três esfregões diante de uma clarabóia de mansarda. Um cão ladra para um balão no alto. [...] Como as vinte-e-quatro horas passam depressa para a discreta elite!...

Mas os gritos públicos recomeçam. Aviso importante! O Amortizável declinou, fecha o Panamá. Leilões, peritos. [...] Ainda gritos! Único depósito! Ceias pela centésima parte! Máquinas cilíndricas Marinoni! Tudo garantido, tudo por nada! [...]

Meses, anos, calendários de segunda mão. E o outono se grandenluta [sic] no bosque de Boulogne, o inverno gela os guisados dos pobres nos pratos sem pintura de flores. Maio purga, a canícula sobre a frívola brisa das praias descora as custosas toaletes. Depois, como nós existimos na existência em que se paga à vista, preparam esses senhores cortesões Pompas Fúnebres, autópsias e cortejos saudados sob o velho Monotopázio [sic] do sol. E a história prossegue sempre adestrando, rasurando essas Mesas crivadas de lastimosos *idem* -- ó Falência, vá com qualquer! ó Falência, vá com qualquer...¹⁸⁶

¹⁸⁵Como em outras passagens desse lamento -- e de sua obra --, Laforgue cria uma nova palavra, no caso fruto da contração entre 'volúpia' e 'nupcial'. Suas *mots-valise* são uma espécie de dessacralização do signo poético -- e, sob o ponto de vista da prática social, um meio de protestar contra o *status* da língua e sua subserviência aos ditames do costume e da ordem. São, pois, também, um repêlo nos referentes culturais em cujo âmbito a prática poética tem lugar.

¹⁸⁶No original, comparece como título: "GRANDE COMPLAINTÉ de la Ville de Paris -- Prose Blanche". O trecho acima traduzido corresponde ao que segue: "Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en ... à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. En loteries! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion. Facilités de paiement, mais de l'argent. De l'argent, bonne gens!

Et ça se ravitaille, import et export, par vingt gares et douanes. Que tristes, sous la pluie, les trains de marchandise! À vous, dieux, chasublerie, ameublements d'église, dragées pour baptêmes, le culte est au troisième, clientèle ineffable! Amour, à toi, des maisons d'or aux hospices dont les langes et les loques feront le papier des billets doux à monogrammes, trousseaux et layettes, seules eaux alcalines reconstituantes, ô chlorose! bijoux de sérail, falbalas, tramways, miroirs de poches, romances! Et à l'antipode, qu'y fait-on? Ça travaille, pour que Paris se ravitaille...

Presente-se acima uma espécie de canto de cisne da palavra poética, ou, por outra, a presença de um cadáver de linguagem autopsiado, já destituído de seus traços anatômicos prováveis, e em que os órgãos internos se encontram desprovidos de suas características básicas. Nesse ambiente de derrocada das fronteiras funcionais do corpo poético, o sujeito de enunciação lírico perde também os contornos e as balizas a que o leitor está habituado. O eu do poema não é mais um jorro vocal brotando de uma mina de energia poética, mas se encontra plasmado a tudo e a nada. Uma algaravia perpassa o poema sem que se saiba com segurança se foi o *eu* do poema que se manifestou, ou se o poema se tornou um espaço sonoro para registros alheios, como uma praça pública por onde sons escoam simultaneamente, provenientes de diversas origens, inclusive da voz perdida, solitária, do sujeito lírico do poema -- poema esse que, por força disso, já não parece mais ser a expressão de um eu poético.

No entanto, ainda o é. O *eu* laforgueano está em todo lugar do poema, contrai-se, dilata-se, alteriza-se, anula-se, disfarça-se, conforme o caso, mas está lá. Adota uma aparência de mero condutor das vozes anônimas da realidade pressentida, como também assume a expressão crítica do que testemunha, e poreja sutis indícios de que algo sente para que a palavra exista como sua manifestação; igualmente, é tão impessoal quanto um tipógrafo, ironiza a eloquência do que se manifesta com alarde, evoca a passagem do tempo, o câmbio das estações, o clima; marca-os com o ferro em brasa de uma voz a que o momento não autoriza alçar à escala da franca dor pessoal. Mas ela está ali, por toda parte, inclusive na quase impossibilidade de identificação do sofrimento

[...]

Mais l'inextirpable élite, d'où? pour où? Maisons de blanc: pompes voluptiales; maisons de deuil, spleenuosités, rancoeurs à la carte [...] Et la pluie! trois torchons à une claire-voie de mansarde. Un chien aboie à un ballon là-haut. [...] Que les vingt-quatre heures vont vite à la discrète élite!...

Mais ces cris publics reprennent. Avis important! l'Amortissable a fléchi, ferme le Panama. Enchères, experts.[...] Encore des cris! Seul dépôt soupers de centième! Machines cuylindriques Marinoni! Tout garanti, tout pour rien! [...]

Des mois, les ans, calendriers d'occasion. Et l'automne s'engrandeuille au bois de Boulogne, l'hiver gèle les fricots de pauvres aux assiettes sans fleurs peintes. Mai purge, la canicule aux brise frivoles de plages fane les toilettes coûteuses. Puis, comme nous existons dans l'existence où l'on paie comptant, s'ammèment ces messieurs courtois des Pompes Funèbres, autopsies et convois salués sous la vieille Monotopaze du soleil. Et l'histoire va toujours dressant, raturant ses Tables criblées de piteux idem, -- ô Bilan, va quelconque!, ô Bilan, va quelconque..." Cf. LAFORGUE, Jules, *loc. cit.*

individual do sujeito lírico, inclusive quando parece haver silenciado.

O poeta metafísico, e Laforgue é um exemplo disso, não deixa de lidar com o que se poderia denominar de sentimentos pessoais (que nada têm a ver com os sentimentos originados na trajetória de vida da pessoa civil do poeta, mas que são aqueles sentimentos expressos no poema, identificados com o sujeito lírico), porém trata-os como se fossem de outrem. Pode-se dizer nesse sentido que o poeta metafísico, quer por via desse expediente, quer pelo concurso febril e determinante do intelecto sobre a sensibilidade, adota como norma a estratégia da despersonalização.

No que se refere à temática e ao modo de tratá-la, como se verifica no poema acima, não há limites. Tudo pode ser arrolado como expressão poética -- e esta é mais uma característica persistente da poesia metafísica: o alcance, a amplitude de seu domínio sobre a realidade adjacente (ou não) --, e tal desenvolvimento pode ter lugar sem uma razoável preparação, ou evidente seleção e triagem. Os sentidos treinados do poeta metafísico -- sobretudo de Laforgue -- coletam tudo o que há para ser coletado, operando como um voraz comprador em visita a um bricabraque em que emoções, memória, impressões e registros sonoros de várias fontes são mercadorias igualmente atraentes e necessárias.

Um exame do percurso da poesia metafísica depois do século XVII, até o XIX, confirmará um recrudescimento dessa postura acima relatada, resultante que é, também, da crescente desintegração do intelecto.

A enunciação metafísica de Laforgue reconhece, além do mais, a absoluta contigüidade e vizinhança de coisas, pensamentos e sentimentos, por mais disparatados (como em um bricabraque); tudo está à mão, porque nada mais -- por paradoxal que pareça -- é exclusivo, compartimentado. Tudo pode ser utilizado, reutilizado. O brado do cauteleiro intercepta uma reflexão sobre a vida comercial, que intercepta uma reflexão sobre a sociedade, o dinheiro e o homem, a morte e as estações.

A crise persistente e inamovível que se estabelece no 'lugar' do poema, como em Laforgue se viu -- com a adicional apropriação do prosaico --, como também no âmbito da voz que dita a expressão poética, são os frutos mais febris e generosos dessa dissociação intelectual, no século em que o poeta francês nasceu e morreu.

A título de fecho sobre o significado da poesia metafísica pode-se resumidamente dizer o seguinte:

O engenho metafísico é notadamente mais intelectual que verbal, e deriva de

uma mistura peculiar de paixão, pensamento, sensibilidade e raciocínio (como ressaltara Grierson). Busca aprofundar e alargar o campo da experiência, tratando temas como o amor de maneira pouco convencional (sobretudo se examinamos a produção de Donne e da maioria dos poetas elizabetanos), em que a fúria e a fascinação andam juntas.

Serve-se amiúde de ritmos capazes de expressar a complexidade e completitude da mente, os fluxos e refluxos do humor (como em Donne) a instabilidade, quando não a desarmonia da vida; aproxima freqüentemente o coloquial e prosaico ao poético, injetando neste elementos que escapam à convenção; faz uso de expedientes sonoros como o eco, agregando pensamentos e coisas aparentemente remotas, distantes.

A emoção, mais do que as idéias ou pensamentos se encontra na gênese da poesia metafísica, que não obstante explore as paixões, lida com argumentos muitas vezes paradoxais, em busca de uma imagética cultivada. Não nos enganemos, contudo; a sensibilidade do poeta metafísico é perpassada pela ação do intelecto analítico. A compreensão do amor, e o poema de Cavalcanti, visto páginas atrás, é um belo exemplo, se faz por meio dos sentidos, mas com o concurso decisivo do intelecto, da razão sensível, que não despreza os sentidos, antes os utiliza como bússola a guiar provocativamente o raciocínio pelos seus meandros, com elegância, equilíbrio e uma imaginação treinada (Eliot).

A principal característica da poesia metafísica é a de buscar sempre, ou na maioria das vezes, elevar o sentimento a regiões comumente visitadas apenas por intermédio do pensamento abstrato.

Em outros termos, logra transportar o pensamento para a esfera do sentir, fundindo-os (sentimento e pensamento) de modo peculiar, já que não permanecem indistintos. Contudo, a dinâmica da poesia metafísica não oferece dois fluxos diversos, um de emoções, outro de conceitos. Antes, um fluxo unitário em que pensar e sentir estão, como se disse, fundidos, e onde o poema é um objeto construído a partir das *intersecções* de pensar e sentir, ou de sentir e pensar.

Desse vezo derivam semelhanças inesperadas, nascidas da reciprocidade de estímulos entre a esfera da emoção e a do intelecto. Deriva também uma imagética intensificada e se altera o fluxo natural da idéia, de modo a extrair, do pensamento assim lentamente desdobrado, o máximo da emoção residual; como se pensamento e emoção fossem, simultaneamente, agentes indutores de um processo químico. Por essa via, logra a poesia metafísica conferir ao pensamento o máximo de valor poético e dramático, sobretudo ao explorar o desequilíbrio

entre imagem e idéia, no encaicho de recuperar a noção de um mundo carente de unidade, como tem sido sua sina desde o século XVII.

O método metafísico toma como ponto de partida, como vimos, o maior em direção ao menor, o central na direção do que é periférico, construindo um percurso do passional ao reflexivo, argumentativo. O lastro conceptista da poesia metafísica é o que permite tal desenvolvimento (chamado de pensamento vagante, por Eliot, como já registrei).

A proximidade dos elementos que traduzem o sentir e o pensar, na poesia metafísica, favorecerá a concentração, a vizinhança de temperamentos e posturas distintas (como o humor, a ironia e a seriedade) e a ampliação do efeito imagético do poema. No verso metafísico a mais rarefeita sensação pode ser exata e diligentemente expressa, como bem se viu.

A contigüidade de tais elementos indicados acima favorece a ruptura da hierarquia entre os componentes funcionais do poema, dando chance ao surgimento de dissociações intelectuais, e oportunidade para a manifestação de um ego onipresente (Eliot¹⁸⁷, Laforgue), e, ainda, permitindo associações livres, de coisas por conseguinte díspares (em vista da adoção da similaridade), além da fabricação de neologismos, de *mots-valise* (Laforgue) -- que operam como um alerta que acusa o desmoronamento das fronteiras funcionais do corpo poético. Ao lado disso tudo, a despersonalização (como estratégia poética), e o indiciamento da situação de crise com respeito ao 'lugar' do poema.

O poeta Fernando Pessoa experimentou a leitura dos poetas de língua inglesa em tenra idade, já que fora educado em Durban, colônia inglesa, onde fizera os primeiros estudos a partir de 1896, quando com sua mãe para lá embarcara. Durante toda a década de 10, parte dela já em Lisboa, essa relação com a cultura inglesa ficou longe de esmorecer. Pessoa pensava lia e escrevia em inglês, pensava lia e escrevia em português. Como dar vazão a uma necessidade de expressão que conviesse a uma biografia de vida que experienciara duas culturas tão distintas? A pergunta ficará por algumas páginas no ar.

Seus mais conhecidos poemas ingleses são dessa década. Em 1913 escreveu "Epithalamium"; a primeira versão de "Antinuous" fora de 1915. Seus "35 sonnets" datam de 1918 -- mas na verdade há uma forte possibilidade de que tenham sido escritos entre 1912 e 1913 (tendo em vista certa afirmação contida

¹⁸⁷Mais adiante, forçosamente, voltarei a Eliot de maneira mais apropriada.

em carta a Armando Cortes-Rodrigues que faz presumir que os teria escrito quando residira na rua da Glória.¹⁸⁸ Pessoa residiu ali exatamente entre 1912 e 1913).

Da mesma década são os artigos que fez imprimir n'*Águia* sobre a nova poesia portuguesa. Publicados em partes, principiaram a vir a lume em abril de 1912, nos meses de maio, setembro, novembro e dezembro desse mesmo ano¹⁸⁹. Primeiramente a série denominada "A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada", em seguida aquela sobre a qual me deterei agora.

Em "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico", obra já mencionada no ensaio anterior, Pessoa fornece evidências incontestáveis de seu conhecimento acerca da poesia metafísica.

Nesse artigo, Pessoa aponta, dentre nomes como Teixeira de Pascoaes, Mário Beirão e Jaime Cortesão, a presença de uma poesia em que se encontra presente um "arcabouço espiritual" no qual se destacam três elementos, a saber: o vago, a sutileza e a complexidade. Essa ideação sutil, a que se refere, será aquela, no entender de Pessoa, que traduza uma "sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada -- mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações".¹⁹⁰

Para dar sustentação a seu argumento, comenta uma quadra de Mário Beirão, que estampo abaixo:

Charcos onde um torpor, vítreo torpor, se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor se desse,
Corpo que estagna frio a beijos ou a abraços [...] ¹⁹¹.

¹⁸⁸Cf. PESSOA, Fernando -- *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*. Lisboa, Confluência, s. d., p. 90.

¹⁸⁹Os artigos mencionados, publicados na revista portuense, são os seguintes: A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*. Porto, 2. série, (4): 101-107, abr. 1912; Reincidindo. *Ibid.*, Porto 2. série (5): 137-44, maio 1912; A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *Ibid.*, Porto, 2. série, (9): 86-94, set. 1912; A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico (cont.). *Ibid.*, Porto, 2. série, (12): 153-7, nov. 1912; A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico (conclusão). *Ibid.* Porto, 188-92, dez. 1912. Reimpressos inúmeras vezes, esses artigos podem ser encontrados na obra pessoana indicada na introdução deste livro. Vide (P4, *passim*).

¹⁹⁰Cf. *ibid.*, p. 382.

¹⁹¹Cf. BEIRÃO, Mário, *apud* *ibid.*, p. 383. "Coimbra, ao ritmo da

Entende Pessoa que esse poema constrói como se fosse em um leque uma sensação crepuscular, onde cada termo "maravilhosamente *intensifica*", mas não alarga o sentido do poema. Define ideação complexa por uma ideação que traduz uma sensação simples por intermédio de uma expressão que a complica, dando-lhe novo sentido.¹⁹²

Ainda: a ideação complexa, entende o poeta português, "supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma idéia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem" -- e cita a título de exemplo um dístico de Beirão: "A boca, em morte e mármore esculpida, / Sonha com as palavras que não diz". E ainda estes outros dois versos de Pascoaes: "A folha que tombava? / Era alma que subia"¹⁹³. E prossegue no mesmo diapasão: "sutileza e complexidade ideativas vêm a ser [...] modos analíticos da ideação"; desdobrar uma sensação em outras é ato analítico, como o é o fato de "tornar uma sensação simples complexa por elementos espiritualizantes nela própria encontrados". A seguir acrescenta que a "análise de sensações e de idéias é o característico principal de uma vida interior. A poesia de que se trata é, portanto, uma poesia interior, uma poesia de alma, uma poesia subjetiva". A esteira do raciocínio pessoano leva-nos à seguinte indagação: "Será então uma nova espécie de simbolismo? "Não é: é muito mais"¹⁹⁴, responde ele.

Essa estesia que Pessoa encontra na nova geração portuguesa tem em comum com o simbolismo a subjetividade. Entende ele contudo que o simbolismo não se equipara em subjetividade a ela, já que o característico principal do que denominou de ideação complexa, "o encontrar em tudo um além" -- é justamente a mais notável e original feição sua.¹⁹⁵

A nova poesia portuguesa, a par o fato de se ocupar com o espírito, com a alma, é também uma poesia ocupada com a natureza, nela encontrando inspiração. "Por isso dissemos que ela é também uma poesia objetiva".¹⁹⁶ Em outras palavras, é objetiva por força de apresentar três características: *nitidez* ("revelada na forma ideativa do *epigrama*"), *plasticidade* ("fixação expressiva do

saudade" é o título do poema.

¹⁹²Cf. *ibib.*, p. 383.

¹⁹³Cf. *loc. cit.*

¹⁹⁴Cf. *loc. cit.*

¹⁹⁵Cf. *ibib.*, p. 384

¹⁹⁶Cf. *loc. cit.*

visto ou ouvido *com exterior*") -- como por exemplo a poesia grega e romana, a de Hugo, e a de Cesário Verde; a terceira característica dessa poesia é a *imaginação* (no "sentido de pensar e sentir por imagens"), gerando "rapidez" e "deslumbramento". Adverte, no entanto, que esse deslumbramento, em alto grau, quando não surge consorciado com "elemento de pura espiritualidade" acaba deixando o que Pessoa chamou de "uma inquietante impressão de grandeza oca". Como exemplo disso, cita Hugo -- que a alguns, em vista disso, dá "uma impressão de máxima grandeza e a outros de uma oca grandiosidade".

Na poesia portuguesa esse grau máximo de objetividade ainda não teve lugar; "prova-o ao ouvido o seu movimento geralmente lento, quando a imaginação imprime sempre ao verso uma rapidez inignorável [*sic*]".¹⁹⁷

É famosa a seqüência em que Pessoa vislumbra em futuro próximo o surgimento do grande poeta, o Super-Camões, que irá concretizar uma poesia com o "máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade".¹⁹⁸ Será uma poesia metafísica, imaginativa, diz ele, "uma poesia subjetiva e objetiva, poesia de alma e de natureza", voltada para a manutenção de uma aparente contradição, qual seja, a espiritualização da matéria, lado a lado com a materialização do espírito.¹⁹⁹

Diz ele, ainda, que a poesia portuguesa, expressa por meio dessa espiritualização do que é material e com a materialização do que é espiritual acaba por traduzir uma comunhão que não é já puramente panteísta, mas -- por essa citada espiritualização da Natureza [em maiúscula] --, "*superpanteísta*", ou seja, admite "a dispersão do ser num exterior que não é *Natureza*, mas *Alma*" [em itálico no original].²⁰⁰ Daí decorre, segundo ele, uma terceira coisa: "esta interpretação das duas almas da sua alma uma obriga a nova poesia portuguesa a ser puramente e absorvidamente metafísica". Nessa nova poesia, ademais, "amor é além-amor", assim como "toda a Natureza é além-Natureza". Entende ainda que essa nova poesia é uma poesia religiosa, mas de uma "*religiosidade nova*".

Pessoa define alguns conceitos, como o panteísmo materialista e o panteísmo espiritualista. Se para qualquer dos dois tipos de panteísmo "matéria e espírito são manifestações reais de Deus, exista ele (panteísmo espiritualista) ou não

¹⁹⁷Cf. *ibid.*, p. 384-5.

¹⁹⁸Cf. *ibid.*, p. 386, *et passim*.

¹⁹⁹Cf. *loc. cit.*

²⁰⁰Cf. *loc. cit.*

(panteísmo materialista) como Deus além das suas duas manifestações"²⁰¹. Define também o transcendentalismo, cujos adeptos defendem que "matéria e espírito são manifestações irrealis de Deus, ou [...] do Transcendente, [este] manifestando-se como a ilusão, o sonho de si próprio".²⁰²

As considerações de Pessoa acerca de tais conceitos convergem para o que entende ser o transcendentalismo panteísta, que "transcende [*sic*] todos os sistemas" e para o qual matéria e espírito "são [...] reais e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não-Deus essencialmente".²⁰³

Esse sistema de idéias é uma outra face do que se pode denominar de concepção de mundo da poesia metafísica da geração de *A Águia* -- embora o poeta não o tenha dito com todas as letras. O fato é que conquanto sempre que mencionasse a palavra "metafísica" nesse artigo o fizesse, por assim dizer, de costas para a poesia metafísica tal como aqui ficou definida, e de frente para os conceitos metafísicos que empolgam a filosofia -- não obstante, seus comentários acerca da nova poesia portuguesa e sua conceituação do transcendentalismo panteísta, ali exarados, em momento algum deixaram de implicitamente referir àquelas características atinentes claramente à poesia metafísica.

Será que devo prosseguir nessa linha ou já ficou suficientemente patente que Pessoa, apesar de ter deixado de lado a linhagem de poetas metafísicos da qual é tributário, como tributários são Pascoaes, Cortesão e Beirão, em suas intervenções críticas sabia exatamente o que essa linhagem significava para o desvendamento de seus projetos como autor moderno, tanto que escamoteava as evidências?

Argumentará o leitor que isso não é de toda verdade, que não há ocultamento algum, posto que a influência da poesia inglesa em Pessoa é evidente e indiscutível. Ele foi educado sob os auspícios do mundo colonial britânico; seu primeiro poema foi escrito em inglês e suas últimas palavras que já sem fala, no leito de morte, transpôs para o papel, foram estas: "*I know not what tomorrow will bring*".

Ademais, Pessoa produziu vasta obra em língua inglesa, como se sabe.

Outro argumento sobre a franqueza pessoana quando se trata de expor seu profundo débito para com a cultura inglesa é o fato de Fernando Pessoa, em sua carreira literária, jamais haver desistido de se apresentar como poeta inglês, vindo

²⁰¹Cf. *ibid.*, p. 393

²⁰²Cf. *loc. cit.*

²⁰³Cf. *loc. cit.*

a publicar, em Portugal, Na *Contemporânea* de março de 1923, em seu número 9, o poema "Spell".

"Antinous", acrescentará o leitor, não apenas é escrito em inglês como amolda-se ao esteticismo britânico, a despeito de conservar certa dicção da poesia romântica inglesa, como assevera Jorge de Sena.²⁰⁴ Se não se deve descartar o fato de que em Portugal poemas longos como esse não eram novidade, e Junqueiro, Gomes Leal, Eugênio de Castro e Pascoaes são exemplos disso, é inegável que a tradição inglesa oferecia "uma massa triunfal de poemas longos da mais vária espécie"²⁰⁵ que o atraiu para submeter seu estro à prova.

Posso prosseguir?

Sabe-se que o epitalâmio, de origem grega, é uma canção nupcial, como Dionísio de Halicarnasso registra em sua *Retórica*. Os latinos fizeram uso dele, adaptando-o à tradição das festas fesceninas (em que à época das colheitas, homens adolescentes cantavam versos obscenos). Tal costume teve lugar também em festas matrimoniais e entre os romanos (quando então os versos fesceninos vieram a corresponder ao que na Grécia se denominava *himenaios*, ou cântico processional, que nada mais era do que um cortejo de vozes que acompanhava os nubentes até a soleira da alcova, atirando-lhes gracejos indecentes). Tanto a origem grega, mais cultivada, quanto a romana desembarcaram na Renascença. Pessoa optou pela alternativa fescenina, mas não tirou de vista o fato de que John Donne e Ben Jonson também foram adeptos do epitalâmio.

Os sonetos ingleses de Pessoa, se por um lado revelam que a matriz das rimas é a do correlato shakespeariano, a sintaxe, fato que não escapou a Jorge de Sena, é metafísica²⁰⁶, portanto o argumento de que o poeta português escamoteou a influência metafísica em sua poesia não pode se sustentar, objetará o leitor. Se de fato tinha Pessoa o intento de fazer desaparecer as pegadas de seu trajeto de aprendizagem metafísica, bastaria deixar de publicar seus poemas ingleses.

Não é bem assim: a poesia metafísica inglesa a que Sena se refere na introdução aos *Poemas ingleses* é, não há dúvida, aquela *justamente* praticada pela geração de Donne, uma vez que Fernando Pessoa em seus versos ingleses *apenas se limitara, de modo algo esquemático e artificial, a experimentar,*

²⁰⁴ SENA, Jorge de -- "Introdução geral". In: PESSOA, Fernando -- *Poemas ingleses* (obras completas de Fernando Pessoa). Lisboa, Ática, [c. 1972], (col. 'Poesia', v. 2), p. 69.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 78.

anacronicamente, aquilo que Donne e seguidores já haviam realizado no século XVII. ²⁰⁷ No entanto, a herança metafísica, com todo seu lastro de degenerescência intelectual, que Pessoa fez aportar, com suas colaborações, *paralelamente*, ao movimento do Orpheu, não é de modo algum aquela que transpira (por mero exercício, digamos, diletante) de seus poemas ingleses, nem mesmo a que, já sendo efetivamente metafísica, Pascoaes, Cortesão e Beirão praticaram, mas uma *outra* poesia metafísica, *uma poesia metafísica em estágio ulterior de desintegração do intelecto*, como foi a de Laforgue com relação a de Crashaw. Como foi a de Donne com relação a de Dante. E sobre *esse* ressurgimento da poesia metafísica através do próprio Pessoa, o poeta não disse uma só palavra.

Por conseguinte, é de se inferir, dentre muitas outras coisas, que a referida 'absoluta originalidade' e concepção de mundo inteiramente portuguesa, que Pessoa alegara certa feita possuírem os transcendentalistas panteístas, é uma cortina de fumaça a escamotear o legado metafísico transcultural atuante naqueles, bem como nele próprio.

Mas como ficamos com respeito à herança metafísica de Pessoa? Como podemos exprimir de maneira clara o processo de desintegração do intelecto que a poesia metafísica de Pessoa experimentou?

Como se podem entretecer as rotas, diversas, que convergem para o poeta português, partindo da tradição de ciclos metafísicos no curso do tempo?

Começo por buscar responder a última indagação. Ao fazer isso, estarei também principiando a equacionar uma resposta convincente para as demais per-

²⁰⁷ Maria da Encarnação Monteiro parece ter encontrado nos sonetos ingleses de Pessoa, tal como seu conterrâneo, algo cujo nome, contudo, ela parece desconhecer, mas que, como já sabemos, trata-se justamente da sintaxe metafísica que Sena apontou. Diz ela: "a verdade é que aquilo que em Shakespeare e em certo setor da poesia isabelina [...] é instrumento de expressar, por meio de argúcias do pensamento, as complexidades do sentir, reveste-se no poeta português de diverso significado, dado que abandona a esfera do sentimento ou *parte da sensação para penetrar e se expandir largamente no mundo das idéias*" (itálicos meus). MONTEIRO, Maria da Encarnação *apud* SENA, Jorge de, *loc. cit.* Talvez Encarnação Monteiro tenha se deixado influenciar pela carta de Pessoa a Cortes-Rodrigues, de 1914, na qual alude a uma adaptação moderna que fizera de uns sonetos de Shakespeare nos quais localizara uma complexidade que o atraía. Tal adaptação tratava-se muito certamente dos "35 sonnets" -- e a complexidade a que Pessoa se sentiu atraído a modernizar havia sido vertida na poesia de Donne e de seus pares metafísicos, antes de Pessoa empolgá-la.

guntas.

A rota que converge para os poemas ingleses do poeta deriva diretamente de Donne e dos metafísicos do século XVII, reinstalando-se nesses versos de Pessoa (que não se esquecera do menino educado na tradição inglesa, que ele fora), sobretudo nos sonetos; *como se o tempo não tivesse transcorrido*, e para que uma parte preponderante de seu mundo, bifurcado sempre, não tivesse que ser desembarcada no meio do caminho. Afirmo e reitero o que acabo de dizer, não obstante o desenvolvimento, "direto e bestial" de "Epithalamium", como dissera Sena²⁰⁸, e muito embora, ainda, um erotismo e um homossexualismo arrebatado estivesse presente em "Antinous". E a despeito, ainda, de tê-los escrito para "exorcismar o 'feminino' e 'masculino'"²⁰⁹, como se arrancasse uma roupa colada ao corpo, destroçando-a para nunca mais usá-la novamente.²¹⁰

A despeito dessas evidências, há ainda e sempre a criança de Durban, com seu inglês esmerado, educada em um ambiente de colônia do império britânico, convivendo com uma indefinição de sua identidade, indefinição esta que não pode -- nunca pode -- restringir-se ao mero embate íntimo e inconsciente sobre a geografia cultural que abriga sua existência.

Alguma incompatibilidade ainda entre as duas afirmações? Creio que não. Não será justamente no período de crescimento do indivíduo que sua própria sexualidade, tateante, encontra caminhos, mesmo que provisórios, de expressão? Não será nesse período que o corpo infantil revela, de alguma forma, o que o intelecto não tem condições de indagar, trazendo ao plano do gesto e da expressão corpórea, em geral, aquilo que em embrião se insinua como problema ou caminho?

Outra rota com a mesma origem da precedente passa por Baudelaire, Whitman, Laforgue e Cesário Verde (o primeiro poeta metafísico português), não necessariamente nessa ordem, onde ganha contornos lusitanos, retrocede e inflete na direção mística que os pares de Pascoaes experimentaram, escapa destes últimos, despojando-se dos ritmos lentos e contemplativos (que serão anos depois, já no final de sua vida, experimentados outra vez por Pessoa *ipse, mas* não do mesmo modo); ganha o mundo e a volúpia do século XX com Sá-Carneiro e se

²⁰⁸SENA, Jorge de, *op.cit.*, p. 27.

²⁰⁹Ibid., p. 31.

²¹⁰Ou "para justificar a castidade e a disponibilidade heteronímica do ortônimo e dos heterônimos, dando a estes uma 'universalidade' acima das circunstâncias eróticas", como apontara Sena. *Loc. cit.*

transforma na principal ponta de lança estética do movimento do Orpheu, em Portugal. Com esse ferramental metafísico adequado à crise filosófica, material e espiritual de seu tempo, Pessoa constrói o paulismo (mais próximo dos ritmos saudosistas; e da religiosidade nova de Beirão e Pascoaes) e o interseccionismo (que do 'sucedentismo a uma dimensão' se afasta, posto que pressupõe maior complexidade, radicalizando o projeto de sentir por imagens), introduzindo elementos futuristas aqui e ali; estes últimos mais próximos do estro de Sá-Carneiro (que por seu turno é permissivo à influência de Laforgue). Nessa evolução na direção da desintegração do intelecto adota o sensacionismo como lema, tornando-o uma espécie de força motriz de cada um desses novos *ismos* -- e sinônimo, mesmo, de arte moderna.

O contato que manteve com o pragmatismo e o empirismo radical de William James, em voga na Europa dos primeiros anos do século XX, fornece a Pessoa, ao mesmo tempo, um estratégia espiritual, uma autonomia moral e um novo pulsar filosófico que *parecem feitos a caráter* para concomitantemente alimentar um outro ciclo de poesia metafísica com subsídios novos -- e explicá-la.

O período acima soa bombástico demais?

Recuarei alguns passos. E começarei por James.

Acatando um princípio de Hodgson, o psicólogo e filósofo William James defende que a realidade é o que dela conhecemos. Se por um lado o pragmatista está atrelado ao mundo concreto, por outro não faz objeções à abstração, desde que esta o encaminhe na direção dos particulares, fornecendo verdades (que serão *sempre* relativas).

Segundo ele, todas as imagens mentais que temos estão mergulhadas em um *fluir contínuo*, onde a mente, em cada estágio, comparece como um teatro de múltiplas e *simultâneas possibilidades*. Nossa consciência, desde o dia de nosso nascimento é povoada incessantemente por objetos e relações, cambiando a todo instante, assistida por um pensar contínuo

A filosofia de William James, 'criador' do termo *sensationalism*²¹¹, é feita de

²¹¹Sua investigação sobre as sensações e imagens mentais, bem como sobre as relações conjuntivas são contributo decisivo para o desenvolvimento das teses pessoais acerca do sensacionismo, como também com relação aos conceitos acerca da arte moderna. Pela mão de James, e debaixo de sua visão de mundo empírica, Pessoa foi estimulado a considerar que o pensamento encontra-se em constante mudança, e que este é uma manifestação que tende sempre a uma forma pessoal; e que o fato universal não é que sentimentos e pensamentos têm existência, mas de que o sujeito pensa e sente.

mosaicos e de pluralidade, enfatizando a importância da parte em detrimento do todo. Nada é definitivo, segundo ele: palavras contundentes como 'Deus' e 'Razão' também não o são. É preciso extrair delas seu "valor de compra prático", fazê-las "trabalhar" dentro da corrente da experiência. James acata pressupostos de Schiller e Dewey, relativos à verdade. Esta última significa para estes, como para James, a mesma coisa que no âmbito da ciência e está submetida ao seu rigor e ceticismo laboratoriais. Nesse sentido, nossas idéias tornam-se verdadeiras apenas quando nos auxiliam a manter relações satisfatórias com outros segmentos da nossa experiência pessoal. Esta última, James define de maneira magistral "como o campo instantâneo do presente".²¹²

Não pretendo discorrer sobre o pensamento do filósofo americano, mas os comentários ligeiros acima já fornecem uma idéia de como Pessoa foi permeável aos ensinamentos do pensador, bem como indicam onde o poeta amiúde foi buscar terminologia e pressupostos dos quais se serviu sem economia.

Contudo, mais uma vez, é de se registrar que o poeta em nenhuma oportunidade consignou o nome de James, que tanto o inspirou. Outro deslucamento pessoal?

Ainda na trilha do Pessoa órfico, não pode haver resistência em se aceitar como fato indiscutível a influência exercida por Whitman sobre o primeiro. Não apenas porque o poeta português, através do heterônimo Campos, homenageou seu "irmão" americano no poema "Saudação a Walt Whitman"²¹³, mas porque, como se verá, a fórmula metafísica whitmaniana, o estágio de desintegração intelectual (tese de Eliot) experienciado por ele (que nasceu e morreu no século XIX), e a energia vertiginal e panteísta que se desprende de seus versos ofereceram a Pessoa a base sobre a qual desenvolveu a estesia do heterônimo modernista Álvaro de Campos (sem deixar também de subsidiar a maneira de Caeiro ver o mundo e o universo).

Uma visita descompromissada (embora, infelizmente, apressada) aos

²¹²Cf. JAMES, William -- "Pragmatismo"; "Prefácio do autor para *O significado da verdade*". In: *Os pensadores*. Trad. bras., São Paulo, Abril, (v. XL), 1974, *passim*. Cf. também, do mesmo autor, "O Fluxo do pensamento". In: *idem, passim*. Recomendo vivamente ao leitor que examine o assunto com mais detenção.

²¹³"Saudação a Walt Whitman" (P5, 336-40)

versos do poeta americano parece inadiável.

No longo poema "Song of myself" Whitman oferece uma estrutura melódica alternando ritmos, tempos e movimentos, o que propicia uma leitura sempre estimulada pelas inúmeras e por vezes profundas alternâncias. Essa é uma das mais evidentes marcas do trabalho poético do autor, até porque o objetivo de concretizar o poema como uma sinfonia vem a calhar quando o intento é o de impedir que a lira se acomode na exploração intensiva e obsessiva de um determinado veio ou vertente de expressão. Examino essa questão, fulcral para o entendimento do poeta americano, nas próximas linhas.

No verso inaugural, cantado e lembrado com frequência pelos admiradores do poeta, ele brada: "Celebro a mim mesmo".²¹⁴ Essa expressão de júbilo fornece o tom dominante da mais significativa parcela de seu legado. Os sentidos, o intelecto, as palpitações momentâneas de um coração por vezes parecem de um jornalista deambulando, emocionado mas intelectualmente envolvido, pela cultura viva norte-americana, e por vezes sugerem pertencer a um demiurgo, integrado de modo inteiriço e pleno à vida exterior, através da qual o restante do corpo e o olhar atento caminham. "Sinto-me enlouquecido por tudo isso estar em contato comigo"²¹⁵, dirá ele de diversos modos ao longo desse e de outros poemas. No curso dessa entrega sem ressalvas, o sujeito lírico não se deixa, entretanto, acomodar na posição de fruidor do que os sentidos intoxicados pela vida absorvem; ao contrário, integra-se a ela, torna-se o que observa, passa a ser o outro, a sentir como o outro, ou os outros, sem no entanto perder-se de si (como acontece a Mário de Sá-Carneiro, não?). É uma operação complexa, que a postura mental e a estrutura sinfônica do poema auxiliam a resolver, mais do que as leis da física newtoniana. E, mais do que esta última, concorre para sua consecução uma intuição muito aguçada do poeta ao lidar com sua própria percepção, sua memória pessoal e a realidade que o cerca, experimentando tudo como um contínuo ininterrupto, sem fronteiras, nem as de ordem moral e religiosa, nem as de hierarquia espiritual.²¹⁶

²¹⁴ No original: "I celebrate myself". WHITMAN, Walt -- *Song of myself*. New York, Penguin Books, 1995, p. 2. Este poema-título é o de abertura de sua obra *Leaves of grass*, que teve sua primeira edição em 1855 e sua última revisão em 1881. Cf. WHITMAN, Walt -- *Selected poems*. Edited with annotations and introductions by Ellman Crasnow, London, Everyman, [1996], p. 32.

²¹⁵No original: "I am mad for it to be in contact with me", *Song of myself*, op. cit., p. 1

²¹⁶Se a aceitação plena da vida, despida de juízo ético-moral é pressuposto

Paralelamente, o mundo que Whitman captura não desaponta sua disponibilidade para expressar o prazer de viver e de testemunhar, posto que se oferece como um carrossel frenético, sempre cambiante (como de fato é o próprio mundo), girândola apontada para todas as direções: para dentro do eu e para fora, e através do primeiro. E tudo é poético e merecedor de atenção: o bebê em seu berço; o menino e a garota de rosto avermelhado; o suicida estirado sobre o chão sangrento de uma sala.

Assim é...eu testemunho o cadáver... ali a pistola
caíra.

A sonoridade do calçamento... os pneus dos carros e a vadiagem dos sapateiros e a conversa dos passantes [...] ²¹⁷

Por vezes, a tensão poética decai propositadamente no interior de uma enunciação descompromissadamente prosaica, mas refinadamente elaborada (Whitman não quer fronteira entre o que se entende como poético e o que apenas se admite como domínio do discurso prosaico; em seu poema interpenetram-se mutuamente em harmoniosa cooperação), para elevar-se mais tarde, em outra passagem, em outro tom, e com outro espírito.

Penso que não farei nada por longo tempo a não ser escutar,
E incorporar em mim o que ouço... e deixar os sons
contribuírem comigo.

Ouçó a execução dos pássaros... a pressa do trigo que germina...
a tagarelice das chamas... o estrépito da lenha cozinhando meu repasto...

Ouçó o som da voz humana... o som que amo,
Ouço todos os sons da maneira como são concebidos para se ouvir... sons da
cidade e sons fora da cidade... sons do dia

da obra do poeta americano, o juízo acerca do próprio eu não é menos leniente e compreensivo. Afirma o *eu* lírico do poema: "Não tenho recriminações ou argumentos... Eu testemunho e aguardo". No original: "I have no mockings or arguments... I witness and wait". *Ibid.*, p. 5.

²¹⁷No original: "It is so... I witnessed the corpse... there the pistol had / fallen. / The blab of the pave... the tires of carts and sluff of boot- / soles and talk of the promenaders [...]". *Ibid.*, p. 10.

e da noite;
 Alguns, jovens e loquazes para aqueles que os apreciam... recitativos
 os dos peixeiros e fruteiros... o gargalhar dos
 trabalhadores ao almoço [...]

Ouço o coro... é uma grande ópera... isto é realmente
 música!²¹⁸

Ou ainda na passagem abaixo que pode muito bem ter inspirado o português
 Caetano, com sua cosmovisão aparentemente descomplicada e simples:

Eu existo como sou, isso é suficiente,
 Se ninguém mais no mundo toma conhecimento, sento-me contente,
 E se todos e cada um tomam conhecimento, sento-me contente²¹⁹.

O sujeito lírico de "Song of myself" não descarta nada em sua coleta, tudo
 incorpora, em busca de uma assimilação total.

Bem-vindo é cada órgão e atributo meus, e de cada homem
 sincero e limpo,
 Nenhum pedaço ou partícula é vil, e nenhuma deverá ser
 menos familiar do que o resto.

Eu estou satisfeito... Eu vejo, danço, rio, canto;
 [...]²²⁰

²¹⁸No original: "I think I will do nothing for a long time but listen, / And accrue what I hear into myself... and let sounds / contribute toward me. // I hear the bravuras of birds... the bustle of growing wheat... / gossip of flames... clack of sticks cooking my meals. // I hear the sound of the human voice... a sound I love, / I hear all sounds as they are tuned to their uses... sounds of / the city and sounds out of the city... sounds of the day and night; / Talkative young ones to those that like them... the recitative / of fish-pedlars and fruit-pedlars... the loud laugh of work people at their meals [...] // I [...] I hear the chorus... it is a grand-opera... this is indeed is music!". *Ibid.*, p. 38-9.

²¹⁹No original: "I exist as I am, that is enough, / If no other in the world be aware, I sit content, / And if each and all be aware, I sit content". *Ibid.*, p. 28.

²²⁰No original: "Welcome is every organ and attribute of me, and of any man / hearty and clean, / Not an inch nor a particle of an ich is vile, and nome shall be / less familiar than the rest. // I am satisfied... I see, dance, laugh, sing [...]". *Ibid.*, p. 4

O concurso da anáfora e das formas assindéticas utilizadas amiúde, bem como de copulativas; os ritmos, ora vigorosos, ora mais lentos e suaves; a alternância de tom e modulação, em que no fluxo da enunciação poética são inoculados ora jactos febris, ora vigorosos silêncios, ora, ainda, sentidas alusões (a um mais além, para diante do espaço e do tempo diretamente experimentado pelo sujeito lírico) -- todos esses recursos de expressão e estratégias de enunciação permitem que o poema não resvale na monotonia ou no discurso enxundioso. Como abaixo.

Ao longo das casas quadrangulares da cidade... em cabanas, ou acampando
com lenhadores,
Ao longo das trilhas das barreiras... ao longo das ravinas secas e
do leito dos arroios,
Carpindo minha tarefa de cebolas e carreiras de cenouras e pastinagas...
cruzando savanas... rastejando em florestas,
Explorando... extraindo ouro... demarcando as árvores de uma nova
aquisição,
[...]
Onde a pantera anda para lá e para cá sobre um galho alto...
onde o macho volta-se furioso para o caçador,
Onde a cascavel banha ao sol seu corpo flexível sobre a rocha...
onde a lontra nutre-se de peixe,
Onde o aligátor com sua áspera carapaça dorme junto ao pântano,
Onde o urso preto procura por raízes e mel...
onde o castor pateja sobre o lodo com o remo do seu rabo;
Acima da plantação de cana... acima da de algodão... acima da
de arroz em sua úmida várzea;
[...]
Acima da seca verdura do centeio quando se encrespa e verga sob
a brisa;
Escalando montanhas... puxando-me cautelosamente para o alto...
[...]²²¹

²²¹No original: "By the city's quadrangular houses... in log-huts, or camping / with lumbermen, / Along the ruts of the turnpike... along the dry gurch and / rivulet bed, / Hoeing my onion-patch, and rows of carrots and parsnips... / crossing savannas... trailing in forests, / Prospecting... gold-digging... girdling the trees of a new / purchase, / [...]/ Where the panther walks to and fro on a limb overhead... / where the buck turns furiously at the hunter, / Where the rattlesnake suns his flabby length on a rock... / where the otter is feeding on fish, / Where the alligator in his tough pimples sleeps by the bayou, /Where the black bear is searching for roots or honey... / where the beaver pats the mud with his

São, com efeito, versos povoados de jaculatórias ou de uma lírica ainda de púlpito, enfática, reiterativa, que se desdobra incessante.

Muito frequentemente o verso whitmaniano expande-se (em jactos, como acima assinalei e exemplifiquei), dominado por um fôlego catalogatório e cumulativo (destinado a satisfazer as exigências de um projeto lírico que tenciona abarcar as múltiplas instâncias e momentos em que a vida se manifesta sobre a Terra). Tais processos, em vista (em parte) dos recursos e estratégias já aludidos, mas sobretudo em virtude de uma certa intuição do autor para comunicar os mais diversos flagrantes do cotidiano urbano, rural (como se viu acima) e marítimo permitem que os versos de Walt Whitman escapem ao fatal convite para o transbordamento fácil.

O processo de seleção e escolha dentre um leque infindável de possibilidades cenográficas (como os do mundo whitmaniano) responde harmoniosamente à atitude incansável de catalogar. Mais do que um catador de papéis, colhendo cegamente o que a vida deita a seus pés, o enunciado lírico em Whitman, regra geral, acusa uma firme intenção e propósito de reordenar para intensificar contrastes relevar diferenças e salientar caracteres que favorecem o entendimento e a compreensão da diversidade. E tudo pode ser poetizável, frequentemente sob uma vertigem eventualmente comovida, mas sempre segura: "Tudo flui para dentro e para fora... e nada desmorona [...]"²²².

À reboque de espirais de força e energia ascendentes e descendentes seu verso mana por vezes coloquial e direto, entremeado de ilhas de um lirismo direto, mas virtuoso, como abaixo:

Uma criança disse, O que é a relva? trazendo-a a mim com suas
mãos cheias;
Como poderia eu responder a criança? ...Não sei o que é isso
mais do que ela.

Acho que deve ser o emblema do meu temperamento, fora da prometedora
substância verde entretecida.

paddle-trail; / Over he growing sugar... over the cottonplant... over the / rice in its low moist field; / [...] / Over the dusky green of the rye as it ripples and shades in the breeze; / Scaling mountains... pulling myself cautiously up... ". *Ibib.*, p. 46-7.

²²²No original: "All goes onward and outward... and nothing collapses [...]" *Ibib.*, p. 7.

Ou acho que é o lenço do Senhor,
Um presente perfumado e lembrete intencionalmente deixado,
Ostentando o nome do dono nos cantos, que
podemos ver e reparar, e dizer De Quem?

Ou acho que a relva é ela própria uma criança... o bebê nascido da
vegetação.

[...]

E agora parece-me o belo cabelo não cortado das sepulturas²²³.

Esse lirismo que é, nos primeiros versos da estrofe, como vimos, quase pueril adensa-se repentinamente, propiciando o surgimento de um variado leque de possibilidades de entendimento. Esse leque amplia-se à altura do surpreendente verso em que "relva" passa a significar também extensão do ser (uma vez que cabelos de relva e folhas de relva são análogos) -- logrando igualmente favorecer a compreensão concorrente de novo entendimento, tendo também em vista que o sintagma "cabelos" é sinédoque de longo alcance de pessoa (sepulta, no caso).

Eis novamente o engenho metafísico de Walt Whitman, a exemplo de Donne, seu antepassado, elaborando comparações e assimilações inesperadas, que por pouco beiram o mau-gosto, mas do qual são resgatadas pela intensificação, no caso em tela, do significado e da crescente complexidade do contexto do sintagma "relva" nos versos posteriores e particularmente pelo reforço de um verso imediatamente seqüencial: "Suavemente usar-te-ei, crespa relva [...]"²²⁴, para concluir no final da estrofe que morrer é diferente do que qualquer um supôs, e mais venturoso.²²⁵ E em outra estrofe, ainda se lerá, muito sintomaticamente: "Creio que uma folha de relva não é menos do que a jornada das estrelas"²²⁶.

²²³No original: "A child said, What is the grass? fetching it to me with full / hands; / How could I answer the child?... I do not know what it is / any more than he. // I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful / green stuff woven. // Or I guess it is the handkerchief of the Lord, / A scented gift and remembrancer designedly dropped, // Bearing the owner's name someway in the corners, that we / may see and remark, and say Whose? // Or I guess the grass is itself a child... the produced babe of the vegetation. // [...]/ And now it seems to me the beautiful uncut hair of graves". *Ibid.*, p. 7.

²²⁴No original: "Tenderly will I use you, curling grass [...]", *loc. cit.*.

²²⁵Textualmente, no original: "And to die is different from what any one supposed, and luckier". *Ibid.*, p. 9.

²²⁶No original: "I believe a leaf of grass is no less than the journeywork of

É necessário um comentário adicional sobre a extensão performática de "relva". O sintagma cumpre como palavra-chave em Whitman uma função aglutinadora, tornando-se, o que fica notório, um ponto resistente e versátil do sistema poético. Essa "grama ou relva whitmaniana" -- se o leitor me concede a liberdade de assim dizer -- é, ademais, uma metáfora justamente da conjunção harmônica (fundada no amor) entre o conjunto variegado e multiforme de cada átomo vital e o todo cósmico. E aí está a energia psíquica que alimenta seu panteísmo.

Contudo, como diletas herdeiras da matriz metafísica, as partes e sua inter-relação dinâmica, mais do que o conjunto (sempre em intérmina construção; sempre em obras, ganhando acréscimos e achegas), protagonizam a poética do autor; cabe à improvável ou inesperada proximidade entre elas induzir o desencadeamento das mais bem realizadas construções metafóricas do poema. Nessas ocasiões, o leitor será lembrado gentilmente, por assim dizer, de que mais do que testemunhar um libelo à vida repleto de intenções positivas, está diante de um poderoso e surpreendente objeto poético, fruto do pensar e sentir metafísicos.

Nessa linha de investigação pode o leitor sem dificuldade constatar também que o distante e o próximo são igualmente próximos e distantes, uma vez que a lira whitmaniana recusa-se a aferições de grandeza. Conjuntamente, o espírito se movimenta em ufana liberdade, desdenhando os postulados comezinhos que nos fazem pensar linearmente na relação entre o sujeito e o espaço, bem como entre o primeiro e o tempo. A liturgia da palavra de Walt Whitman é um cerimonial em que tudo o que se consegue dizer tem foros de verdade, ou, muito melhor (e mais correto, também), de legitimidade.

Todas as verdades moram em todas as coisas,
 Eles não apressam sua vinda à luz, nem resistem a ela,
 Elas não necessitam do forceps obstétrico do cirurgião,
 O insignificante é tão grande para mim quanto outro qualquer,
 O que é menos ou mais do que um toque?²²⁷

Deus, para Walt Whitman, está em todo lugar, mas não é mais do ele próprio.

the / stars [...]". *Ibid.*, p. 42.

²²⁷No original: "All truths wait in all things, / They neither hasten their own delivery nor resist it, / They do not need the obstetric forceps of the surgeon, / The insignificant is as big to me as any, / What is less or more than a touch?" *Loc. cit.*

Escuto e vejo a Deus em todos os objetos, embora de Deus não entenda,
 nem um pouco,
 Como também não entendo que possa alguém ser mais maravilhoso do que
 eu.

Por que haveria de querer ver a Deus melhor do que neste dia?
 Vejo algo de Deus em cada uma das vinte e quatro horas, e em cada
 momento então.
 Nos rostos de homens e mulheres eu vejo Deus, e no meu rosto
 no espelho [...] ²²⁸

De fato, é o turbilhão da vida, mais do que a imanência divina, ou seu acolhimento espiritual, o bem cobiçado.

Continuaria este exame provisório da lírica de Walt Whitman, se pudesse. Mas não posso, *hélas!* E haveria muito mais do que falar ainda acerca do estro metafísico desse poeta americano.²²⁹ Nossa visitação apressada, a que aludi páginas atrás, infelizmente se confirmou. É necessário uma mudança de rumo.

Regressamos a Fernando Pessoa.

O discípulo português de Whitman queria também sentir tudo de todas as maneiras, multiplicar-se -- , como diz, no poema do heterônimo Álvaro de Campos, "Passagem das horas"²³⁰, datado de 1916 --, e não ter nenhuma verdade absoluta; que pretendia "viver tudo de todos os lados" e "realizar em si toda a humanidade de todos os momentos"²³¹; reconhece também, contraditoriamente, que viajou "por mais terras" do que as que conseguiu tocar; e viu mais paisagens

²²⁸No original: "I hear and behold God in every objet, yet I understand God not in the least, / Nor do I understand who there can be more wonderful than / myself. // Why shoud I wish to see God better than this day? / I see something of God each hour of the twenty-four, and each / moment then, / In the faces of men and women I see God, and in my own face / in the glass [...]". *Ibid.*, p. 82.

²²⁹Havia reservado algumas linhas para tratar de poemas como "Sparkles from the wheel" e "A clear midnight" (impressos em *Walt Whitman, op. cit.*, respectivamente pp. 97-8 e 99, dentre outros, mas no pé em que estamos torna-se já necessário depositar o foco de nossa atenção em Fernando Pessoa.

²³⁰PESSOA, Fernando -- "Passagem das Horas". Em sua: *Obra poética*. *Op. cit.* p. 341-54.

²³¹*Ibid.*, p. 344.

do que aquelas em que pôs seus olhos.

Os versos abaixo, contudo, trazem uma confissão que o afasta da rota emprestada ao mestre, restaurando a sua própria, fundada em parte no reconhecimento das limitações de toda ordem face ao ambicioso projeto da multiplicação ilimitada do sentidos.

Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
 Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
 E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz²³²

dirá o sujeito lírico do poema. Do nascimento desse heterônimo até aqueles versos que assinalam seu fim literário²³³, o que se constata em Campos, sem dificuldade, é o progressivo domínio do pólo negativo da vivência individual (congestionado cada vez mais de pesares, desesperanças e de compungido reconhecimento da existência de limites intransponíveis para a realização pessoal) em direção ao pessimismo sem remissão. Ou, ainda, até um ponto justamente em que o eu lírico em Campos entende que dizer ou não dizer dá no mesmo, ocasião em que afirma não possuir ideais, nem paradoxalmente crença no que crê.²³⁴

Páginas atrás ficou aqui registrado que a poesia metafísica quando surgiu era uma nova maneira de expressar e viver a paixão humana por intermédio da filosofia (Saintsbury). Constatou-se a existência, em Dante, de um suporte filosófico e ideológico por detrás da busca pela expressão poética; viu-se que em Donne, e depois deste, em novas 'aparições' (ciclos, se quiser) da estesia metafísica ao longo do tempo, já não havia mais um sistema de idéias coeso e coerente, capaz de satisfazer a ânsia indagativa do homem. Em Whitman como o leitor teve oportunidade de constatar, mais do que em Laforgue, ainda está presente uma certa afirmação de ordem intelectual, e uma menos intensa degeneração do ouvido -- bem como também verifica-se uma desintegração do intelecto (como defende Eliot) mais tênue no poeta inglês do que no francês. E,

²³²*Ibid.*, p. 342.

²³³PESSOA, Fernando -- "Barrow on Furness". Em sua: *op. cit.*, p. 421-3. Esse título é supostamente o do derradeiro poema de Campos. Não por acaso, "barrow" tem duplo sentido, o de túmulo e o de carga -- este último também inapelavelmente negativo no contexto em que se encontra (pela equivalência entre carga -- matéria inerte, manipulada passivamente -- e sujeito do poema).

²³⁴Cf. *loc. cit.*

claro está, também mais amena do que nos metafísicos de gerações posteriores, como no próprio Eliot, como em Apollinaire, Joyce e Sá-Carneiro, por exemplo.

Também páginas atrás o leitor teve a oportunidade de verificar que um dos desdobramentos da ação intelectual; da ação do pensamento abstrato, na poesia metafísica, foi o de elevar o sentimento a regiões comumente visitadas apenas pelo primeiro; de transportar o pensamento para a esfera do sentir, fundindo de um modo muito especial e intenso pensamento e emoção, através de estratégias como a concentração, a ampliação, a associação inusitada de coisas dissimilares, a intersecção, etc. À medida que, ao avançarem os ciclos metafísicos, na linha do tempo, a desordem intelectual se acentua, cresce o desequilíbrio entre elementos constitutivos do poema, bem como no interior da enunciação do sujeito poético (sujeito este que, repita-se, encontra crescentes dificuldades para conciliar valores e sentimentos, não podendo, por fim, socorrer-se mais dos primeiros para alcançar -- talvez melhor fosse dizer objetivar -- a almejada conciliação entre razão e emoção).

Pois bem. A concepção de mundo de Pessoa (falo do próprio; mas falo aqui sobretudo de seu heterônimo Álvaro de Campos) assenta-se um passo além na rota da dissimilaridade e no indiciamento do estado perpétuo de crise e desencontro (se comparada à de Whitman), intensificando -- e agora já parece quase banal dizer -- um processo de desintegração intelectual que fica mais do que evidente em poemas como "Tabacaria", "Ode marítima", "Ode triunfal" e em outros menos focalizados.

Enquanto Whitman sustenta ainda um programa de ação intelectual, adotando uma fórmula de abordagem do fato humano, e traçando em sua obra balizas que sinalizam os caminhos que devem -- podem -- ser percorridos para a construção de um homem maior e mais independente dos ritos sociais e dos processos culturais (como também, mais independente dos fatores econômicos e políticos, indutores, estes últimos, de condutas e valores), Campos nada ousa propor.

O paradoxo de Campos, dentre vários, é o de buscar incessantemente as sensações para sentir-se vivo, suportando-as sem que domine, com a mesma intensidade desse desejo, o pavor pela vida. Este último, originado (estimulado) no cadinho das mesmas limitações materiais e sensoriais que almeja superar, para embriagar-se pela plenitude e pelo absoluto -- mas não consegue. Este é um círculo vicioso do qual, também, não escapa o ortônimo.

Campos distingue-se do mestre americano, entre muitos outros motivos, pelo

fato de adotar um ponto de partida totalmente distinto (chamo a esse ponto de partida de modo de estar no mundo). Enquanto Whitman admite pacificamente o sensualismo, a ambigüidade do erotismo, a vivência sem culpa, Campos não parece preparado para enfrentar o sensualismo das coisas, pois seu ponto de partida é o lugar do conflito entre o desejo quase irresistível e uma insuperável impotência para satisfazê-lo, ou mesmo para vivenciar plenamente o que a vida oferece; e se sente dominado por uma espécie de terror quando o mundo das representações o convoca para sentir e experimentar (a psicologia denominaria esse traço de infantil) -- e ao mesmo tempo não se sente capaz de formalmente recusar a oportunidade de gozar esse prazer. Atira-se à vida, histericamente por vezes, 'de olhos fechados', com a percepção embotada.

Beijai com cutelos de bordo e açoites e raiva
 O meu alegre terror carnal de vos peryencer,
 A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria,
 Em ser objeto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade,
 Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!
 Ah, torturai-me,
 Rasgai-me e abri-me!
 Desfeito em pedaços conscientes
 [...]
 Fazei de mim qualquer coisa como se eu fosse
 Arrastado -- ó prazer, ó beijada dor! --
 Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
 Mas isto no mar, isto no ma-a-ar, isto no MA-A-AR!
 Eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!
 No MA-A-A-A-AR!²³⁵

Logo em seguida seu passado acorda, "como uma lágrima"; "uma inexplicável ternura" -- e o sujeito de enunciação reconhece que está longe do que foi "há uns momentos" atrás.²³⁶ Recua face ao estranhamento.

Se, no poema em que Campos rende homenagens a Whitman, o heterônimo pessoano chama seu precursor de irmão, essa afirmativa ao invés de pretender assegurar ao leitor a existência de semelhanças entre eles, na verdade vem prenunciar justamente o contrário, não fosse a "Saudação a Walt Whitman" um catálogo de diferenças fundamentais entre os dois poetas, desde os primeiros

²³⁵Cf. "Ode marítima". Em sua: *op. cit.*, p. 327-8

²³⁶Cf. *ibid.*, p. 329.

versos. Deu-se o leitor conta da forma como se autodescreve o sujeito lírico em Campos? "Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado"²³⁷ (não será essa vestimenta aparentemente inócua já um indício da maneira como o eu lírico interage com a realidade? E que maneira é essa? A de quem possui um temperamento introvertido, contido -- "exageradamente cintado" --, mais espectador do que experimentador do mundo, já que presencia tudo por trás do seu monóculo -- ou protegido por ele.

Logo adiante:

Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
 Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
 Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
 Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te
 [...] ²³⁸.

Inércia e tédio, reconhece o sujeito do enunciado -- modos muito diversos daqueles encontrados na lírica de seu "irmão" Walt.

Não obstante, Campos registra: "conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, [...] dançando o universo na alma"²³⁹. A primeira parte do enunciado parece possível: sentir tudo como Walt tudo sentiu, pode Campos ter de fato sentido, mas seu espírito (aquele que o sujeito de enunciação deixa evidente) e sua força psíquica (aquela que transparece nas pulsações mais densas, quando nem mesmo a palavra parece ser suficiente para testemunhar) logo se debilitam acoitados pela vida como que atirados em um turbilhão sem trégua. Não é por acaso que o heterônimo Campos escreveu o verso adiante: "Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir demais..."²⁴⁰

Quase ao final do poema o sujeito de enunciação -- sempre se dirigindo ao mestre americano, diz:

Agora que estou quase na morte e vejo tudo já claro,
 Grande Libertador, volto submisso a ti.

Sem dúvida teve um fim a minha personalidade.
 Sem dúvida porque se exprimiu, quis dizer qualquer coisa

²³⁷ *Ibid.*, p. 336.

²³⁸ *Loc. cit.*

²³⁹ *Loc. cit.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 337.

Mas hoje, olhando para trás, só uma ânsia me fica --
 Não ter tido a tua calma superior a ti-próprio,
 A tua libertação constelada de Noite Infinita²⁴¹.

Antes porém que a pessoa civil chamada Fernando Pessoa emprestasse a Campos a veia metafísica para realizar o poema acima, Pessoa *ipse*, anos antes, inserira seu nome na longa estirpe dos metafísicos ao protagonizar dois momentos importantes do movimento moderno português. O primeiro deles dá-se em 1912, com a publicação do primeiro poema interseccionista, denominado "Na floresta do alheamento".²⁴² O segundo, com a publicação, em fevereiro de 1914, de dois outros poemas pessoanos, reunidos sob o título de "Impressões do Crepúsculo"²⁴³, cuja fatura é do ano anterior, mais precisamente de 29 de março de 1913. O primeiro destes dois poemas, "[O sino da minha aldeia [...]]", faz concessão a um lirismo sentimental perpassado de saudosismo. O segundo, "[Pauis de roçarem [...]]", é marco inaugural de novo *ismo* que será absorvido pelo Orpheu, de raiz simbolista: o paulismo²⁴⁴.

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
 Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
 Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
 Tão sempre a mesma, a Hora!... Baloçar de cimos de palma...
 Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
 Dum canto de vaga ave...Azul esquecido em estagnado...²⁴⁵

²⁴¹*Ibid.*, p. 340.

²⁴²PESSOA, Fernando -- Na floresta do alheamento. *A Águia*. Porto, 2. série, v. 4: 38-42, jul-dez/1913.

²⁴³PESSOA, Fernando -- Impressões do crepúsculo: [o sino da minha aldeia [...]] e [Pauis de roçarem (...)]. *A Renascença*. Lisboa, ano 1, 1 (1): 11, fev. 1914.

²⁴⁴Como bem observa Clara Rocha, o paulismo recupera a imagética simbolista, "acrescentando-lhe todavia algumas novidades que o tornam talvez mais hermético e prenunciam certas experiências modernistas [...] [como por exemplo]: as incoerências sintáticas (do tipo 'Fluido de auréola', 'transparente de Foi', 'oco de ter-se'), as metáforas abstrato-concretas ('Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro') e o uso sistemático de maiúsculas", além do transe verbal. Cf. ROCHA, Clara -- *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa, Imp. Nac.-Casa da Moeda, 1985, p. 264.

²⁴⁵PESSOA, Fernando, "[Pauis de roçarem (...)]", *op. cit.*, p.11.

Estes os primeiros versos do conhecido poema pessoano, em que sem dificuldade o leitor detectará parentescos com a poesia metafísica, como a intensificação, acumulação e ampliação imagéticas (do primeiro para o segundo verso, por exemplo), a dispersão das sensações, freqüentemente imbricadas no tecido das imagens, provocando a disseminação da unidade de sentir (terceiro verso, por exemplo). Constatam-se também o desequilíbrio entre idéia e imagem -- com o fito de provocar a percepção de uma realidade mais complexa, de sentido aberto (penúltimo e último verso estampados acima). Nesse contexto o sentir difuso e o pensar intenso fundem-se adotando um as propriedades próprias do outro. Também têm lugar assimilações inusitadas (entre coisas e conceitos naturalmente distantes,) de plasticidade especialmente estimulante ("trigo na cinza do poente"; "alma em ouro; "hora" sintagma contíguo a "baloçar de cimos de palma", etc.).

Embora posterior (em termos de fatura pessoana) em relação ao interseccionismo, o paulismo representa, sob o ponto de vista de sua imagética, um estágio anterior ao do interseccionismo.²⁴⁶ Em alguns aspectos -- ou seja, naqueles em que paisagens e estados de alma são o binômio mais evidente, o paulismo pode ser entendido, também, como um estágio anterior da estesia metafísica, se comparado ao interseccionismo.

Eis, por conseguinte, os petrechos metafísicos à disposição -- e em uso -- pelo poeta português na primeira metade da década de 10. O que Pessoa resolve surpreendentemente realizar a despeito disso é o que deve ocupar o leitor a partir de agora.

Não obstante seus avanços significativos na exploração da poesia metafísica; não obstante, ainda, os estímulos modernistas destilados pela benéfica influência de Sá-Carneiro, seu companheiro órfico mais chegado, Pessoa, o ortônimo, empenha esforços para trilhar uma via paralela, diria mesmo solitária: aquela que o levará à consecução de seus já nomeados poemas ingleses.

²⁴⁶Se por seu turno o poeta paúlico concebia estados de alma como paisagens, adotando uma concepção cinematográfica de sua arte, no interseccionismo tais estágios ocorriam por intermédio da sobreposição imagética, pela maior complexidade do cenário e do movimento. Cf. LOPES, Teresa Rita -- Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo. *Colóquio Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (4): 18-26, dez/1971, p. 19 e 20.

"Epithalamium", como já manifestei páginas atrás, é de fatura anterior a "Antinous". Afiançado na opinião de Jorge de Sena, o poema mais tardio, ousado também admitir, é realmente superior ao primeiro.²⁴⁷

Antínoo teria sido um jovem de marcante beleza, amante do imperador Adriano, e que tendo sabido por um oráculo que se avizinhava a morte de seu amado, imolou-se aos deuses, morrendo nas águas do Nilo. O poema, descritivo e algo esquemático, denuncia os longos momentos em que o corpo de Antínoo jaz sobre o leito de morte e Adriano, compungido, o contempla, num misto de ansiado sensualismo e inconformada tristeza; no curso dessa contemplação sonha com eternizar a figura de seu amado.

Se o leitor imagina, pelas inúmeras declarações do próprio Pessoa, que nesses versos transborda um desenfreado erotismo homossexual jamais experimentado em outros trabalhos do poeta (que se libertava através disso, em uma concentrada catarse, das exigências da carne para dar asas mais condoreiras à razão) de certo modo enganar-se-á. Nos versos mais vertiginosos do interseccionismo pessoano há, agora sim, e acrescida de um intenso descompasso com a vida, uma explosão sensual aguda de arrebatado desejo de entrega e submissão (de sugestão homossexual), conquanto sempre ou quase sempre lapidada por um sadomasoquismo desabrido -- o que poderia muito provavelmente propiciar um desconforto moral maior, sob o ponto de vista do leitor da época, do que a leitura de "Antinous" (em que a alterização do sentimento e a linguagem cumprem a função de biombo a resguardar a personalidade do autor real). Basta repassar (sem minha ajuda, por favor) alguns trechos da "Ode marítima", por exemplo, ou mesmo rever sua homilia a Walt Whitman.

Mas tudo isso certamente não é o cerne da questão. Pois não é meu intuito avaliar a intensidade e o teor da descarga erótico-sexual que os versos ingleses de Pessoa ousam atingir, comparados ou não com sua obra em português. Poderá contudo o leitor, a partir dessa constatação investigar o assunto, argüindo, se for o caso, as precauções adotados pelo poeta português.

O que efetivamente interessa neste momento é verificar o que ocorre com seu estro metafísico, quando se exprime em inglês -- e o primeiro caso, arbitrariamente escolhido, é justamente "Antinous".

Versos iniciais.

²⁴⁷Cf. SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 28.

The rain outside was cold in Hadrian's soul.

The boy lay dead
On the low couch, on whose denudes whole,
To Hadrian's eyes, whose sorrow was a dread,
The shadowy light of Death's eclipse was shed.

The boy lay dead, and the day seemed a night
Outside. The rain fell like a sick affright
Of Nature at her work in killing him,
Memory of what he was gave no delight,
Delight at what he was was dead and dim.

Oh hands that once had clasped Hadrian's warm hands,
Whose cold now found them cold!
O hair bound erstwhile with the pressing bands!
O eyes half-diffidently bold!
O bare female male-body such
As a god's likeness to humanity!
O lips whose opening redness erst could touch
Lust's seats with a live art's variety!²⁴⁸

Embora a abertura do poema (em que o tratamento paúlco, metafísico, portanto, comparece, e no modo como é introduzido o motivo que será recorrente no poema, da chuva, revelando o sentimento que predominava em Adriano) convide a esperar algo mais próximo das realizações órficas, a dicção do poema está longe de ser moderna, e muito distante do que Pessoa e seu heterônimo Campos realizaram naquele exato período, no Orpheu.

Lentamente e linearmente -- impulsionado por certa dicção romântica, bem como por uma temática muito familiar ao esteticismo inglês²⁴⁹ -- esse poema narrativo avança, no exíguo cenário em que ao centro jaz o favorito do imperador.

²⁴⁸Tradução: "A chuva fora era fria na alma de Adriano. // O jovem jazia morto / Sobre o baixo canapé, de cujo todo desnudo, / Aos olhos de Adriano, cuja tristeza era veneração, / A sombria luz da eclipse mortal era abrigo. // O jovem jazia morto, e o dia parecia noite / Fora. A chuva caía com temor doente / Da Natureza em seu labor de aniquilá-lo. / A memória do que ele fora não trazia contentamento. / O contentamento do que ele fora estava morto e obscuro. // Oh mãos que outrora seguraram as quentes mãos de Adriano, / De quem frio agora as tinha frias! / Oh cabelos antes em laço atados! / Oh olhos desconfiadamente atrevidos! / Oh nua fêmea em tão másculo-corpo / Com a semelhança de um deus para a humanidade! / Oh lábios cuja vermelhidão fendida podia outrora provocar / A morada da luxúria com a variedade da arte viva!". Cf. PESSOA, Fernando -- "English poems I, 'Antinous'". Em sua: *op. cit.*, p. 601.

²⁴⁹Cf. SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 69 *et passim*.

De início, convenho, a expressão poética titubeia entre adotar a estética paúica e recuar aos padrões ingleses do século XIX. Vence a última possibilidade, embora ao longo do poema vez ou outra registrem-se versos forjados no molde paúlico. Este procedimento contudo não predomina. Antes, serve como fator de desequilíbrio formal (formalismo que parece paradoxalmente preocupar constantemente o autor, no encaço de expressar com estilemas de uma lírica do passado o que não é de seu tempo), ao invés de permitir o alargamento dos sentidos do poema e uma mais intensa exploração do tema já clássico. Assim quis Pessoa, o que resultou em uma fórmula poética um tanto artificial e gratuita, edificada segundo uma tese pessoana muito contestável.

"Antinous" está respingado de expressões em inglês arcaico (que exploram uma sonoridade que faz recordar longinquamente a primeira geração dos poetas metafísicos ingleses, ausentes contudo a surpresa e o engenho metafísicos destes); além de algumas especiosas (como se o autor, conscientemente ou não, intentasse confundir o leitor português não inteiramente habilitado no inglês).

Nesse poema narrativo insinuam-se, ademais, lampejos wildeanos (que também se interessou por Antínoo, homenageando sua beleza em verso e prosa), não apenas devido à escolha do objeto, mas pelo modo como o desejo se exprime através do olhar. Basta comparar a detenção com que Pessoa se ocupa dos detalhes físicos de Antínoo e a maneira como Wilde fez o mesmo.

Constatar-se-á, mais adiante, no exame do poema, a presença de versos anafóricos ao gosto de Whitman, mas que não logram idêntico efeito (no caso do poeta americano, a estrutura anafórica está sempre a serviço de revelar a diversidade da vida, acumular sensações e impressões e demarcar certa passagem sinfônica), já que soam um pouco rebarbativos no autor de "Antinous" e neles reverberam ecos do romantismo inglês. Por exemplo nos versos em que a 'narrativa' resgata o passado próximo, quando ainda o amante de Adriano estava vivo e ambos deliciavam-se em jogos de amor:

He was a kitten playing with lust, playing
 With his own and with Hadrian's, sometimes one
 And sometimes two, now linking, now undone;
 [...]

Thus did the hours slide from their tangled hands
 And from their mixed limbs the moments slip.
 Now were his arms dead leaves, now iron bands;
 Now were his lips cups, now the things that sip;
 [...]

Now were his arts a feather and now a whip²⁵⁰.

Entremeando a 'narrativa' poética, a partir do final do primeiro terço do poema, Pessoa enxerta em "Antinous" um longo discurso do imperador Adriano aqui e ali interrompido. Esse discurso não contribui, o que é cristalinamente constatável, para o poema, antes lança-o no interior de uma espécie de vaga declinante, um pouco rarefeita sob o ponto de vista de densidade poética (não vou definir isso). Surgem versos como o seguinte: "*My heart is singing like a morning bird*"²⁵¹ -- *que não carece de tradução*.

Certo, a elocução, subentende-se, é atribuída ao imperador romano (mas tal constatação não ameniza o fato de que o verso é ruim).

Em outra estrofe o déspota exime-se de tropeçar em lugares-comuns como esse, mas em contrapartida, a despeito de sua latinidade peninsular, é condenado pelo estro pessoano a dar vida a um idioma quase inusitado, com laivos metafísicos transportados cuidadosamente do século XVII, impregnado de uma espiritualidade decadente-esteticista inglesa do século XIX (a despeito da religiosidade pagã presente) -- o que causa constante desconforto, mesmo quando o leitor deixa-se conduzir pela agradável sonoridade dos versos.

"All that thou art now is thyself and I.
Our dual presence has its unity
In that perfection of body which my love,
By loving it, became, and did from life
Raise into godness, calm above the strife
Of times, and changing passions far above."²⁵²

Prossigo.

²⁵⁰Tradução: "Ela era uma criança brincando com luxúria, brincando / Com a sua e com a de Adriano, às vezes com uma / E às vezes só, às vezes em dupla / Há pouco unidos, depois não; / [...] / Assim as horas escorriam por entre suas mãos atadas / E por seus corpos entrelaçados os momentos escoavam. / Há pouco eram seus braços folhas mortas, agora atilhos de aço; / Há pouco eram seus lábios taça, agora o que apetece; / [...] / Há pouco era sua destreza uma pluma, agora um açoite". Cf. *op. cit.* p. 604.

²⁵¹*Ibid.*, p. 606.

²⁵²Tradução: "'Tudo o que és agora és tu e eu. / Nossa presença dual conquista sua unidade / Naquela perfeição de corpo em que meu amor, / Por amar tal, tornou-se, e da vida ergueu-se à divindade, calma acima da disputa / Dos tempos, e acima das paixões cambiantes'". Cf. *ibid.*, p. 608.

Em outra passagem, Adriano, dirigindo-se ao morto, manifesta seu propósito de erguer uma estátua do amado, como "evidência do meu amor e de tua beleza" (no original: "'to the continued future evidence of my love and thy beauty [...]'"²⁵³). O projeto o reanima, e ele se entrega por instantes à fantasia.

"This picture of our love will bridge the ages,
It will loom white out of the past and be
Eternal, like a Roman victory,
In every heart the future will give rages
Of not being our love's contemporary."²⁵⁴

Em outro ponto é o jaez romântico que dá forma ao discurso do imperador, que se apresenta anelante e exaltado.

"My love, my love, my god-love! Let me kiss
On thy cold lips thy hot lips now immortal,
Greeting thee at Death's portal's happiness,
For to the gods Death's portal is Life's portal."²⁵⁵

Por fim, seu discurso se encerra com a formulação de um desejo: ao final dos tempos juntar-se a seu amado, recuperando com isso a unidade perdida ("*our dual unity again be raised*"²⁵⁶), à qual se referira anteriormente.

A chuva, que marcara presença ao longo do poema, carregada das conotações costumeiras, persiste, mortificante, no trecho final; a exaltação abandona Adriano, a noite se insinua, cerrando as pálpebras fatigadas dos sentidos ("*but slow-trading night came in, closing the weary eyelids of each sense*"²⁵⁷).

A derradeira imagem descreve Adriano estirado ao lado do corpo desfalecido de Antínoo, até que cai no sono -- quando então chegam os deuses e carregam em

²⁵³Cf. *ibid.*, p. 605.

²⁵⁴Tradução: "Esta imagem do nosso amor irá atravessar as idades. / Imaculada assomará do passado e será / Eterna, como o triunfo Romano, / No futuro cada coração demonstrará ira / Por não ter sido contemporâneo de nosso amor". Cf. *ibid.*, p. 605.

²⁵⁵Tradução: "Meu amor, meu amor, meu deus-amor! Deixa-me beijar / Teus frios lábios, teus quentes lábios agora imortais, / Saudando-te na ventura do portal da Morte, / Porque para os deuses o portal da Morte é o portal da Vida". Cf. *ibid.*, p. 606.

²⁵⁶Cf. *ibid.*, p. 608.

²⁵⁷*Loc. cit.*

braços invisíveis o preferido do imperador.²⁵⁸

Os sonetos ingleses, 35 no total, concebidos, como já adverti, muito provavelmente entre 1912 e 1913 são das primeiras experiências poéticas do poeta adulto nessa língua. Realizados poucos anos depois de seu regresso de Durban, traduzem um domínio mais espontâneo da língua inglesa (o que não quer dizer, absolutamente, que a espontaneidade esteja presente quando se trata do 'partido' estético que esses versos incorporaram).

Fernando Pessoa fez uso da forma inglesa do soneto, que depois fora difundida na Inglaterra e no mundo como shakespeariana -- dando expressão freqüente a questões que ocuparam toda sua vida. O terceiro soneto suscita algumas dessas questões como o reconhecimento inconformado da impossibilidade de expressar a sinceridade da alma através da palavra poética, bem como a consciência ferida de que a expressão poética contém limitações insuperáveis e incontornáveis, tornando impossível alcançar através dela alguma espécie de revelação duradoura.

When I do think of my meanest line shall be
 More in Time's use than my creating whole,
 That future eyes more clearly shall feel me
 In this inked page than in my direct soul ;
 When I conjecture put to make me seeing
 Good readers of me in some aftertime,
 Thankful to same idea of my being
 That doth not even my with gone true soul rime;
 An anger at the essence of the world ,
 That makes this thus, or thinkable this-wise,
 Takes my soul [...].²⁵⁹

²⁵⁸Cf. *ibid.*, p. 609.

²⁵⁹Tradução: "Quando penso que meu verso mais significativo / Mais atenção poderá granjear com o tempo do que minha criação inteira, / Que olhos do futuro mais claramente perceberão minha presença através desta página impressa do que através de minha alma diretamente; Quando conjeturo contemplar / Bons leitores meus em um tempo futuro, / Gratos por alguma idéia de mim / Que nem mesmo com minha verdade rima; / Uma raiva da essência do mundo, / Que faz isto assim, ou assim pensável, / Toma minha alma [...]". Cf. PESSOA, Fernando -- "35 sonnets". Em sua: *op. cit.*, p. 589-90. O soneto inglês, ou shakespeariano apresenta o seguinte esquema de rimas: ABAB CDCD EFEF GG. Por conveniência (indolência?), não obedeci, na tradução, a esse esquema. Que o leitor ao menos se beneficie do sentido.

As palavras jamais foram para Pessoa *ipse* (talvez para Caeiro, em seu peculiar fingimento), sabe o leitor afeito ao poeta, um rio seguro por onde as idéias fluem sem que a essência de cada uma delas se extravie. Os primeiros versos do primeiro soneto já dão uma boa medida da desconfiança do poeta com respeito à palavra. "*Whether we write or speak [...] / We are ever unapparent. What we are / Cannot be transfused into word or book*".²⁶⁰

Mais adiante, no soneto XIII o eu lírico protesta na mesma linha:

When I should be asleep to mine own voice
In telling thee how much thy love's my dream,
I find me listening to myself, the noise
Of my words othered in my hearing them²⁶¹.

Novamente a palavra para o poeta português se caracteriza como instrumento incapaz de conversão da vida em nova vida haja vista que é sinônimo de ruído, de incomunicabilidade, impotência de expressão. O que se escreve não é o que se é; ser e escrever são manifestações inconciliáveis. Viver e pensar também o são.

Em outro soneto reconhecerá que pensar e agir são igualmente incongruentes ("*for joy's in enjoying, not in thinking of enjoying*"²⁶²). *A tomada de consciência da fruição do momento é um exercício mental que afasta paradoxalmente a possibilidade do gozo. Em outro verso, do mesmo soneto, inspirado talvez em Dante, talvez em Camões, provavelmente em ambos, Pessoa dirá: "I love my love for thee more than I love thee"*.²⁶³ Estabelece-se a contradição. Se por um lado reconhece o ortônimo que o prazer deve ser vivido, e que pensá-lo não é prazeroso, cederá mais adiante à armadilha intelectual, afastando a presença física do ser amado substituindo-a pela idéia do amor.

Diferentemente dos poetas citados, Pessoa não se comprazera e nem

²⁶⁰Tradução: "Quer escrevamos ou falemos ou apenas olhemos / Somos sempre inaparentes. O que somos / Não pode ser transfundido em palavra ou livro". Cf. *ibid.*, p. 589.

²⁶¹Tradução: "Quando eu deveria ignorar minha própria voz / Ao dizer-te como teu amor é meu sonho, / Descubro-me escutando a mim mesmo, o ruído / Das minhas palavras alteriza-se quando as ouço". Cf. *ibid.*, p. 593.

²⁶²Tradução: "porque a alegria reside em gozar, não em pensar que se goza". Cf. *ibid.*, p. 594.

²⁶³Tradução: "amo meu amor por ti mais do que amo a ti". *Loc. cit.*

apascentará seu espírito ao injetar, na esfera amorosa, o pensamento abstrato no lugar da ação direta -- e nem logrará, pensando abstratamente, recriar com uma intensidade satisfatória as sensações deleitosas que são próprias do amor.

Continuo.

Na série de sonetos ingleses também já se afigura como nuclear a metáfora do porto longe-perto como 'celebração' do estranhamento/insulamento do ser, como no soneto XI.²⁶⁴ Este binômio se desdobrará, no curso da produção poética do autor (em língua portuguesa), em novos, como eu/outro, sem/com, dentro/fora, encontro/perda, revelação/fingimento. A propósito deste último, a questão, também central, do mascaramento do eu está presente no nono soneto dessa série.

Nele, certamente influenciado por Yeats, Pessoa dá vazão a uma preocupação que obsedou seu trabalho e o conduziu a congeminar o jogo heteronímico; fala das máscaras atrás das quais o homem se esconde (se debate entre a verdade e a ilusão?): "*How many masks wear we, and undermasks, [...] / The true mask feels no inside to the mask / But looks out of the mask by co-masked eyes*".²⁶⁵

Mas enveredar pela exploração dos temas pessoanos é matéria fora do nosso contexto de trabalho imediato.

Impossível deixar de reconhecer, contudo, que esses versos antecipam vários dos principais temas que Pessoa e heterônimos amiúde retomarão ao longo da vida -- temas esses que receberão um tratamento estético diferente. No entanto -- e aqui reside o problema maior -- seus versos ingleses os tangenciam (dando a entender que seu espírito já deles se ocupava àquela altura), até por vezes de modo inaugural, mas entremeados e adelgaçados pela presença de jogos de palavras estéreis e artificialmente elaborados -- que por seu turno confinam com a exploração de uma engenhosidade metafísica que mimetiza seus praticantes ingleses do século XVII (já falei sobre isso).

O estro metafísico de Pessoa quando se exprime em inglês, reconhecerá o leitor agora, com conhecimento de causa, é -- falo novamente das máscaras -- também ele uma espécie de mascaramento poético da verdade (no caso, da verdade poética de seu autor). Em direção a essa poesia metafísica, semeada aqui e ali em seus versos em língua inglesa, edificou um pontilhão. Construiu-o para

²⁶⁴Cf. *ibid.*, p. 592.

²⁶⁵Tradução: "Quantas máscaras vestimos nós, e submáscaras, / [...] / A verdadeira máscara não reconhece o interior de si mesma / Apenas volta-se para fora de si com olhos co-mascarados". Cf. *ibid.*, p. 591.

que não fosse percorrido; plantou-o para que fosse arrancado e destruído. Ergueu-o para que outra rota fosse preterida. Sobre esse caminho, escolhos de toda ordem. Parte da crítica literária se manifestou: 'o poeta evidentemente conheceu a geração metafísica inglesa. As evidências estão aí. Não há como negar, mas sua produção em língua inglesa não é o mais importante de sua obra'. Tenho que concordar; o grande coro da crítica entende, como também eu, modestamente, que os tentames metafísicos nos seus versos ingleses são caretas de imitador.

Tal constatação no entanto é insuficiente, e é em parte apressada, uma vez que pouco mais adiante, sempre escamoteada pelo autor, e relegada pela maioria dos estudos pessoais, vislumbra-se a rota de seu reencontro com a poesia metafísica de todos os tempos -- e que resultou na parte mais instigante de sua obra como 'criador'.

Se nessa direção indicada (da desintegração do intelecto) o contributo de William James foi determinante para o poeta português, não foi menos significativa a influência de Remy de Gourmont. Sua defesa da primazia das sensações parece ter sido decisiva para que Pessoa desenvolvesse seus conceitos acerca da arte moderna em geral -- bem como para que planeasse os rumos mais consistentes das poéticas órficas que gestou e estimulou como mentor de um movimento. Com efeito, em *Le problème du style* Gourmont dirá textualmente: "os sentidos são a única porta de entrada para tudo o que vive no interior da mente [...]. A sensação é a base de tudo, da vida moral e intelectual como também da vida física".²⁶⁶ "Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações", responderá Fernando Pessoa, fazendo coro com o autor francês.²⁶⁷

Remy de Gourmont "era um apóstolo da doutrina que ele chamou indiferentemente de 'fenomenalismo' ou 'idealismo subjetivo'"²⁶⁸; defendia um idealismo próximo ao de Pater --e argumentava que todos inferimos com base nas aparências (o que instaura de pronto um processo de crise entre sujeito e objeto de percepção; entre pensar e conhecer; entre sentir e ser). Se o sensualismo de Gourmont favoreceu a aproximação de Pessoa ao sensacionismo órfico

²⁶⁶GOURMONT, Remy de, *apud* ALLAN, Mowbray -- *T. S. Eliot's impersonal theory of poetry*. Lewisburg, Buckewell University Press, [1975], p. 38-9.

²⁶⁷"Sensacionismo" (P4, 441). Em seus apontamentos, inúmeros, acerca do sensacionismo, bem como sobre o movimento do Orpheu, localizáveis na mesma obra, afirma-se de maneira indiscutível a influência de Gourmont.

²⁶⁸Cf. ALLAN, Mowbray, *op. cit.*, p. 39.

(introduzido por Robert Delaunay e Apollinaire), e por consequência forneceu um fundo intelectual para a prática da poesia metafísica no estágio experimentado pelo poeta português, realização essa pontuada de momentos de incontrolada e breve euforia, inegavelmente também a concepção filosófica de Gourmont foi em parte responsável por uma poesia alicerçada no desassossego espiritual e existencial. É que a concepção do francês, em diversos pontos se aproxima da de Schopenhauer, sobretudo no entendimento de que a essência das coisas é inacessível, de que o mundo é nossa representação, e de que se este possui uma existência em si mesma, essa existência nos é inacessível. Somos forçados a extrair do mundo significados sempre provisórios -- e por conseguinte insatisfatórios sob o ponto de vista de recompensa intelectual. Desse entendimento, partilhado por Pessoa, deriva por exemplo a estética do descompasso de Campos e dele próprio.

Em suma, com o concurso de contribuições filosóficas de Gourmont e James, em maior ou menor grau -- não importa; estimulado pelo legado laforgueano direto, bem como por aquele filtrado através de Sá-Carneiro, lado a lado com a influência de Whitman, Pessoa, interceptando a viagem cíclica da poesia metafísica e dela fazendo parte, cumpriu o papel que lhe fora reservado (ou que intimamente reservou para si) -- que fora o de receber essa infusão do passado e atualizar seus procedimentos, intensificando-os para que encontrassem pleno sentido em seu tempo -- sentido esse só atingível após avançar conscientemente na direção de uma maior desintegração do intelecto, como de fato avançou.

Com relação a esse feito, nada há que se envergonhar. Muito pelo contrário. Iludir, contudo, é por vezes uma compulsão difícil de ser posta de lado quando se trata do poeta português (constatação que é um clichê).

Não teria sido mais simples pinçar com a ponta dos dedos a extremidade do novelo de lã voltada para dentro, puxando-a para fora com cuidado, até que tudo se estendesse mansamente sobre a mesa, para que ficasse à vista de todos?

O criticismo pessoano, assistemático sob o ponto de vista acadêmico, vinculado funcionalmente aos seus múltiplos projetos estéticos fora mais uma camuflagem de que o sujeito civil Fernando Pessoa fez uso, como de resto sua obra e vida.

Ao contrário, Eliot foi desde cedo conduzido pelos caminhos amenos de uma formação intelectual vigiada e estruturada. Talvez esse aspecto por si só já explique a maneira com que o crítico americano lidou com a atividade intelectual, quer no âmbito da crítica quer como produtor de poesia. Sem pretender

alongar-me em incursões biográficas, mas sendo forçado a não deixar de lado inteiramente este aspecto, quero repassar a título de ilustração alguns pontos importantes da história de vida do autor americano.

Eliot é natural de Saint-Louis, onde nasceu no mesmo ano em que Pessoa veio ao mundo, 1888. Era filho de pai industrial, com razoáveis posses; sua mãe tinha pendores literários que mornamente acalentava. Por volta dos 17 anos, Eliot iniciou sua formação universitária. Em sua cidade natal cursou a Smith Academy; frequentou depois Milton e Harvard, onde diplomou-se em Letras Clássicas em 1909. Passou um ano na Sorbonne, em Paris, entre 1910 e 1911, realizando cursos na Sorbonne em Língua e Literatura Francesa, sob a direção de Alain-Fournier. Regressou depois a Harvard, onde doutorou-se em Filosofia, defendendo tese sobre Bradley. Foi assistente do curso de Filosofia na mesma instituição durante o verão de 1914, visitou a Alemanha, regressou à Inglaterra com o início da Primeira Grande Guerra, estagiando em Oxford durante alguns meses, no inverno.

Sua estréia literária deu-se em uma revista de Chicago, a *Poetry*, onde publicou seu primeiro trabalho significativo: o poema "The love song of John Alfred Prufrock.

Sua atividade como colaborador na imprensa londrina inicia-se em setembro de 1917, na revista *The Egoist*. Até o número 4, Harriet Weaver era a editora e Richard Aldington o assistente editorial. A convite de Harriet Weaver (que também deu substancial apoio a James Joyce, publicando, em folhetim, *The portrait of a young artist*), e provavelmente em grande parte devido a uma indicação de Ezra Pound, Eliot conquistou o posto de assistente editorial da revista pouco depois, no lugar de Richard Aldington, que fora convocado para o serviço militar durante a Primeira Grande Guerra, publicando pela primeira vez um trabalho seu: "The letters of J. B. Yeats", em que comenta que Yeats possuía um sentido clássico em arte -- "e o sentido clássico é simplesmente uma devoção da verdade, jamais o ornamento ou as excentricidades pessoais".²⁶⁹

Foi professor regular na Highgate School, de Londres (onde veio a residir) e bancário (Loyds Bank²⁷⁰) Em 1922 funda-se um revista trimestral de filosofia e

²⁶⁹ELIOT, T. S. -- The letters of J. B. Yeats. *The Egoist. An Individualist Review*. London, The New Free Woman, 4(6): 89-90, Jul/1917.

²⁷⁰Nessa instituição chegou a dirigir o *Lloyds Bank Economic Review*,

literatura que desempenhou um notável papel nos meios literários: The Criterion, criada e dirigida por Eliot e que durou 17 anos -- e que acolheu grande número de colaborações do crítico. Em 1923 Eliot assumiu a editoria da prestigiosa Faber and Faber, posto que ocupou até o fim de seus dias.

De 1918 a 1930, Eliot colaborou com a revista *Athenaeum*, editada por Middleton Murry, como também no *Times Literary Supplement*, conduzida por Bruce Richmond. Em 1927, Eliot adotou a cidadania inglesa.

O autor vem em nosso socorro dividindo sua atividade crítica em 3 períodos. O primeiro, aquele em que esteve ligado a *The Egoist*, o segundo foi justamente este que acabo de mencionar, em que o crítico produziu ensaios e resenhas para essas outras publicações -- e o terceiro em que predominam conferências e palestras.²⁷¹

Nos anos de formação, desenvolvimento e maturidade intelectual (não quero alongar-me demais) -- em que Eliot escreveu como crítico artigos e resenhas, fundou e dirigiu inúmeras revistas e teve mentores experimentados aos quais consultava, assumindo compromissos cada vez mais relevantes no cenário intelectual anglo-americano -- o criticismo eliotiano sempre floresceu sob os auspícios do *establishment* universitário, ou editorial especializado. (Ao contrário, o de Pessoa foi diletante e descompromissado, e na maior parte das vezes indisciplinado -- e a serviço, quase sempre, de estratégias autorais veladas ou não.²⁷²)

A característica própria da evolução da carreira literária de Eliot, sem sobressaltos, mas intensa, permitiu ao crítico incorporar sem dificuldade um comportamento de vigilante autocrítica que parecia exercer com humildade e satisfação.

"To criticize de critic"²⁷³ é uma síntese modelar do que acabo de dizer, e que

publicação periódica sobre economia e política.

²⁷¹ Cf. "To criticize the critic", (E39, 18-9). Nesse terceiro período destacam-se as conferências sobre a poesia metafísica. Foram elas "The Clark Lectures", na Trinity College, Cambridge, em 1926 e "The Turnbull Lectures", na The John Hopkins University, em 1933 e que foram reunidas em (E45), como também o ciclo de conferências "Charles Eliot Norton" entre 1932 e 1933, proferidas em Harvard (Mass.).

²⁷² A extensão do presente ensaio decorre em parte da necessidade do crítico desbravar caminhos com sinalização duvidosa, ensejada pelo próprio autor português.

²⁷³ "To criticize the critic", *op. cit.*

não pode ser desprezado, uma vez que oferece ao leitor um balanço franco da atividade intelectual eliotiana e, além disso, alberga indiretamente inúmeros subsídios para a compreensão da influência da poesia metafísica em sua obra de crítico e poeta.

Nesse trabalho, originalmente uma palestra proferida na University of Leeds, em julho de 1961, Eliot revê seu caminho como crítico e aponta algumas influências importantes em sua carreira. De pronto, reconhece que no início de sua atividade implicitamente defendia "o tipo de poesia que eu e meus amigos escreviam".²⁷⁴ Do mesmo modo, constata que seu criticismo estava condicionado ao estágio de literatura de sua época, ao estágio de maturidade alcançado que ele havia alcançado, às influências às quais se expusera e às contingências que cercaram a elaboração de cada ensaio,²⁷⁵ fatores esses que relativizam suas declarações, uma vez que o crítico, em sua maturidade, não se sente em condições de reconstruir com exatidão todas as circunstâncias que o conduziram a esse ou àquele comentário.

Por mais óbvias que as ressalvas pareçam, revelam uma preocupação salutar do crítico no sentido de desestimular o leitor de hoje a tomar como definitivas as posições e análises empreendidas pelo pensador no passado mais distante; e, paralelamente, leva-o, eu diria, obriga-o, ato contínuo, a rever criticamente seus passos, conferindo a tudo um valor e um mérito condicionados às condições específicas em que teve lugar essa ou aquela apreciação. Diz ele: "nenhum crítico literário pode estimular mais do que a curiosidade nas gerações futuras, a menos que continue a ser em si mesmo útil a essas gerações"²⁷⁶, dito que acusa a forte influência do pensamento empirista de William James.

Outra diferença notória entre a atividade crítica de Pessoa e a de Eliot é que o primeiro pouco publicou do que cogitou; a maior parte de seus textos de análise e convencimento permaneceu submersa (com aparência inacabada, de notas pessoais ou esboços), apenas aflorando ao mundo literário após sua morte, aos bocados (pinçados de seus pertences). Ao contrário, o segundo produziu sistematicamente, por impulso e na maior parte das vezes por encomenda, não importa -- mas o fez em busca de um sistema de idéias que envolvia a estética, a filosofia de seu tempo, a religião, a cultura, a sociologia -- e tantos outros aspectos da vida pensante; e o fez, acrescentando-se, às claras, quase como se pensasse em voz

²⁷⁴Cf. *ibib.*, p. 16.

²⁷⁵Cf. *ibib.*, p. 16-7.

²⁷⁶Cf. *ibib.*, p. 17.

alta (parece-me que efetivamente por vezes o fazia). A produção eliotiana atendeu sempre e simultaneamente aos interesses do poeta, do conferencista, do resenhador, do ensaísta e do editor. É forçoso, e já agora inadiável, repassar mais alguns pontos da história de sua formação intelectual.

No período inicial de sua vida em Londres, Pound (com seu imagismo²⁷⁷, que tem como Remy de Gourmont uma "fundamental fonte crítica"²⁷⁸) foi a mais intensa influência literária, ao lado do pensamento de Irving Babbitt. Não deve o leitor tomar como pressuposto que uma influência tenha lugar no pacífico território do entendimento pleno e automático, nem mesmo que influência seja sinônimo de concordância. No caso de Babbitt, parece, a propósito, ter ocorrido entre o jovem em formação e o filósofo um diálogo intelectual com severos atritos e increpações do primeiro.

Eliot dedicou um pequeno ensaio ao filósofo, acusando como nuclear na filosofia de Babbitt a doutrina humanista.²⁷⁹ Para este último o humanismo é a alternativa para a religião. Diz Eliot: "será essa alternativa algo mais do que um substituto? Se assim é, não manterá o humanismo a mesma relação com a religião que aquela que o 'humanitarismo' mantém com o humanismo?" E acrescenta pouco mais adiante: "se a transposição é justificada, significa que a diferença é de apenas um passo; o humanitarismo suprimiu o propriamente humano e abandonou-se ao animal; o humanista suprimiu o divino, e ficou com o elemento

²⁷⁷A plataforma do imagismo de Pound, resumidamente, se encontra em um artigo de Eliot: "Ezra Pound: his metric and poetry" (E39, 175-6). Pound concede pouca importância ao criticismo de autores que jamais escreveram alguma obra notável. Combate o uso de palavras supérfluas, prega a necessidade de o artista deixar-se influenciar por grandes artistas da tradição; enfatiza a disciplina e a forma e exalta a importância de Dante e Milton, tomando-as como definitivas. Considera essencial a leitura de Safo, Catulo, Villon e outros. Eliot localiza na obra do amigo a influência de Gautier, Laforgue e Corbière. Estes dois últimos, de grande significação para o desenvolvimento do verso eliotiano.

²⁷⁸Cf. ALLAN, Mowbray, *op. cit.*, p. 42. A despeito do individualismo na arte, defendido por Gourmont, em oposição a Eliot, parece haver entre ambos, entende Mowbray Allan, um ponto em que tais concepções se conciliam, uma vez que o francês defende a personalidade fisiológica. Diz este: "o problema real do estímulo é uma questão de fisiologia... Nós escrevemos, como sentimos, como pensamos, com nosso corpo inteiro. GOURMONT, apud, ALLAN, Mowbray, *op. cit.* p. 30-1. Evidentemente essa conciliação encontra guarida no sensacionismo jamesiano. Ou não?

²⁷⁹Cf. "The humanism of Irving Babbitt" (E43, 277). O mesmo ensaio está também impresso em (E,24).

humano"²⁸⁰.

Babbitt defende a tradição e a continuidade e sabe, a despeito de tudo, "que a religião cristã é uma parte essencial da história da raça"²⁸¹, observa Eliot. O humanismo e o Cristianismo são fatos históricos e paralelos. O primeiro tem sido esporádico, o segundo constante. O futuro só pode ser formado a partir dos materiais do passado, comenta Eliot²⁸², aduzindo:

devemos *usar* a hereditariedade, ao invés de negá-la. Os hábitos religiosos da raça são ainda muito fortes, em todos os lugares, em todos os tempos, e para todas as pessoas. Não há hábito humanista: humanismo é, penso eu, simplesmente um estado da mente de certas pessoas em determinados lugares e em alguns momentos²⁸³.

Parece, contudo, haver um pressuposto muito claro para Eliot, qual seja, o de que o humanismo "floresce mais quando é forte a religião".²⁸⁴ Se existirem exemplos de humanismo anti-religioso ou em oposição à religião resultarão sempre em alguma coisa destrutiva, uma vez que jamais o humanismo encontrou algo para substituir o que destruiu. Não se pode, de outra parte, conceber uma religião petrificada, não-evolutiva. Ela deve ser renovada constantemente por novos sentimentos, como também pela razão crítica. Esta pode fazer parte do humanista. Mas se assim é, a função do humanismo, embora necessária, é secundária. Não se pode transformar humanismo em religião.²⁸⁵

(Nunca é intempestivo relembrar que Eliot converteu-se à religião anglicana, e que esta, nascida na época dos Tudor, como bem sabemos, encontrou em Elizabeth I, filha de Henrique VIII com Ana Bolena, uma decisiva estimuladora, que propiciou que o pensamento liberal e essa mesma razão crítica, que agora Eliot defende, séculos depois, fossem incorporados a ela, tornando-a uma Igreja em certo ponto mais moderna e naquele momento mais adaptada às contingências e peculiaridades de sua época. Não será despidendo erguer a hipótese de que essa conversão religiosa de Eliot veio em socorro de uma adesão se não mais harmoniosa, ao menos mais tranqüila à poética metafísica, acusada desde sempre

²⁸⁰Cf. *ibid.*, p. 278.

²⁸¹Cf. *loc. cit.*

²⁸²Cf. *loc. cit.*

²⁸³Cf. *ibid.*, p. 278-9. Tangencieie o assunto no ensaio anterior.

²⁸⁴Cf. *ibid.*, p. 280.

²⁸⁵Cf. *loc. cit.*

pelo poeta.)

Se por um lado Babbitt prega a substituição da religião pelo humanismo, não deixa de reconhecer que a religião é um repositório das esperanças da humanidade. Sua atitude face à religião confunde-se freqüentemente com seu "instintivo horror" à organização religiosa, ao *establishment*.²⁸⁶

Acresça-se que Babbitt, de acordo com Eliot, se intitula um individualista, "escrevendo para aqueles que são [...] irrevogavelmente envolvidos com o experimento moderno".²⁸⁷

Eliot contra-ataca de diversos modos.²⁸⁸ Devem todos gastar seu tempo experimentando? Para onde toda essa modernidade e experimentação vai se dirigir? E se a experimentação tão-somente nos levar a encerrar nossa busca por 'entusiasmo'? Qual a mais alta vontade para se ansiar, se não há nada anterior, exterior ou superior ao individual? Babbitt dá como alternativa a civilização. Eliot replica: se civilização significa uma coordenação espiritual e intelectual em um nível mais alto, é duvidoso que ela consiga durar sem religião, ou que esta última o consiga, sem uma igreja (*sic*; Eliot grafou em minúscula). O ponto de vista humanístico "é auxiliar e depende do ponto de vista religioso".²⁸⁹

Há inúmeras contradições no pensamento de Babbitt, contra as quais Eliot vocifera, envolvendo questões como civilização, modernidade e outros. Ao fazê-lo, argúi a si próprio. Sua teoria da despersonalização definiu-se e fortaleceu-se grandemente no embate teórico com o individualismo de Babbitt (e, claro está, não somente por causa disso). Por fim, "a influência de Babbitt (com uma infusão posterior de T. E. Hulme, bem como dos ensaios mais literários de Charles Maurras) é visível no [...] tema recorrente do Classicismo versus

²⁸⁶Cf. *ibid.*, p. 281 *et passim*.

²⁸⁷Irving Babbitt, *apud* Eliot, *op. cit.*, p. 282.

²⁸⁸O ensaio "Tradition and individual talent" (E31) é uma resposta convincente contra o personalismo na arte. O escritor é meio, observará Eliot. O Escritor não possui "uma personalidade para expressar, mas um meio particular, no qual impressões e experiências combinam de maneira peculiar e inesperada". Cf. *op.cit.*, p. 19-20. Sua teoria da despersonalização não nega, contudo, a possibilidade de o artista fazer uso de quaisquer materiais e fontes que estejam a seu alcance (incluem-se aí vivências pessoais). Contudo, há uma diferença fundamental: o dado é esvaziado de sua conotação pessoal; torna-se universal, desvinculado da personalidade do autor. Cf. "Ulysses, order and myth" (E43, *passim*) e atentar para o tratamento dessa questão no ensaio anterior.

²⁸⁹Cf. "The humanism of Irving Babbitt", *op. cit.*, p. 284 *et passim*.

Romantismo"²⁹⁰, como Eliot admite de maneira incontestável.

Como confessa em certa passagem o autor, mais do que Shakespeare, os poetas dramáticos do período elizabethano e jacobino foram os primeiros mentores do poeta em sua fase de formação, ou como disse Eliot, "no período em que as agitações do desejo de escrever poesia estavam se tornando insistentes".²⁹¹ Eram eles Marlowe, Webster, Tourneur, Thomas Middleton e Ford -- e foram seus maiores influenciadores desse período.

E Shakespeare, não? perguntará o leitor. Claro que sim, mas Eliot sai pela tangente: "um poeta da suprema grandeza de Shakespeare dificilmente influencia, ele consegue apenas ser imitado"²⁹². (Eliot não admite a imitação, por conseguinte quer nos fazer crer que o contato com a obra de Shakespeare apenas deixou uma profunda admiração.)

O reconhecimento das qualidades de Middleton, por Eliot, evidencia-se no artigo de mesmo nome. O teatro desse dramaturgo elizabetano, sem mensagem especial, mas que conseguia transformar os personagens de suas peças em seres reais; conquanto de um discurso tedioso, mas inesperado²⁹³, provavelmente forneceram a Eliot além de uma maior compreensão acerca da "camada de verdade permanente da natureza humana"²⁹⁴, escondida sob as convenções, pistas para distanciar-se emocionalmente como autor do contexto complexo em que sua obra ganha vida -- não tivesse Middleton esgrimido com sua arte da maneira neutra, nem sentimental, nem cínica, como o fez, e sem aparentar resignação ou desilusão com a natureza humana.

O dramaturgo elizabetano teve, ademais, êxito ao explorar, sem se deixar contaminar, a ironia da vida (como em "A game of chess") e os duplo-sentidos (como em "Women beware women")²⁹⁵, o que foi de especial importância no amadurecimento do próprio Eliot. Provavelmente por ter tido sucesso no exercício da impessoalidade, Middleton soube emprestar a seu texto teatral "uma visão silenciosa e imperturbada das coisas como elas são"²⁹⁶, a despeito de seu

²⁹⁰Cf. "To criticize the critic", *op. cit.*, p. 17. (Vide também ALLAN, Mowbray, *op. cit.*, p. 42, que chamou minha atenção para a primeira referência.)

²⁹¹Cf. *ibid.*, p. 18.

²⁹²Cf. *Loc. cit.*

²⁹³Cf. "Thomas Middleton" (E43,189).

²⁹⁴Cf. *ibid.*, p. 190.

²⁹⁵Cf. *ibid.*, p. 192.

²⁹⁶Cf. *ibid.*, p. 193.

realismo e de sua concepção fotográfica.²⁹⁷ Com essas armas, introduziu em suas comédias as vivências dos que se encontravam em nível social mais baixo, pondo em cena de maneira articulada diferentes classes sociais e capturando a transição entre o mundo da aristocracia que precedeu os Tudors e o mundo plutocrático moderno que se seguiu, como bem observou Kathleen Lynch.²⁹⁸

O jovem Eliot, ao lado dos tutores elizabetanos acima indicados, e de John Donne, o mais importante poeta metafísico de sua geração (e um dos pilares da teoria da dissociação da sensibilidade²⁹⁹), deixou-se também influenciar por alguns outros poetas metafísicos. Dirá ele: "penso que escrevi bem sobre os poetas metafísicos, acho que por serem poetas que me inspiraram"³⁰⁰. E mais adiante:

é verdade que devo, e tenho sempre reconhecido isso, [uma] [...] grande dívida para com certos poetas franceses do final do século XIX, sobre os quais jamais escrevi. Tenho escrito sobre Baudelaire, mas nada sobre *Jules Laforgue, a quem devo mais do que a nenhum outro poeta de qualquer língua*, ou sobre Tristan Corbière, a quem devo algo também"(itálicos meus)³⁰¹.

Em outro artigo, Eliot declara: "de alguns poetas posso dizer que aprendi muito [...]. De Jules Laforgue, por exemplo, posso dizer que ele foi o primeiro a ensinar-me como falar, a ensinar-me as possibilidades poéticas do meu próprio idioma".³⁰²

Ainda: influenciado por Baudelaire, Eliot ampliou o leque de possibilidades

²⁹⁷Cf. *ibid.*, p. 193 e 194.

²⁹⁸Lynch *apud* Eliot, *ibid.*, p. 193.

²⁹⁹Essa teoria, largamente explorada por Eliot e construída nas pegadas de suas inúmeras incursões pela poesia metafísica significam, como ele bem disse, o sinal de sua "devoção para com Donne e os poetas metafísicos, e [sua] [...] reação contra Milton." Cf. "To criticize the critic", *op. cit.*, p. 20. Em outro ensaio, afirmaria: "os poetas do século XVII, os sucessores dos dramatas do XVI, possuíam um *mecanismo de sensibilidade que podia devorar qualquer tipo de experiência*. [...] No século XVII uma dissociação da sensibilidade teve lugar, da qual nós jamais nos recuperamos"(itálicos meus). Cf. "The methaphysical poets" (E43, 64).

³⁰⁰Cf. "To criticize the critic", *op. cit.*, p. 22.

³⁰¹*Loc. cit.* Claro está que um mesmo poeta pode influenciar de maneira diversa a dois outros, sem que esse fato por si só faça um deles assemelhar-se ao outro. É justamente o que ocorre com a influência de Laforgue sobre Pessoa e Eliot. No âmbito dos densos traços da poética laforgueana cada um deles soube absorver determinado quinhão e traduzir essa influência de modo peculiar.

³⁰²"What Dante means to me" (E39, 126). Este ensaio é de 1950.

poéticas integrando a experiência do francês com os "aspectos mais sórdidos da moderna metrópolis". Por intermédio dele e de Laforgue Eliot compreendeu que

a espécie de material que dispunha, que a espécie de experiência que um adolescente havia tido, em uma cidade industrial na América, poderiam ser material para poesia, e que a fonte da nova poesia podia ser encontrada naquilo que até ali havia sido considerado como impossível, estéril e poeticamente intratável.³⁰³

Antes de Laforgue e dos poetas dramáticos elizabetanos, com ênfase, no século XVII, em John Donne, Eliot acusa também a presença da figura de Dante em sua formação literária. "Reconheço sua poesia como a mais persistente e a mais profunda influência sobre o meu próprio verso".³⁰⁴ Os grandes débitos nem sempre são os mais evidentes; e há, como diz o crítico, uma variedade deles. Eliot entende que o tipo de débito para com Dante é do tipo acumulativo. Entre outras marcas pontuais, como a tentativa em "Little Gidding" de produzir o mais próximo equivalente de um canto do 'Inferno' ou do 'Purgatório'³⁰⁵, Eliot observa "que todo o estudo e prática de Dante parecem [...] ensinar [a ele, Eliot] que o poeta deveria ser o servo da língua, mais do que seu mestre. Este senso de responsabilidade é uma das marcas do poeta *clássico*, no sentido de 'clássico' que tenho procurado definir" (itálico do autor).³⁰⁶

O lugar de Dante no cenário da literatura italiana só encontra paralelo ao de Shakespeare, com relação à literatura de língua inglesa. Ambos, no dizer de Eliot, "deram corpo à alma da língua".³⁰⁷ A transmissão para a posteridade de sua própria língua como marco referencial "é a mais alta realização de um poeta"³⁰⁸ -- e nesse sentido é inegável o contributo do poeta italiano.

Outra lição de Dante é a de haver ampliado o alcance emocional de sua palavra poética, como ele o fez. Pode-se afirmar que o grande poeta é capaz de distinguir mais claramente as cores e sons de um espectro ou escala do que o sujeito comum; é capaz também de perceber mais do que aquele as vibrações para

³⁰³Cf. *ibid.*, p. 126.

³⁰⁴Cf. *ibid.*, p. 125.

³⁰⁵Cf. *ibid.*, p. 128.

³⁰⁶Cf. *ibid.*, p. 133.

³⁰⁷Cf. *loc. cit.*

³⁰⁸Cf. *loc. cit.*

além do alcance habitual, como também ser capaz de fazer os homens verem e escutarem mais do que o fariam sem sua ajuda. Em termos de emoção, *A Divina Comédia* exprime tudo "entre o desespero da corrupção e a visão beatífica"³⁰⁹, sendo por conseguinte, de acordo com Eliot, um lembrete constante para o poeta, da obrigação de explorar, de encontrar palavras para o inarticulado, de buscar capturar aqueles sentimentos que as pessoas dificilmente sentem, uma vez que carecem de palavras que os expressem.³¹⁰

A tarefa de um poeta, ao fazer as pessoas compreenderem o incompreensível, demanda imensos recursos de expressão; "enriquecendo o sentido das palavras e demonstrando quanto [...] [estas] podem realizar, estará [o poeta] tornando possível um mais amplo alcance da emoção e da percepção para outros homens".³¹¹

Além dos nomes já citados, Bradley parece ter sido decisivo para que a teoria da dissociação da sensibilidade ganhasse a dimensão que granjeou na obra crítica, e por consequência também na obra poética de Eliot.³¹²

Para o filósofo inglês, em parte considerado um idealista, realidade é aparência, mas uma aparência transformada. Realidade é experiência; não há mais nenhum mundo transcendente por detrás ou separado do que denominamos nossa realidade. E o que significa realidade para o filósofo? Para Bradley apenas o que tem ao mesmo tempo a proximidade e a uniformidade da sensibilidade pura e o alcance e a uniformidade do pensamento puro merecem esse nome. Não se consegue contudo unir sensibilidade e pensamento, exceto no território da arte.³¹³ Nesse território, é a poesia metafísica que melhor representará a conjugação de ambos.

Os critérios formais de verdade, em Bradley, não podem ser mais

³⁰⁹Cf. *ibid.*, p. 134.

³¹⁰Cf. *loc. cit.*

³¹¹Cf. *loc. cit.*

³¹²Entre os escritores que o influenciaram, Eliot inclui Bradley, "cujos trabalhos -- posso dizer de cuja personalidade tal como manifestada em seus trabalhos -- afetou-me profundamente" ao lado de Bishop Lancelot Andrewes com seus sermões que o auxiliaram a construir alguns versos de seu poema "Journey of the magi", e "de cuja prosa pode haver um pálido reflexo no sermão de "Murder in the Cathedral". Cf. "To criticize the critic", *op. cit.*, p. 20. Voltarei a Andrewes mais adiante.

³¹³Cf. ALLAN, Mowbray, *op.cit.*, p. 36 *et passim*

confortáveis do que o são para poetas modernos como Yeats, Pessoa e Eliot. Bradley defende que nossa experiência usual é autocontraditória e inconsistente. E que se não tivermos consciência de que a realidade como parece ser é também inconsistente, jamais poderemos ir adiante; e jamais poderemos experimentar algo mais do que aparências. Bradley defende o renascimento da metafísica e pretende demonstrar que se pode dizer algo sobre o universo como um todo; algo que não esteja confinado a descrever, como os empiristas, apenas o que sucede no 'entendimento humano'. Para ele, "o renascer da metafísica deveria apoiar-se no reconhecimento de que a lógica, a ciência da forma do conhecimento, é válida em si mesma e não é um mero derivativo da psicologia ou do associacionismo".³¹⁴

O pensamento de Bradley, não inteiramente aceitável no âmbito do debate empirista, o projeta, observa Allan, como uma espécie de "modelo para aquela combinação peculiar de intelectualismo e anti-intelectualismo que consideramos como característica de Eliot".³¹⁵

As posições de Bradley e de Eliot com respeito à estética romântica pode-se dizer que sejam análogas. Diz Allan, "Eliot acreditava que a literatura deveria lidar com a realidade ordinária e não com o 'mundo artificial' mas que isso não deveria degenerar em realismo. A literatura deve ter como propósito manter-se em um nível acima do realismo[;] não, como na teoria Romântica, pela Imaginação, mas pela Forma".³¹⁶

Por fim, não por acaso, Bradley influenciou diretamente William James, cujo pensamento, já sabe o leitor, é de considerável importância tanto para Pessoa, como para o próprio Eliot. E, não por acaso, ainda, como já se sabe, o próprio Bradley foi o assunto da tese de doutorado do crítico naturalizado inglês. Eis por conseguinte uma influência exercida no momento crucial de formação de um autor, em seu início -- e que aparentemente não cessou de existir ao longo de sua trajetória como intelectual.

³¹⁴Cf. *ibid.*, p. 35.

³¹⁵*Ibid.*, p. 37.

³¹⁶Cf. *loc. cit.* Mowbray Allan equivoca-se em um pormenor que não é insignificante. O afastamento de Eliot do Romantismo na direção do Classicismo *lato sensu* não pretere de modo algum a contribuição da imaginação, sobretudo quando a realidade ordinária reluta em se deixar perturbar pela mente poderosa do artista. Vide também "Wordsworth and Coleridge" (E43,78-9), em que Eliot acata as idéias de Lowes, que por sua vez defende a importância da seleção instintiva e inconsciente, bem como aquela realizada deliberadamente, no âmbito do processo criativo.

No ensaio "Lancelot Andrewes"³¹⁷ (escrito em 1926), Eliot alerta o leitor para a importância intelectual de Andrewes na Igreja de seu tempo (século XVII) e traça um paralelo entre seus sermões e os de John Donne. Eliot entende "que a natureza intelectual e a prosa de nomes como Hooker (outro pregador) e Andrewes vieram completar a estrutura da Igreja Inglesa do mesmo modo que a filosofia do século XIII remata a Igreja católica".³¹⁸

Quais as grandes qualidades desses dois sermonistas? Ambos atinham-se em suas prédicas ao essencial; possuíam consciência das necessidades de seu tempo; e um desejo de clareza e precisão nos assuntos mais importantes.³¹⁹ Eliot responsabiliza os dois sermonistas pelo estágio alcançado pela Igreja de Elizabeth à época de Jonson e Shakespeare. "A voz de Andrewes é a voz de um homem que construiu uma Igreja visível atrás de si [...]. Andrewes é o primeiro grande pregador da Igreja Católica Inglesa".³²⁰

Importante atentarmos, o leitor e eu, para as qualidades de estilo que Eliot encontra em Andrewes. São elas: "ordenamento ou organização da estrutura; precisão no uso das palavras e intensidade relevante"³²¹.

Eis um comentário importante: "enquanto nos sermões de Donne persiste algo de incomunicável, de motivo impuro, em Andrewes *intelecto e sensibilidade estavam em harmonia*" (itálicos meus).³²²

O discurso do sermonista Andrewes precede, em termos de desintegração do intelecto ao de Donne, em grande parte porque o lastro filosófico do primeiro é mais consistente do que o que o segundo recebeu e interpretou.

Andrewes possuía uma vasta leitura teológica; escolhia uma palavra e fazia com que o mundo brotasse dela, manipulando-a e espremendo-a como se faz a um fruto, até que dela resultasse um sumo de significações insuspeitadas.³²³ Lidava com as emoções de modo impessoal e contemplativo em um grau que os sermões de Donne não conseguiram.

Com efeito, "sua emoção está totalmente contida e explicada pelo objeto" ao

³¹⁷"Lancelot Andrewes" (E24). Vide também (E12), em que o mesmo ensaio foi primeiramente compilado.

³¹⁸*Ibid.*, p. 13-4.

³¹⁹Cf. *ibid.*, p. 14-5.

³²⁰Cf. *loc. cit.*, p. 14-5

³²¹*Ibid.*, p. 16.

³²²*Loc. cit.*

³²³Cf. *ibid.* p. 21.

qual se relaciona. Ao contrário, nos sermões de John Donne há algo mais que foi acrescentado ao objeto referido. John Donne é uma *personalidade* em certo sentido no qual Andrewes não é. Os sermões do primeiro são um meio de auto-expressão. Donne está constantemente à procura de um objeto que seja adequado a seus sentimentos, enquanto "Andrewes [fazendo o caminho inverso, mais penoso e intenso] deixa-se absorver pelo objeto e por conseguinte responde [ao estímulo] com uma emoção adequada".³²⁴

Dos dois "pode ser dito que Andrewes é o mais medieval, porque é mais puro"; seu vínculo foi construído com a Igreja e com a tradição. Donne é o mais moderno (sem atribuição de valor); e tem sido mais popular que o primeiro sobretudo para os que se comprazem, em seus sermões, com uma sensibilidade indulgente e uma personalidade que fascina, no sentido romântico do termo³²⁵.

O exame que Eliot realizou nesse artigo deixa em destaque mais uma vez alguns pontos que ressaltam como qualidades de comunicação estimáveis -- e por força disso configuram-se implicitamente também como objetivos a serem atingidos no âmbito da poética do autor (e que são incorporados perfeitamente, embora insuficientemente, à tradição metafísica à qual o poeta aderiu), qual sejam a busca do essencial, a clareza no dizer, a precisão no fixar, a capacidade de ordenamento adequada ao objetivo pretendido, a harmonia entre a tensão intelectual e aquela proveniente da sensibilidade e da emoção -- com vistas também a explorar de maneira mais intensa e a revelar de maneira também mais adequada o objeto pretendido; e por derradeiro a despersonalização (que no caso de Andrewes era resultado de uma nítida e profunda percepção da tradição que o precedera, com suas formulações religioso-filosóficas resolvidas na mente do sermônista -- ele também, em seus sermões, um meio de expressão, jamais o sujeito que expressa).

Matthew Arnold mereceu a atenção de Eliot em pelo menos dois ensaios: o primeiro deles intitula-se "Arnold and Pater"³²⁶ (de 1930) e o segundo "Matthew Arnold" (de 1933).³²⁷

³²⁴Cf. *ibid.*, p. 26-7.

³²⁵Cf. *ibid.*, p. 27-9.

³²⁶"Arnold and Pater" (E30). A edição utilizada aqui, da mesma editora, Harcourt Brace, não é contudo esta com c. de 1950, mas a de 1932, da mesma casa editorial. Vide nota 28.

³²⁷"Matthew Arnold" (E13).

À época em que Eliot viveu, Arnold era mais lido que Pater, o que não quer dizer que atraía seguidores. "Íamos até ele -- diz Eliot -- por distensão e por companheirismo com relação a um ponto de vista afim ao nosso, mas não como discípulos".³²⁸

Em diversos de seus trabalhos, como *Literature and Dogma, Essays in criticism* e outros, Arnold procura algo que implica em uma "impessoalidade austera".³²⁹ No entanto o poder de raciocínio, importante para a realização adequada dessas obras, parece falhar. Quando trata de cultura e de conduta, sai-se melhor ao tratar do sentido e amplitude da primeira, "uma vez que seu significado sobrevive à vagueza da definição".³³⁰

Para Arnold, a cultura tem 3 aspectos, conforme examinamos a questão, a partir de *Culture and anarchy*, ou de *Essays in criticism*, ou, ainda, genericamente. No primeiro, esta se coloca em oposição ao fundo em relação ao qual ganha contraste e definição, *background* este composto por itens definidos como ignorância, vulgaridade e preconceito. "Como um ataque contra a rudeza do industrialismo da época, [esse][...] livro é perfeito em sua espécie".³³¹ Nessa obra, observa Eliot, "dificilmente indagamos sobre o sentido de Cultura; pela boa razão que não precisamos. Mesmo quando lemos que Cultura 'é um estudo da perfeição', não [...] erguemos a sobrancelha para nos admirarmos do quanto a Cultura parece ter usurpado da Religião [seu significado]".³³²

Em *Essays in criticism* o significado de cultura, para Arnold, descamba para uma certa afetação e se apresenta um tanto anêmica, no dizer de Eliot.³³³ Arnold alcança por fim o seu melhor na sátira e na apologia da literatura, na sua defesa e afirmação de uma atitude necessária. De toda sorte, o sentido emprestado à cultura por Arnold não é suficientemente eficaz para ajudar ou prejudicar aquele que dele se serve, daí, em parte, Eliot haver frisado a relação de companheirismo entre sua geração e Arnold, mais do que seu espírito de liderança intelectual.³³⁴

Contudo, a despeito do reconhecimento dessas limitações, Arnold foi um precursor do que veio depois a ser denominado de Humanismo. Sua teoria da Arte, bem como sua teoria da Religião são, como diz Eliot, verdadeiramente

³²⁸Cf. "Arnold and Pater", *op. cit.*, p. 347.

³²⁹Cf. *loc.cit.*

³³⁰Cf. *loc.cit.*

³³¹Cf. *loc.cit.*

³³²Cf. *ibid.*, p. 347-8.

³³³Cf. *ibid.*, p. 348.

³³⁴Cf. *loc. cit.*

harmoniosas, e o Humanismo é simplesmente a mais coerente estrutura. De sua doutrina, muito usufruiu Charles Eliot Norton, responsável por sua vulgarização nos Estados Unidos da América. As semelhanças entre eles são evidentes, inclusive pelo fato de que literatura e Cultura tende, com Arnold, como também com Norton, a usurpar o lugar da religião.³³⁵

A prosa arnoldiana e seus trabalhos sobre o Cristianismo parecem reiterar insistentemente que a fé cristã "é obviamente impossível para o homem de cultura".³³⁶ Sua posição nesse sentido é "tediosamente negativa. Mas de uma maneira muito peculiar: [O objetivo de seus escritos em prosa] [...] é o de afirmar que as emoções [fecundadas pelo] [...] Cristianismo podem e devem ser preservadas sem a crença".³³⁷ O efeito da campanha religiosa de Arnold, para Eliot, "é o de divorciar a Religião do pensamento"³³⁸ (o que é abominável para quem como ele, que conscientemente optou pelo Anglicanismo por entender que sua liberalidade responsável estava mais de acordo com suas idéias pessoais; em outras palavras, para alguém como ele cuja adesão ao Anglicanismo deriva de um projeto místico-existencial em que a razão atua mais decisivamente que a emoção).

De fato, Arnold caminha em direção contrária àquela de Eliot, quando observa por exemplo que o poder do Cristianismo tem se materializado a partir da imensa emoção que ele próprio estimula. Diversamente, Eliot defende a opinião de que é justamente essa emoção que deve ser evitada. "O efeito total da filosofia de Arnold é o de colocar a Cultura no lugar da Religião e deixar a Religião ser assolada pela anarquia das emoções".³³⁹ Sua visão de Cultura caminha com tamanho decoro na companhia da vontade divina, "que podemos negligenciar o

³³⁵Cf. *ibid.*, p. 348-9.

³³⁶Cf. *ibid.*, p. 349.

³³⁷Cf. *loc.cit.*

³³⁸Cf. *loc. cit.*

³³⁹Cf. *ibid.*, p. 349 e 351. A Cultura, ao procurar no interior de sua vocação e objetivos, até a perfeição, olhar para as coisas como elas realmente são, mostra, no entender de Arnold "como é valiosa e divina uma coisa vista do lado religioso do homem". ARNOLD *apud* ELIOT, *id.*, p. 351. "Embora reconhecendo a grandeza do lado (*sic*) religioso do homem, a cultura nos obriga a nos abster de uma inadequada concepção da totalidade humana". Ainda Arnold. *Loc. cit.* Ora, diz Eliot, Religião, para Arnold, de acordo com o que expressou acima, é, equivocadamente, uma mera parcela do homem, parcela esta que deve ser posta em seu devido lugar. Contudo, quando inquirimos sobre o que Arnold entende como 'a totalidade do homem', permanecemos sem resposta. Cf. *loc. cit.*

fato de que ela tende a desenvolver suas próprias e estritas regras e restrições".³⁴⁰ Em contrapartida, Cultura, para Eliot, é um termo que cada um interpreta a seu modo.³⁴¹

Ao conceder um peso descomunal à emoção na edificação do poder do Cristianismo, Arnold acabou por suscitar em Eliot uma reflexão concentrada acerca do papel da emoção originada em situação místico-religiosa. Esse tipo de emoção, congeminado no laboratório da fé é de extrema importância, sobretudo quando refletimos, como tenho feito até aqui, sobre a interpenetração da poesia metafísica do misticismo e da religião, usufruindo a primeira dos estágios em que a razão se torna mais rarefeitamente alicerçada sob os abalos da fé, e em que a emoção é instituída a partir de um convite a estágio mais sublime -- onde justamente a crença oferece o ponto de amálgama adequado. O resultado, figurativamente falando, é a alteração ou deslocamento do ponto de fusão entre razão e emoção, para patamares inesperados. Convenhamos: embora a emoção religiosa não seja a medicação mais adequada quando razão e crença se embaterem no cotidiano do homem, ela não é absolutamente impertinente no território da poesia. Provaram os poetas metafísicos da geração de Donne, provou-o a geração de Pascoaes, em Portugal.

Eliot discorda mais do que concorda com Arnold na maioria das instâncias. No terreno da arte o puritanismo de Arnold leva-o a defender a tese de que é mais vantajoso para um poeta lidar com um mundo maravilhoso. Eliot protesta: "a vantagem essencial para um poeta não é possuir um mundo maravilhoso com o qual lidar [mas sim] [...] ser capaz de ver sob a beleza e a fealdade; de ver o tédio, e o horror e a glória".³⁴² Seu protesto e desapontamento sobre questão tão fundamental, dando origem a uma tomada de posição estética da máxima importância (talvez tão importante quanto a influência de Baudelaire sobre ele) atestam mais uma vez, enviesadamente, a importância de Arnold na formação metafísica de Eliot.

Um comentário até certo ponto mordaz de Eliot (quando não pouco estimulante) é um bom desfecho para o que o leitor acaba de testemunhar: "para cada época, para cada artista, uma determinada espécie de liga é requerida para transformar o metal em arte; e cada geração prefere a sua a outra qualquer"³⁴³. Do

³⁴⁰Cf. *ibid.*, p. 350.

³⁴¹Cf. *ibid.*, p. 351.

³⁴²Cf. "Matthew Arnold", *op. cit.*, p. 106.

³⁴³*Ibid.*, p. 109.

mesmo modo, diz ele ainda, cada novo crítico realiza um serviço útil simplesmente pelo fato de que seus erros são de diferente espécie dos de seus predecessores; e quanto mais longa for a seqüência de críticos existente, maior a quantidade de correções possíveis.³⁴⁴ As correções e advertências de Eliot com respeito às idéias de Arnold não tornam este último menos importante para o desenvolvimento quer do próprio criticismo eliotiano, quer da arte que veio a praticar.

"Arnold and Pater" procura mostrar a trajetória do pensamento que iniciada no primeiro ganha contornos diversos no segundo. Como por exemplo a questão da degradação da filosofia e da religião, tangenciada por Arnold de maneira hábil, e que ganha continuidade com o contributo de Pater. O gosto de Pater por arte, sua imaginação visual e seu contato com uma geração mais recente de autores franceses resultam em alguns contrastes com respeito ao pensamento de Arnold.

Do mesmo modo, seu puritanismo, "consideravelmente mitigado", como diria Eliot, se comparado ao de Arnold, talvez tenha colaborado para que desenvolvesse um conceito de apropriação da religião pela cultura de um ângulo diverso do daquele. Esse ângulo é justamente o da emoção e da sensação. Era, contudo, um moralista e nesse sentido buscava "o significado moral da arte e da poesia".³⁴⁵ Uma de suas predileções era conceder ênfase "a tudo o que fosse mórbido ou associado a alguma doença física", como em seu estudo acerca de Coleridge.³⁴⁶

Sua defesa da arte pela arte é na verdade uma teoria da ética, diz Eliot, uma vez que focaliza o estado ideal do fruidor de arte, mais do que propriamente o objeto. No entanto, Eliot entende, mesmo assim, que sua teoria ainda possui validade, uma vez que pode ser acolhida como uma exortação para que o artista atenha-se a seu trabalho, embora jamais possa ser válida para o leitor, espectador ou leitor.³⁴⁷

Seu livro *Marius the Epicurean* retrata um momento da história inglesa em que o repúdio pela religião revelada pelos homens de cultura coincide com a renovação no interesse pelas artes visuais. Foi o mais árduo trabalho de Pater no

³⁴⁴Cf. *loc. cit.*

³⁴⁵Cf. *ibid.*, p. 352-3.

³⁴⁶Cf. *ibid.*, p. 353.

³⁴⁷Cf. *ibid.*, p. 354 e 356.

terreno da literatura.³⁴⁸ Como documento relativo a um determinado momento "na história do pensamento e da sensibilidade no século XIX" essa obra de Pater alcança sua verdadeira importância, entende Eliot.³⁴⁹

O processo de dissolução do pensamento, no século de Pater, com o isolamento de diversos ramos como a arte, a filosofia, a religião, a ética e a literatura, é interrompido em virtude de diversas e precipitadas tentativas de síntese, recorda Eliot. "A religião torna-se uma moral, a religião torna-se arte, a religião torna-se ciência ou filosofia".³⁵⁰

"A verdadeira prática da 'arte pela arte'" havia sido realizada por Flaubert e Henry James. Mas Pater não se encontra ao lado deles. No entanto, sua obra maior é uma espécie de lembrete de que a religião de homens como Carlyle, Ruskin ou mesmo a de Arnold não é o bastante.³⁵¹ Sua influência na formação da cosmovisão eliotiana é tão significativa como a de Gourmont e de Bradley.

Tais foram, no campo da literatura, filosofia, ética e religião as vertentes principais que colaboraram para que Eliot delineasse seu percurso como poeta e crítico. Seria extremamente difícil avaliar se a ausência de alguns desses nomes isoladamente ou não desviaria o poeta de seu destino metafísico, mas talvez não fosse petulante afirmar que a tradição de que a formação eliotiana deixou-se impregnar (embora com ressalvas, discordâncias e reticências, próprias de um intelectual exigente) -- e que o leitor e eu visitamos nesta excursão -- esta sim fora de fato determinante para que o poeta e crítico escolhesse o caminho estético que conscientemente escolheu: o de integrar-se aos poetas metafísicos de sua geração como um deles; e refletisse sobre a poesia metafísica como de fato o fez, e assim fazendo, também, em grande medida, contribuiu para uma mais profunda compreensão da tradição poética, e, no meu caso, ainda, o fizesse de maneira decisiva para o desenvolvimento deste ensaio.

New Haven, dezembro de 1996.
São Paulo, novembro de 2003.

³⁴⁸Cf. *ibid.*, p. 355.

³⁴⁹Cf. *ibid.*, p. 356.

³⁵⁰Cf. *ibid.*, p. 356-7.

³⁵¹Cf. *ibid.*, p. 357.

**Posfácio a título de ensaio
ou ensaio a título de posfácio**

A proposta inicial deste livro era, confesso agora, a de reunir pequenos ensaios sobre Pessoa e Eliot, tratando dos seguintes temas: tradição, originalidade e individualidade artística; despersonalização, classicismo e poética.

Os três primeiros tópicos foram enfeixados no primeiro dos ensaios. No curso de sua redação muito rapidamente concluí que no sentido de avançar para além da superfície (já suficientemente arranhada pela crítica apressada) de cada um dos temas mencionados, seriam necessárias mais do que algumas poucas dezenas de páginas. Embora a questão da despersonalização pudesse, dentre todos os demais tópicos, ser abordada em um ensaio de menor fôlego, a questão da poética, sobretudo, muito certamente exigiria uma alentada monografia para ser útil ao leitor.

Ao mesmo tempo ganhava relevo e suscitava um interesse cada vez mais crescente em mim a relação que Pessoa e Eliot entretiveram com a poesia metafísica. O contato com esta última, e com as teses eliotianas sobre a matéria, expressas em ensaios, direta ou indiretamente e sobretudo nas conferências proferidas em 1926 e 1933, levaram-me a decidir por incorporar a este trabalho um exame sobre a matéria. O resultado, como o leitor já se deu conta, foi o segundo e derradeiro ensaio deste livro; mais alentado do que pretendia, mas que esperopossa estimular alguma reflexão sobre o assunto. Essa decisão, em certa medida, favoreceu a unidade do livro, já que ambos os ensaios cuidam, a seu modo, da tradição literária.

Esse derradeiro ensaio teve como objetivos situar os dois autores face a herança metafísica, não bem para localizar em suas respectivas obras como poetas, por intermédio de um levantamento sistemático, aqueles momentos em que o verso de cada um deles serviu-se da tradição metafísica -- mas especificamente para buscar compreender o papel que a poética metafísica exerceu sobre eles, bem como, ainda, para explicar como seus pressupostos agregavam-se à imensa tradição literária à qual Pessoa e Eliot vincularam-se.

No desenvolvimento dessa proposta o leitor constatou que a Pessoa foi dado um tratamento diverso daquele concedido a Eliot. Cabia ao ensaísta, com relação ao primeiro, demonstrar que não apenas Pessoa tinha consciência de ser um legatário da poesia metafísica de Donne, Laforgue e Whitman, entre outros -- embora procurasse escamotear essa verdade, mas também demonstrar que essa tradição fora decisiva na obra de Pessoa mais original (interessante paradoxo, não?).

Eliot, ao contrário, como ficou patente, manteve desde a primeira hora laços estáveis com a poesia metafísica, e a convicção, fartamente divulgada em sua prosa ensaística, de que se inserira nessa tradição poética. Suas certas reflexões sobre o assunto iluminaram o caminho para minhas próprias reflexões, como aliás consignei ao final do ensaio mencionado.

O leitor exigente -- e todo leitor o é, de algum modo, dirá que em decorrência das peculiaridades acima mencionadas o segundo ensaio privilegiou mais Pessoa do que Eliot. Não obstante possa concordar, ficou evidente que no caso do poeta português tive que sair à cata de provas e elementos de convencimento para provar seu vínculo com a estética metafísica, ao passo que no caso de Eliot o encaminhamento deu-se de maneira diversa, já que o poeta americano, ele próprio, forneceu com sistemática persistência boa parcela dos argumentos de que o ensaísta necessitava para levar a termo seus propósitos. Com isso, poupou-me algumas páginas de análise, que seriam despendidas arrecadando provas cabais de seus elos metafísicos.

Noto contudo que o leitor, em seu silente correr de olhos por estas últimas linhas, demonstra certo inconformismo com minha decisão. Queria por certo testemunhar algumas investidas do ensaísta pelo terreno da poesia eliotiana, para com isso tranquilizar-se sobre a questão. Em atendimento a ele, revogo em parte minha decisão, reservando algumas páginas para redimir-me do que não necessita remissão. A partir de agora o posfácio transforma-se em ensaio.

Não pretendo e nem posso alongar-me demais nestas linhas. Proponho que o leitor examine comigo o poema "The love song of J. Alfred Prufrock"³⁵².

³⁵²"The love song of J. Alfred Prufrock" (E41, 13-7). Este poema foi primeiramente publicado em 1915, na revista *Poetry*. Foi republicado por Pound, na *Catholic Anthology* e integrou a obra *Prufrock and other observations*, levada a lume em 1917.

Primeiramente contudo vejo a necessidade de esclarecer uma questão que nos auxiliará a melhor compreender o projeto metafísico de Eliot (se é que posso denominar sua adesão ao ciclo poético metafísico no singular -- tendo em vista que o poeta, no bojo da estética metafísica, evoluiu consideravelmente ao longo de sua vida). Diz respeito ao correlativo objetivo, primeiramente definido pelo poeta em 1919. Eis sua definição:

o único meio de expressar emoções na forma de arte é através de um 'correlativo objetivo'; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que podem ser a fórmula daquela emoção particular; assim quando os fatos externos, que devem terminar em experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada.³⁵³

Não se pode afirmar que Eliot foi feliz nessa passagem. Sua definição deixa margem a diversas interpretações e mereceria ser apresentada com uma roupagem mais condizente. Em vista disso, sua extensão e complexidade nem sempre são inteiramente compreendidas. Arrisco-me a tentar explicar a questão. A correlação proposta por Eliot envolve, tomando-se ao pé da letra suas palavras, a emoção e a objetivação dessa última no âmbito do poema. Mas envolve sobretudo a necessidade de o poeta neutralizar suas próprias emoções (que a ninguém interessam, a não ser a ele próprio), tornando-as através do correlativo objetivo impessoais. Mas isto não é tudo. O correlativo objetivo é também a fusão de uma emoção despersonalizada, com o pensar. Através desse artifício a emoção objetiva-se (liberta-se, em outras palavras, de seus vínculos com o sujeito civil do poeta; sai da esfera íntima do autor e ganha foros de universalidade³⁵⁴); e, ao ganhar autonomia e exterioridade, incorpora os influxos do pensar (ou, ao incorporar os influxos do pensar, ganha autonomia com relação ao sujeito que sente, e exterioridade); funde-se a eles. Surge um amálgama: a emoção pensada e

³⁵³Cf. "Hamlet" (E31, 145).

³⁵⁴Lembro que o fundamento principal da teoria da impessoalidade eliotiana é a de que o escritor é meio (não pode esquecer o leitor que Pessoa defende com argumentos muito semelhantes a despersonalização poética). Essa afirmação por sua vez subsidia as teses de Eliot com respeito à tradição literária, que foi assunto do primeiro ensaio.

impessoal; e, concomitantemente, o pensamento sentido de maneira impessoal.

Por conseguinte o mecanismo que faz surgir o correlativo objetivo proposto por Eliot é uma estratégia de despersonalização e concomitantemente uma das bases de apoio sobre a qual se assenta a poesia metafísica, pois propicia a fusão de pensamento e emoção sob os auspícios da universalidade. Se não soasse um tanto abusivo e pernóstico poderíamos chamar a isto de economia metafísica da linguagem poética, não? Em outras palavras, o correlativo objetivo propicia a exterioridade do sentimento, projetando-o 'para dentro' do poema e 'para fora' do terreno intransferível do viver e sentir particulares do poeta; e o faz pela ação também intensa do pensamento. Mais uma vez, e correndo o risco de fazer uso de uma expressão talvez inadequada, poderia dizer que o correlativo objetivo é o ponto ideal de fusão entre sentir e pensar, a ser alcançado pelo poeta³⁵⁵.

A definição de correlativo objetivo tornou-se de conhecimento público desde 1919, pelo menos. É de se supor que essa questão rondava o pensamento do autor desde que começara a escrever seus primeiros versos.

Prossigo.

Não foi por acaso que escolhi "The love song of J. Alfred Prufrock", dentre tantos poemas mais afamados. Assina-o um Eliot jovem, que não contava mais de 27 anos quando o escreveu, mas que no entanto já poderia ser chamado de poeta metafísico. Eliot autorizaria essa denominação.

Se o leitor imagina encontrar nesta canção de amor o lirismo adequado à propositura expressa no título, enganar-se-á. Tanto quanto os lamentos de Laforgue subvertem, como já disse no segundo ensaio, o discurso lamentativo, introduzindo a ironia, Eliot também o faz nesse poema; de tal sorte que a expressividade que se aguarda de uma canção (normalmente identificada com o lirismo) não se concretiza jamais. Muito pelo contrário. O que se vê neste poema é

³⁵⁵ Vindo em apoio a minhas reflexões, Kermode entende que um adequado correlativo objetivo seria a mais eficiente máscara para encobrir sua relação com a emoção original do poeta. Cf. KERMODE, Frank -- "Introduction". *In* (E43, 17).

a adoção da estética do fragmento com base na acomodação dos elementos constitutivos do poema, lado a lado com a assimetria, a descontinuidade e a flutuação da enunciação.

"Prufrock [...]" já testemunha a desordem intelectual, a crueza de expressão, as dissonâncias, provenientes de um desequilíbrio entre imagem e idéia, fruto em grande parte da desconfiança na capacidade do verbo açambarcar os múltiplos sentidos desconexos de um mundo sem unidade. Já nas primeiras estrofes, a convocação para as ruas anônimas, sem oferecer qualquer coisa que possa assemelhar-se à fantasia, assinala o tom predominante no poema.

A epígrafe de Dante (cujos versos são reproduzidos em tantos outros momentos da poesia eliotiana, como em "The waste land" ou nos "Four quartets", como fragmentos ou despojos da humanidade decaída, ou por outro motivo qualquer) se faz presente estabelecendo um paralelismo entre o sofrimento a que se submete aquele que percorre as ruas da cidade e aquele outro, proveniente das penas infernais. O segundo e terceiro versos, acresça-se, reforçam a promessa de uma caminhada desprazerosa pela cidade, associando a noite citadina a um paciente sem consciência, estirado sobre uma mesa. A geração de símiles inesperados no curso da enunciação poética é marca da poesia de índole metafísica, assim também o prosaísmo do enunciado que evita a todo custo o transporte lírico, contentando-se com o mero descrever. Laforgue utiliza de elementos prosaicos em seus versos de modo semelhante³⁵⁶. Chamo atenção para a segunda estrofe, com dois dísticos que fazem referência a Michelângelo. Atente o leitor para a indefinição dos termos. Há um quarto, um aposento doméstico, para o qual foi formulado o convite para uma visita. Ali mulheres indeterminadas falam de um artista da renascença italiana, índice que confere certo refinamento

³⁵⁶Em "Conversation Galante" (também incluído em *Prufrock and other observations*) novamente Eliot se apropriará da ironia laforgueana, lapidando versos dialogais, carregados por vezes de sutil ambigüidade, a partir de sua leitura de "Autre Complainte de Lord Pierrot", do poeta francês. Também cf. LAFORGUE, Jules -- "Autre complainte de Lord Pierrot". Em sua: *op. cit.*, p. 103-4.

aos presentes, contrapondo-se à realidade banal e pouco atraente das ruas (verse-á que mais adiante o dístico reaparecerá, sinônimo da indiferente contigüidade entre mundos díspares, tal como ocorre na cidade pós-industrial). Esse dístico, que estampo um pouco adiante, propicia uma mudança de tom e ritmo do poema. Este por sua vez constrói-se inicialmente a partir do olhar descompromissado e pessimista de um sujeito de enunciação que semelha a um frio *hostess* gentilmente trazendo pelo braço seu novo conviva (no caso, o leitor, os leitores, todos nós enfim -- ou ela, a destinatária de sua canção canhestra -- e neste caso o frio *hostess* será melhor qualificado como alguém que contemporiza o sofrimento e o desânimo, sem contudo impedir o inevitável transbordamento da ironia e da descrença em si e nos outros).

A temática urbana presente no poema, desdobrando-se em 'apêndices' e acréscimos, e o tom apoético sem dúvida recordam Laforgue, mas o realismo faz de pronto recordar outro poeta metafísico. Falo evidentemente de Baudelaire -- que levou a poesia culta para as ruas anônimas da cidade, transformando essa última em repositório de prazer intelectual e sensual. Sugiro que o leitor examine o conjunto de poemas enfeixados com o título de 'Spleen et idéal', que integram o conjunto maior de *Les fleurs du mal*; ou, ainda, seus 'Tableaux parisiens'. Note bem, no entanto. Os poemas de Baudelaire oferecem o que prometem, mesmo quando o vezo sentencioso, por vezes tonitruante, gera surpresa e a matéria poética é manejada com ingredientes pouco habituais. "Une charogne"³⁵⁷ ("Uma carcaça") é um exemplo disso. No curso de uma caminhada de dois amantes, em uma bela manhã de um doce verão, o poeta francês depõe em meio ao idílio um corpo em decomposição. Incontinenti o sujeito lírico do poema, dirigindo-se à companheira, passa a descrever sem pejo o estado putrefato da carcaça, acima da qual moscas voejam, enquanto mais adiante, uma cadela inquieta, que se escondera ao ouvir passos, espia tudo, ansiosa por retornar à refeição.

À dada altura, o eu lírico, dirigindo-se sempre ao objeto de seu amor (ao

³⁵⁷BAUDELAIRE, Charles -- "Une charogne". Em sua: *Les fleurs du mal*. 2. ed. Paris, Bordas, 1984, p. 44-5.

invés de afastá-lo dali, como conviria, poupando-lhe o constrangimento de testemunhar aquela cena tão repugnante), suscita, inspirado pela visão repugnante, mas oportuna, uma reflexão sobre o belo. A beleza é algo efêmero, como tudo, sem o concurso da arte. Só à arte é dado o dom e o poder de transformar a realidade, eternizando-a --, assim também pode a paixão estimular o sonho de um amor inesgotável.

Na última quadra do poema, o sujeito lírico lembra à amante que esta, no futuro, irá também apodrecer, tal como aquela carcaça, processo que principiará logo que tenha recebido os últimos sacramentos. Por fim, para consolar a amante, o 'eu' do poema revela suas reconfortadoras intenções de artista:

Então, oh minha beldade! dizei aos vermes
 Que vos consumirão de beijos,
 Que conservei a forma e a essência divina
 De meus amores decompostos!³⁵⁸

Ao contrário, Eliot (de outra geração metafísica mais recente, e mais cerebrino) construirá, a partir do título, uma armadilha para o leitor. Não propriamente para submetê-lo e imobilizá-lo, como a uma presa intelectual; nem para surpreendê-lo e seduzi-lo por alguma idéia inesperada, como ocorre com Baudelaire no poema acima, mas para adverti-lo acerca da falsa aparência do mundo, incluindo-se aí, claro está, o sentido ambíguo das palavras e suas limitadas possibilidades de abarcar 'toda' a verdade -- como já tenho inúmeras

³⁵⁸No original: "Alors, ó ma beauté! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés!". *Ibid.*, p. 45. Forma e essência comparecem aqui no sentido aristotélico, aquela como o princípio substancial que empresta ao ser seus atributos, essa, como elemento constitutivo de sua natureza. A somatória de uma e de outra, obtida por intermédio da síntese concretizada pela arte, ameniza a dor do artista que é também amante, embora o sentido do verso não deixe dúvidas de que ser amante, no caso, não significa empenho exclusivo daquele que ama e subsiste à morte de sua eventual *beauté*. O amante, no caso, é ocasional (veja o último verso). A arte, não importa aqui, se servirá do modelo real e transitório, para legar aos pósteros a possibilidade de fruir o belo para além dos limites do tempo concedido a uma relação a dois, transitória ou não.

vezes assinalado.

Imprimo na seqüência as primeiras estrofes do poema de Eliot.

Canção de amor de J. Alfred Prufrock³⁵⁹

*S'io credessi che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;*

*ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.³⁶⁰*

Vamos então, tu e eu,
Quando a noite se alastra contra o céu
Como um paciente narcotizado sobre uma mesa;
Vamos, através de algumas ruas meio-desertas,
As sussurrantes retretas
De noites sem descanso em baratos hotéis de pernoite
E restaurantes com serragem e conchas de ostra:
Ruas que se alongam como um argumento tedioso
De intenção insidiosa
A fim de levar-te a uma pergunta irresistível...
Oh, não pergunte, 'O que é isso?'
Vamos e façamos nossa visita.

No quarto as mulheres vão e vêm
Falando de Michelângelo.

A névoa amarela que esfrega suas costas nas vidracas,

³⁵⁹O leitor poderá examinar o poema em língua inglesa no 'Apêndice', ao final do posfácio.

³⁶⁰Trecho do, canto XXVII do "Inferno", de Dante Alighieri. Trad. de Italo Eugenio Mauro: "Se eu acreditasse que responderia / a pessoa que voltar pudesse ao mundo, / esta chama não mais se moveria; // mas pois que nunca, deste poço fundo, / alguém vivo voltou, se não me engano, / já sem temor de infâmia te secundo". Vide: ALIGHIERI, Dante -- *A divina comédia: inferno*. Trad.e notas de Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Editora 34, 1998 [edição bilingüe], p. 183. [5a. reimpressão].

A névoa amarela que esfrega seu focinho nas vidraças,
 Passou sua língua nos cantos da noite,
 Demorou-se nos charcos sobre as sarjetas,
 Deixou cair sobre suas costas a fuligem das chaminés,
 Deslizou pelo terraço, deu um repentino salto.
 E vendo que era uma agradável noite de outubro,
 Espiralou por sobre a casa, e caiu no sono.

A personificação (metagoge) de fenômenos naturais como a névoa (que *esfrega suas costas*) e a fumaça (que *esfrega seu focinho*), como observa o leitor nos versos acima, ao invés de produzir uma sensação de intimidade entre as coisas, e apaziguado conforto -- gerando, por seu turno, um sentimento de conformidade, é de certo modo intranqüilizadora, porque tais fenômenos se alastram insidiosamente pelo espaço humano mal protegido, como se tivessem o propósito consciente de dominar e subjugar. Esse *fog* que tudo reveste, paralelamente, e tudo agrega, mascarando diferenças -- sugere a presença onisciente do *ego descriptor*; uma onisciência falsa, diga-se de passagem, que abarca tudo ao redor, fazendo com que tudo desapareça sob a mesma cor e a mesma falta de definição. Mais do que introduzir, o *fog* elide, escamoteia. Sugere inconsciência. Do mesmo modo, o substrato do que é contado não é o que é ou pode ser visto. Porque o que se vê carece de objetividade; o que se vê é parcelar, volátil como a bruma. O *fog* amarelo do poema de Eliot é em certo sentido um *fog* metalinguístico, lembra-nos o irracionalismo do poeta (ao procurar cantar -- ou seja trazer ao conhecimento -- o que se percebe apenas fracionadamente, aos pedaços).

Como se situa o 'eu' do poema? Até este ponto realiza apenas as funções de um descritor baudelaireano; diz, mas não se auto-enuncia (denuncia apenas sua presença e a direção de seu olhar -- e uma curiosidade sem entusiasmo). Há no entanto, entre o descritor tipicamente baudelaireano e o deste poema, notáveis diferenças. Fico com a mais significativa. O descritor que surge pelas mãos do simbolista francês crê no que vê; porque crê em seu *método de olhar* (insisto neste

ponto) e na lição que isto lhe traz, mesmo que a lição seja desencaminhar-se. O descritor eliotiano não encontra efetivamente seu lugar no espaço que descreve (e nem é capaz de deslindar a contento o que vê) -- porque seu idealismo filosófico e sua desconfiança com respeito à aparência das coisas, à maneira de Gourmont e Pater, também, não lhe permitem compor ou recompor o mundo incorporando a essa ação certezas novas. Não há uma síntese a esmiuçar, mas um mundo sem integridade, que não se permite enfeixar sob as malhas do olhar abarcador.

Prossigamos com a leitura das estrofes seguintes, respectivamente a quarta, quinta e sexta.

E realmente haverá tempo
 Para o fumo amarelo que desliza pela rua
 Esfregando suas costas contra as vidraças;
 Haverá tempo, haverá tempo
 Para aparentar um semblante para encontrar outros que encontras;
 Haverá tempo para assassinar e criar,
 E tempo para todas as tarefas e dias de mãos
 Que erguem e deixam uma questão no seu prato;
 Tempo para ti e tempo para mim,
 E tempo ainda para centenas de indecisões,
 E para centenas de visões e revisões,
 Antes do chá com torradas.

No quarto as mulheres vão e vêm
 Falando de Michelângelo.

E realmente haverá tempo
 Para maravilhar-se, 'Atrevo-me?' e, 'Atrevo-me?'
 Tempo para voltar e descer as escadas,
 Com a marca da calvície por entre os cabelos --
 (Elas dirão: 'Como seu cabelo está ficando ralo!')
 Meu casaco matinal, meu colarinho galgando até o queixo,
 Minha gravata esmerada e comedida, mas firmada por um simples alfinete --
 (Elas dirão: 'Mas como seus braços e pernas são finos!')
 Atrevo-me
 A perturbar o universo?
 Em um minuto haverá tempo
 Para decisões e revisões que um minuto recuarão.

A exemplo da névoa amarela que espiralou ao redor da casa (terceira estrofe, último verso), também a enunciação lírica parece realizar um movimento de

retomada e regresso, como se perseguisse o fluxo dominante da estrofe, acrescentando simultaneamente a questão obsedante do tempo. Essa questão havia sido insinuada já um pouco antes, de maneira indireta, na altura da segunda estrofe, com o movimento de ir e vir (pendular) das mulheres falando acerca de Michelângelo. Agora dilata-se como problemática não mais periférica, marcando presença em diversos versos, e introduzindo um sentimento de urgência e descompasso que fica ressaltado por uma enunciação que carece por vezes de uma clara orientação e de um evidente propósito. O engenho não é novidade -- e satisfaz seu objetivo plenamente, que é o de trazer para o primeiro plano o desatino do sujeito lírico, sem a necessidade de exprimir diretamente essa emoção (ou, melhor, sem a necessidade de explicá-la ou designá-la também diretamente), mas construindo-a por intermédio de pequenos choques, tropeços e descompassos na âmbito da concretização do enunciado poético. Essa passagem ilustra muito bem os benefícios expressivos do correlativo objetivo, de que falei no início deste posfácio.

Esses tropeços e descompassos são promovidos pelo concurso de três elementos: uma sintaxe já por si só confusa, uma justaposição de focos de tensão competindo entre si, e uma articulação entre os versos contíguos que, na maioria das vezes, ao invés de reforçar o sentido do verso precedente enfraquece sua compreensão, bem como a compreensão geral da estrofe e do poema³⁶¹. Assim por exemplo "assassinar e criar"; e realizar "tarefas"; e conquistar tempo a dois; e vivenciar "indecisões", e ter "visões", "antes do chá com torradas" aportam uma carga de significações e peso tão variados e discrepantes que propiciam uma espécie de perturbação com sua instável presença, ao invés de construírem-se como significados 'verdadeiros', confiáveis e articulados do poema. Essa dissociação da sensibilidade (que é uma dissociação do raciocinativo), e o efeito

³⁶¹Essa ausência de ordem, que já em Donne era encontradiça, acentua-se a cada novo ciclo da poesia metafísica, promovendo sempre um maior fracionamento do pensamento. Cf. (E45, 155).

evidentemente desagregador e desintegrador dessa dissociação estão presentes ao longo desse poema e são mais uma evidência do estágio metafísico que o jovem Eliot logrou alcançar aqui.

Continuo.

Se o próprio Eliot quando se referia à poesia do século XIX não lograva localizar um poeta inglês que fosse capaz de sentir uma idéia filosófica a ponto de fazê-la produzir seu equivalente emocional³⁶², o que diria o crítico dessa passagem acima? Há nela alguma vertente filosófica sobre a qual a experiência humana aí enunciada possa alcançar consolo e paz, ou dela possa se servir, para seu próprio aprimoramento e aperfeiçoamento?

E o que dirá o leitor, frente a este poema, no momento em que tomo a liberdade de recordar que 'desintegração do intelecto', como Eliot a definiu, é simplesmente "uma progressiva deterioração da poesia"?³⁶³ Sem querer me precipitar demais, já que há ainda um estimulante caminho para percorrermos neste poema, não será um dos intentos do autor exatamente consumir isso; consumir essa progressiva deterioração poética? Se assim é, por que assim faz?

Um dos objetivos do poeta (falo do poeta em geral) é o de buscar os equivalentes verbais para seus estados mentais e emocionais, como entende Eliot. Nossa civilização abarca múltiplas e complexas vivências. Essa multiplicidade e variedade logram produzir resultados também variados e complexos, o que é por demais óbvio. O poeta, por seu turno, em benefício de seu aprimoramento e de seu trabalho, "deve se tornar cada vez mais abrangente, alusivo e indireto, de modo a deslocar, se necessário, a linguagem na direção do sentido"³⁶⁴. Quanto mais complexo o sentido buscado, mais torna-se árduo o fazer poético, que deve escavar freqüentemente em solo de difícil extração. Sob esse solo não há um molde pré-estabelecido, uma fórmula salvadora, um remédio de amplo uso.

É oportuno e providencial indagar em quê consiste o benefício poético que o

³⁶²Cf. (E45, 203).

³⁶³Cf. *ibid*, p. 227.

³⁶⁴Cf. "The methapysical poets" (E43, 65).

autor usufrui quando implanta em sua criação um conceito, uma memória, um registro qualquer que não teve origem em suas próprias vivências, quando sabemos que muitos outros criadores jamais fizeram isso conscientemente. Acho que já comecei a responder quando mencionei a questão da consciência. No caso de Eliot, o 'implante' e o fragmento derivam de uma seleção predominantemente intelectual. Seu espírito localiza conceitos, memórias e registros alheios de toda sorte, realizando uma seleção e uma escolha que decorrem de uma vivência quase que puramente intelectual. Ao agir desse modo, assegura-se de que não está sendo dominado pela emoção mais pessoal (mesmo porque quanto mais pessoal for a emoção, menos objetivará sua criação, mais a tornará vinculada a sua biografia, e menos universal, provavelmente, serão os sentimentos aí presentes³⁶⁵). A par dessas evidentes vantagens, essa medida favorece o sentido de desordem e a livre associação, patentes em sua obra. Como acontece com Laforgue, o 'eu' eliotiano não é um ponto fixo do qual o verso emana, como uma voz de púlpito, facilmente detectável. Bem ao contrário, desloca-se, flutua, por vezes oculta-se, em meio à variedade de vida sensível e intelectual.

Não posso avançar sem examinar o verso seguinte, ainda da quarta estrofe: "Haverá um tempo para assassinar e criar"³⁶⁶. A questão do tempo enquanto

³⁶⁵Não deve o leitor descartar a possibilidade de o criador deliberadamente fazer uso de vivências suas e de experiências colhidas em seu meio, como ocorre com Joyce. O importante é o tratamento concedido à vivência escolhida, à experiência reutilizada. Mas é inegável que o processo de despersonalização eliotiana permite ao poema traduzir um campo de experiência humana maior, uma vez que não se limita à vivência de um só indivíduo. Esta, por conseguinte, é outra vantagem.

³⁶⁶O verso parodia Eclesiastes: "Tudo tem seu tempo determinado, e há tempo para todo propósito debaixo do céu: / Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou; / tempo de matar, e tempo de curar [...]". Eclesiastes, III, 1-8. Vide também outras passagens de Eclesiastes, semelhantes ou não, como em "Burnt Norton", "East Coker", "The Dry Salvages" e "Little Gidding", que integram os 'Four quartets'. Cf. (E41, 169-98). Também no "The waste land", primeira parte, por exemplo. Cf. *ibid.*, p.

percepção subjetiva e psicológica torna-se evidente nessa estrofe do poema, como já disse; aí, criar e assassinar estão nos extremos opostos de uma cadeia possível de ações inseridas no tempo, tempo futuro, bem entendido, que é o tempo potencial de consumação de atos almejados, ou seja o devir de possibilidades ilimitadas (Bergson), ainda impossível de ser registrado, tão-somente almejado ou sonhado. O tempo de que fala o verso, por conseguinte, coloca frente a frente opostos ético-morais; tempo que pode ser consumido e empregado na busca da redenção, pela criação, e na procura da queda, pelo aniquilamento. Ambos, momentos de vertigem, uma vez que se opõem; vida e morte, começo-fim, afirmação-negação. Dualidades latentes quando o ser reflete sobre o existir. O intervalo temporal entre um e outro, entre criar e assassinar, engloba -- como intervalo de 'tempos fortes' (*sic*), posto que passível de abarcar ações extremas (que se negam mutuamente) -- todos os demais tempos prováveis (que nos versos seguintes, como vimos acima, são consumidos pelo trabalho rotineiro, pelo intercâmbio pessoal sem definição, pela indecisão, por uma atitude revisionista um tanto obsessiva, pela reflexão com idêntica feição e, por fim, pelo interesse frívolo). A percepção do tempo, tal como aí se constata, é consequência direta da ação da percepção em um estado de caos (perdoe-me a insistência com que menciono essa palavra), ou próximo dele --, onde as coisas acontecem sem possibilidade de avaliação, e em que a prática de observar e viver tem lugar desacompanhada de uma imediata aferição ou juízo de valor. Matar e criar, criar e matar e tudo o mais são manifestações igualmente possíveis, desprovidas de um sistema de valores que por exclusão induzam o sujeito a uma ou outra alternativa.

Matar e criar: a aditiva reforça ainda o sentido de que à morte deve suceder a vida. De que é preciso derrubar para construir, de que a vida é sucessividade de eventos na linha do tempo³⁶⁷. A quinta estrofe, idêntica à segunda, reforça o

69-80.

³⁶⁷Ao lado de marcar a presença de Eclesiastes, o verso acima citado também registra como vimos -- uma vez mais dentre tantas -- a preocupação do poeta com respeito ao tempo em sua obra. Nesse sentido, Heráclito e Bergson, ao lado de Eclesiastes, acudirão várias vezes o autor em suas incursões poéticas mais

pressuposto de uma ordem musical bem como faz alusão à passagem do tempo. Muito bem, mas não é só isso. O dístico cumpre exemplarmente -- e mais uma vez -- a função de correlativo objetivo (mais um dentre muitos, presentes no poema). A fria constatação do movimento pendular das mulheres em um quarto injeta indiretamente uma crítica à monotonia da vida, e um contraponto para a angustiante e sub-reptícia evidência de que o sujeito lírico não consegue ordenar pensamentos e emoções, nem bem escapar da mordacidade que o consome (ao invés de libertá-lo).

A sexta estrofe mantém o diapasão da quarta. Predominam a ironia, as invectivas depreciativas, que atingem a todos no quarto, inclusive o próprio sujeito de enunciação. Como poderá este perturbar o universo, quando sua mente e seu espírito ocupam-se (e agastam-se) com coisas de tão modesta importância?

A estrofe abaixo, a sétima, reforça o sentido crítico do poema e o fastio (de quem tudo já viu -- e pouco viu) de uma existência medida por meio de colheradas de café depositadas na xícara; de uma vida, em outras palavras, feita de uma rotina medíocre e implacável. Até a nona estrofe, que antecede ao novo dístico, o diapasão do poema não se altera.

Pois já as conheci todas, conheci todas --
 Sei das noites, manhãs e tardes,
 Tenho mensurado inteiramente minha vida com colheres de café;
 Conheço as vozes agonizando com um abatimento agônico
 Sob a música de um quarto mais distante.
 Então como presumir?

E já conheci os olhos, conheci-os todos --
 Olhos que te prendem em uma frase formulada
 E quando eu estiver reduzido a uma fórmula, esticado com um alfinete,
 Quando estiver alfinetado e retorcido contra a parede,
 Como então começar
 A revelar todas as medidas dos meus dias e rumos?
 E como então presumir?

E já conheci os braços, conheci-os todos --

densamente realizadas, como ocorre por exemplo nos primeiros e cruciais versos de "Burnt Norton".

Braços que são enfeitados e brancos e nus
 (Mas sob a luz do candeeiro, cobertos com penugem castanho-clara!)
 É o perfume de um vestido
 Que me faz tão evasivo?
 Braços que se estendem sobre a mesa, ou envolvem um xale.
 E como então presumir?
 E como então começar?

Direi eu, que tenho percorrido ao crepúsculo ruas estreitas
 E observado o fumo que sobe dos cachimbos
 De homens solitários em mangas de camisa, debruçados nas janelas?...

Eu deveria ter sido um par de garras gastas
 Movimentando-se no fundo de silentes mares.

A curta estrofe acima introduz claramente e pela primeira vez um anseio, que vem expresso metafóricamente; o alargamento do tema vem acompanhado de um alargamento do 'cenário' do poema -- que deixa de lado as ruas estreitas, as retretas, os quartos sufocantes, o palavreado falsamente cordial dos quartos, os constrangimentos sociais; a atenção desprestigiada de olhares de comensais frívolos; que deixa de lado a insistente afirmação, por parte do 'eu' do poema, de que exaustivamente já vira tudo, como também abandona por instantes a reiterada sugestão de que sua história mais íntima e profunda permanece inacessível, incontada (e de que esta última, também ela, é feita de retalhos por vezes descosidos, como o próprio poema); que deixa de lado, em suma, tudo isso, para descortinar repentinamente o mar -- que é ainda 'um mar' metafórico, um mar hipotético, plantado em um futuro imaginável, mas que poderia ter-se 'materializado' em um presente diverso.

O uso do plural ("mares") intensifica esse alargamento, conferindo grandeza e heroicidade ao sentido do sintagma "*silent seas*". O adjetivo "silente" tanto pode ter conotação positiva, afirmativa, de mares calmos e por conseguinte receptivos, como negativo, de mares inexpugnáveis, imperscrutáveis ou ignotos. A idéia de garras correndo por soalhos marinhos (em inglês: "*scuttling across the floors of [...]*") além de produzir uma conotação doméstica (mar assoalhado = lar assoalhado = casa assoalhada) acusa uma postura de persistência e determinação

(apesar das garras serem gastas, rotas) -- o que por seu turno uma vez mais confere heroicidade à enunciação lírica. A simbologia de "mar" aponta contudo nova direção, associando-o, à morte e à vida; o retorno ao mar representa simbolicamente o retorno à mãe; o encontro com a morte.³⁶⁸ Examinaremos essa questão logo adiante.

A estrofe seguinte, a décima segunda, como que impede o prosseguimento desse curtíssimo devaneio. Contra a imagem das garras avançando sobre o mar, dedos longos e sonolentos, em um entardecer sem sobressaltos, que por isso mesmo incomoda.

Novamente o sujeito lírico do poema indaga sobre sua capacidade de libertar-se de tudo o que o consome lentamente e, embora tenha testemunhado tanta coisa, sente-se amedrontado. A canção de J. A. Prufrock é cada vez mais um lamento desacomodado do que uma canção. À altura da décima-terceira estrofe insinua-se uma possibilidade: resolver a questão com um sorriso, e comprimir o universo como uma bola, para assim manobrá-lo no intuito de abordar "alguma questão irresistível". O intento depende entretanto de que alguém "acomodando um travesseiro próximo à cabeça" (gesto que revela intimidade) viesse em seu socorro e lograsse revelar que não dissera o que pretendia; que falseara a verdade. Pacto não realizado. Mais adiante confessará (décima-quarta estrofe): "É impossível dizer realmente o que pretendo!" -- reconhecendo que o inventário desorientado e precário de sua vida não o conduz a alguma espécie de satisfação pessoal, ou a qualquer resposta convincente; o "momento de sua grandeza" (décima-segunda estrofe) está distante e nunca chegará. Uma sociedade estratificada em moldes tradicionais, em que a comunicação descompromissada preenche o tempo ocioso e os serviços espreitam com desdém, parece não

³⁶⁸A significação simbólica do mar corresponde àquela do Mar Profundo -- a água instável, o agente intermediário entre o aéreo e gasoso, de um lado e o sólido, de outro e, por analogia, o agente entre a vida e a morte. "As águas do oceano são assim vistas não apenas como fonte de vida, como também sua finalidade. 'Retornar ao mar' é 'retornar à mãe', ou seja, morrer". Cf. CIRLOT, J. E. -- *A dictionary of symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage. 2. ed., London and Henley, Routledge & Kegan Paul, p. 281.

oferecer um lugar cômodo para o sujeito do poema. O desajuste social e psicológico do sujeito lírico fica patente na dificuldade de localizar e indicar com clareza seus interlocutores no âmbito da enunciação (e de seu autodesvendamento), como já vimos anteriormente. A inadequação do sujeito, como unidade sensível e reflexiva, encontra expressão metalingüística a caráter na estrutura fragmentária do próprio poema -- e na difícil e problemática escolha de uma estratégia que concilie seus objetivos e propósitos com as alternativas de que dispõe. Certa impostação teatral ganha espaço ao longo dos versos, em compasso com o desajuste social e psicológico apontado, bem como para tornar mais frisante o artificialismo do corpo social. Mais uma vez Laforgue vem a minha mente.

E a tarde, o anoitecer, desliza tão calmamente!
 Suavizada por longos dedos
 Adormecidos... cansados... ou trapaceia,
 Esticada sobre o soalho, logo aqui, ao nosso lado.
 Deveria eu, depois de chá e bolos e sorvetes,
 Ter força para impelir o momento para a crise?
 Mas embora tenha chorado e jejuado, chorado e orado,
 Embora tenha visto minha cabeça (um pouco mais calva)
 ser trazida sobre uma bandeja,
 Não sou um profeta -- e isso não tem muita importância;
 Tenho visto o momento de minha grandeza bruxulear,
 E tenho visto o Lacaio eterno segurar meu paletó, e escarnecer,
 E em resumo, eu estava amedrontado.

E depois de tudo teria valido a pena,
 Depois das chávenas, da *marmalade*³⁶⁹, do chá,
 Por entre a porcelana, por entre a conversa sua e minha,
 Teria valido a pena,
 Ter atacado a questão com um sorriso,
 Ter comprimido o universo como uma bola
 Para manobrá-lo na direção de alguma questão irresistível,
 Para dizer: 'Sou Lázaro, ressurgido dos mortos,
 Ressurgido para dizer-vos a todos, que dir-vos-ei tudo' --
 Se alguém, acomodando um travesseiro próximo à cabeça,
 Disse: 'Não é absolutamente o que eu quis dizer.
 Não é, absolutamente.'

³⁶⁹É semelhante à geléia, com textura mais firme. Marmelada não seria uma tradução adequada.

E teria valido a pena, depois de tudo,
 Teria valido a pena,
 Depois de pores-do-sol e pátios e ruas salpicadas,
 Depois de romances, depois de chávenas, depois de saias que rastejam pelo
 chão --
 E isto, e tanta coisa mais? --
 É impossível dizer realmente o que pretendo!
 Mas como se uma lanterna mágica projetasse os nervos em desenhos sobre
 [uma tela:
 Teria valido a pena
 Se alguém, acomodando um travesseiro ou desembaraçando-se de um xale,
 E virando-se na direção da janela, dissesse:
 'Não é absolutamente o que eu quis dizer,
 Não é, absolutamente.'

 Não! Eu não sou Príncipe Hamlet, nem pretendia ser;
 Sou um lorde coadjuvante, aquele que
 Para incrementar o progresso, começará uma cena ou duas,
 Aconselha o príncipe; não há dúvida, uma ferramenta cômoda,
 Diferencial, feliz em ser útil,
 Política, cautelosa, e meticulosa;
 Cheia de grandes máximas, mas um pouco obtusa;
 Às vezes, com efeito, quase ridícula --
 Quase, por vezes, Idiota.

A estrofe acima, a décima-quinta, sobretudo em seus últimos versos, acusa uma intensificação no que diz respeito à baixa auto-estima do sujeito lírico, que denuncia que a vida lhe reservara um papel modesto. Jamais o de um Hamlet, talvez apenas o de um coadjuvante, mera ferramenta de um espetáculo de falso brilho. É inútil repisar: boa parte do poema, já notou o leitor, é ocupada com reiteradas manifestações de baixa estima por parte do sujeito de enunciação, injetadas de uma ironia desassossegada e carregadas de uma antinomia corrosiva e quase fatal para o poema: a busca pela sinceridade do pensar (subentendida) esbarra nos limites da palavra (emitida) como vimos acima ("É impossível dizer realmente o que pretendo!"); esbarra ainda nas acanhadas convenções e nos rituais sociais. Pensamento e revelação, por conseguinte, não se harmonizam. O hiato entre eles não pode ser suprimido. Assim, a afetação de gestos e interesses que povoam a vida social, que o 'eu' lírico condena através do sarcasmo, chega escoltada pela desconfiança na palavra, como expressão de vontade,

conhecimento e -- também é claro -- como elemento do edifício poético.

Observou o leitor que o desenho do poema não apenas em vista do conteúdo, como também de certos expedientes, está impregnado de recursos prosaicos? O pontilhado que surge em três oportunidades é um deles, haja vista que normalmente é utilizado como indicativo de salto ou hiato temporal ou ainda para assinalar mudança geográfica ou de assunto. O 'parágrafo', que comparece em certos versos em início de estrofe, ou no final desta, é outro expediente da prosa (no poema, sua função é exatamente idêntica àquela que cumpre em um texto prosaico). A variedade de metros e de número de versos por estrofe vem acrescentar ao desenho do poema uma perspectiva 'menos arrumada', e ao mesmo tempo mais adequada às oscilações bruscas de tom (que normalmente ocorrem em meio a certa desorientação ou desordem intelectual). A preocupação musical (orquestral) de Eliot é evidente. Uma sonoridade de fundo e um sutil arranjo de sons e ritmos compensa a aspereza da conjugação e articulação dos fragmentos. Como se uma transparente ligadura reforçasse a estrutura de uma entretela, para permitir que esta recebesse os fios do futuro tecido. A massa sonora que se origina desse expediente não é coadjuvante das oscilações emocionais parcelares de que o poema está impregnado, nem busca traduzi-las em apoio ao nível fonemático; não intenta, em suma, reforçar esse ou aquele estado emocional, pelo concurso de sons apropriados e estrategicamente localizados, como regra geral acontece, ou acontecia³⁷⁰; a orquestração presente no poema tem um efeito geral aglutinador que não é facilmente notado (diferentemente do simbolismo) e não objetiva realçar emoções específicas; atua em benefício da concepção de um todo, desprezando discrepâncias (tal como uma eficiente obra sinfônica, quando é

³⁷⁰Com Verlaine em célebres poemas, como em "Les sanglots longs des violons [...]", por exemplo, ou nos versos, adiante, de Stuart Merrill, de um poema incluído em Gammes: "Par les nocturnes boulingrins, / Les crincrins et les mandolines / Modulent de demi-chagrins / Sous la vapeur de mousselines" -- poema que denota grande influência de Verlaine e em que a sonoridade desempenha papel fundamental e imediato, já que o simbolismo entendia que a música do poema é capaz de sugerir inúmeras analogias entre os sentidos, estimulando e provocando o surgimento de idéias.

gestada a partir de uma expectativa pré-concebida de sonoridade, e não a partir do efeito isolado que cada instrumento é capaz de produzir).

Essa concepção orquestral e a alternância de ritmos (em benefício de uma percepção mais complexa do trabalho mental) é outra peculiaridade do estágio metafísico de Eliot (tive uma irresistível tentação de substituir a palavra estágio por 'ouvido'; ouvido metafísico -- pois é exatamente disso que se trata).

Dirijo-me agora à parte final do poema, estampando adiante o último dístico do poema, que corresponde à décima-sexta estrofe.

Envelheço... Envelheço...
Exibirei os fundilhos rotos das minhas calças.

O dístico que corresponde à décima quarta estrofe assinala uma nova mudança de tom; a inflexão fortemente descendente de seus versos soa como um veredicto, mais do que um reconhecimento banal de que a velhice é o destino provável dos vivos. O segundo verso do dístico é um comentário, um aparte que não ameniza a inevitabilidade do primeiro. E exprime de maneira melancólica o estado de espírito que resultou do desfecho da estrofe precedente, quando o sujeito lírico reconheceu (lembra-se o leitor) suas limitações, seu papel social pouco preponderante -- e em que infligiu contra si mesmo uma crítica nada amena, que culminou com a pecha de 'Idiota' (em maiúscula, como componente inalienável do nome; ou, ainda, como uma insígnia pessoal não descartável).

Na estrofe impressa mais adiante, ainda esta vez constata-se que o sujeito lírico, para aliviar a tensão oriunda de sua inadaptabilidade, serve-se do sarcasmo (por vezes penso que essa palavra é inexata para caracterizar o estado de doloroso esmorecimento que parece gotejar impiedosamente de versos desse jaez, versos que à primeira vista soam como débil antídoto contra a frivolidade das relações -- mas que são mais que isso; aduzo que há também qualquer coisa de *clownesco* na atitude de se deixar fisgar sem resistência pela superficialidade geral. Nessa trilha

e fixando-me na imagem do *clown* noto -- todas as vezes em que repenso a ironia eliotiana presente não apenas nesses versos, mas em grande parte de "The love song of J. Alfred Prufrock" -- uma dose acentuada de tristeza e desconsolo, transpirando desse apartear quase sussurrante e que toca as raias da estupidez³⁷¹).

No segundo verso desse mesmo terceto o sujeito de enunciação desenha para si mesmo um cenário marinho (reintroduzindo o elemento aquático, que compareceu na décima primeira estrofe). Tenciona aproximar-se dele (unir-se a ele?), por certo na velhice --, não simbolizasse o mar, como vimos, o regresso à mãe, à origem da vida, como também o inevitável destino e término desta última. Esse movimento em direção ao mar é concomitantemente uma fuga da realidade, uma fuga do social e, por conseguinte, uma fuga da problemática relativa ao mundo das aparências, do qual o poema se ocupara. Ainda aqui, essa fuga está longe de soar como libertária, pois carece de vibração peculiar. Do mesmo modo que o 'eu' lírico ouvia passivamente as mulheres conversando sobre arte, em um quarto qualquer, agora escuta sereias cantando entre si (terceiro verso).

Devo repartir o cabelo atrás? Atrevo-me a comer um pêssego?
Vestirei calças de flanela branca, e andarei pela praia.
Tenho ouvido sereias cantando umas para as outras.

Mesmo no nível da fantasia, o sujeito lírico manifesta-se, por conseguinte, de modo passivo, desprovido de vontade própria; mesmo nesse nível não passa (ao menos até aqui) de mera testemunha do cenário que sua mente imagina. O verso abaixo (que entendo isolado no poema, e antecedendo os dois últimos tercetos) vem confirmar a suspeita de que o reencontro com a natureza não é capaz de fazê-lo abdicar do fardo da solidão.

Não creio que cantarão para mim.

³⁷¹O sentido de versos desse tipo escapa da confortável literalidade; para buscar seu sentido mais revelador e profundo será preciso socorrer-se dos versos contíguos e, por vezes, do poema todo; será preciso visitar criticamente a 'montagem dos fragmentos poéticos' e buscar novos sentidos atrás dos sentidos.

Eu as tenho visto cavalgando mar adentro sobre as ondas
 Penteando os brancos cabelos das ondas arremessados
 Quando o vento sopra as águas brancas e negras.

Demoramo-nos nos aposentos do oceano
 De jovens sereias engrinaldadas com algas vermelhas e castanhas
 Até que vozes humanas nos acordem, e nos afoguemos.

Incapaz talvez de despojar-se inteiramente da realidade imanente, o sujeito do poema não logra igualmente beneficiar-se da fantasia e do sonho, como formas de escape: as sereias, espécie de inconsciência do erro e do mal, não acenam na direção dele com alguma possibilidade de libertação. Povoam seu sonho, seu imaginário -- mas seu canto, paradoxalmente, não se dirige àquele que em sonho as criou.

Não obstante, a análise não pode suspender-se nesse ponto, nem eu dar-me por satisfeito.

Chamo atenção para duas coisas, ainda -- e estas duas coisas serão realmente as últimas. Primeiramente, para os inúmeros elementos de caráter pré-nupcial³⁷², presentes nesses tercetos, como a brancura, que predomina nos cabelos das ondas e na espuma marinha, ao lado de alcovas e grinaldas. As núpcias marinhas dão-se, pode-se afirmar, numa confluência entre dois tempos, o que está reservado para viver/renascer (sugerido pelas águas brancas), e o que está destinado à morte (sugerido pelas águas negras). Em outras palavras, os esponsais, berçário de vida *in potentia*, encontram aquele outro tempo, que espreita o mar profundo (que é sugerido pela cor escura), que é, já se sabe, o tempo de morrer, de regressar à mãe, ao nada, ao começo. Descortina-se sem dificuldade a concepção heraclitiana de que o começo e o fim se confundem.

Segundo, chamo também atenção para o fato de que no início do último

³⁷²Todos eles funcionando, claro está, como correlativos objetivos, já que propiciam a objetivação de uma emoção não revelada ou mencionada pelo sujeito do poema -- emoção intensa e complexa, atrelada a um pensamento intenso, mas apenas, também, pressentido.

terceto houve mudança da primeira para a terceira pessoa. Qual o sentido dessa mudança? A mudança aludida vem marcar claramente o momento em que o sujeito de enunciação abandona-se à matéria do sonho, 'funde-se a ela', ocasião em que a unidade (personalidade) deixa de existir como tal, e ganha expressão o 'nós', ao qual se integra e no qual se dilui. Nesse ponto a canção ganha direito ao nome. Contudo 'Prufrock' ainda reserva no derradeiro verso outra inflexão negativa. Nesse verso o 'sonhador' ouve o chamamento da realidade, representada pelas vozes; sua integração a um 'nós' fica comprometida (hélas!), como comprometido todo o arcabouço onírico que acolheu e promoveu essa integração. A remissão da vida (pelo conúbio marinho, que é o recomeço), sua pretensão mais recôndita, transforma-se em afogamento; a vida sucumbe, o sonho sucumbe. Sonho frágil, de olhos abertos, em que as sereias cantando e cavalgando as espumas brancas são metáforas supressoras da realidade imediata; imagens reconfortadoras, é verdade, mas lenitivo de curta duração. Se Eliot pretendesse alongar um pouco mais seu poema, atrevo-me a imaginar que talvez reintroduzisse agora o conhecido dístico abaixo, a título de fecho:

No quarto as mulheres vão e vêm
Falando de Michelângelo.

São Paulo

janeiro-fevereiro de 2004

Apêndice

The love song of J. Alfred Prufrock

*S'io credessi che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;*

*ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,
senza tema d'infamia ti rispondo.*

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized³⁷³ upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, 'What is it?'
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go

³⁷³No obra compulsada, está grafado "etherised".

Talking of Michelangelo.

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
 Licked its tongue into the corners of the evening,
 Lingered upon the pools that stand in drains,
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,
 And seeing that it was a soft October night,
 Curled once about the house, and fell asleep.

And indeed there will be time
 For the yellow smoke that slides along the street
 Rubbing its back upon the window-panes;
 There will be time, there will be time
 To prepare a face to meet the faces that you meet;
 There will be time to murder and create,
 And time for all the works and days of hands
 That lift and drop a question on your plate;
 Time for you and time for me,
 And time yet for a hundred indecisions,
 And for a hundred visions and revisions,
 Before the taking of a toast and tea.

In the room the women come and go
 Talking of Michelangelo.

And indeed there will be time
 To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'
 Time to turn back and descend the stair,
 With a bald spot in the middle of my hair --
 (They will say: 'How his hair is growing thin!')
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
 My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin --
 (They will say: 'But how his arms and legs are thin!')
 Do I dare
 Disturb the universe?
 In a minute there is time
 For decisions and revisions which a minute will reserve.

For I have known them all already, known them all --
 Have known the evenings, mornings, afternoons,
 I have measured out my life with coffee spoons;
 I know the voices dying with a dying fall
 Beneath the music from a farther room.

So how should I presume?

And I have known the eyes already, known them all --
 The eyes that fix you in a formulated phrase,
 And when I am formulated, sprawling on a pin,
 When I am pinned and wriggling on the wall,
 Then how should I begin
 To spit out all the butt-ends of my days and ways?
 And how should I presume?

And I have known the arms already, known them all --
 Arms that are braceleted and white and bare
 (But in the lamplight, downed with light brown hair!)
 It is perfume from a dress
 That makes me so digress?
 Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.
 And should I then presume?
 And how should I begin?

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
 And watched the smoke that rises from the pipes
 Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...

I should have been a pair of ragged claws
 Scuttling across the floors of silent seas.

And the afternoons, the evening, sleeps so peacefully!
 Smoothed by long fingers,
 Asleep ... tired ... or it malingers,
 Stretched on the floor, here beside you and me.
 Should I, after tea and cakes and ices,
 Have the strength to force the moment to its crisis?
 But though I have wept and fasted, wept and prayed.
 Though I have seen my head (grown slightly bald)
 brought in upon a platter,
 I am no prophet -- and here's no great matter;
 I have seen the moment of my greatness flicker,
 And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,
 And in short, I was afraid.

And would it have been worth it, after all,
 After the cups, the marmalade, the tea,
 Among the porcelain, among some talk of you and me,
 Would it have been worth while,
 To have bitten off the matter with a smile,

To have squeezed the universe into a ball
 To roll it towards some overwhelming question,
 To say: 'I am Lazarus, come from the dead,
 Come back to tell you all, I shall tell you all'--
 If one, settling a pillow by her head,
 Should say: 'That is not what I meant at all.
 That is not it, at all.'

And would it have been worth it, after all,
 Would it have been worth while,
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along
 the floor --
 And this, and so much more? --
 It is impossible to say just what I mean!
 But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen:
 Would it have been worth while
 If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
 And turning toward the window, should say:
 'That is not it at all,
 That is not what I meant, at all.'

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
 Am an attendant lord, one that will do
 To swell a progress, start a scene or two,
 Advise the prince; no doubt, an easy tool,
 Deferential, glad to be of use,
 Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At times, indeed, almost ridiculous --
 Almost, at times, the Fool.

I grow old ... I grow old ...
 I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
 I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
 I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
 Combing the white hair of the waves blown back
 When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.