

PEP 27 Out 2025

RECAPITULAÇÃO

de Pessoa. A natureza atípica do livro de Soares neste particular deverá, julgo, ser ponderada.

Proponho-me considerar aqui que coerência há, a haver alguma, nestas características do livro de Bernardo Soares.

Antes de proceder a essa análise, através da leitura de um fragmento nuclear do livro, darei um exemplo da posição de Bernardo Soares face ao lugar poético da Natureza, que em nada diverge da que é tomada pelos nomes maiores do Alto Romantismo inglês. Na caracterização das imagens românticas da Natureza, para usar a expressão de W. K. Wimsatt Jr. num decisivo ensaio, um problema crítico insistente foi o de saber qual o polo dominante na transação, o poeta ou o lugar natural que o envolve¹. A crítica moderna do Romantismo é a história de como um modelo dualista da relação do poeta com a Natureza foi substituído por um modelo monista em que a Natureza é tomada como ameaça ou perda, a ser apocalipticamente dissolvida pela elaboração visionária ou mental do poeta. O Modernismo cresceu sob o regime dessa árdua interiorização romântica, que oblitera o objeto natural. O de Bernardo Soares não é exceção.

Eis como Soares coloca a questão, no fragmento 152 do seu livro. As suas descrições de paisagens servem, diz-nos, dois propósitos distintos. Se, por vezes, interrompe um pensamento «com um trecho de paisagem» adequado ao teor das suas impressões momentâneas, é porque essa paisagem é «uma porta» por onde foge ao «conhecimento da [sua] impotência criadora». Se, num outro momento, sente necessidade «de falar de repente com outra pessoa», mas se depara com a ausência de interlocutor, é levado a dirigir-se, por exemplo, «à luz que paira sobre os telhados das casas». O primeiro modo é um exemplo de repressão, em que descrições naturais defletem pensamentos tóxicos de impotência criadora. O segundo é exemplo de deslocação metonímica, em que paisagens tomam o lugar de um ausente, seja ele mera companhia ou par erótico virtual. Os dois modos são um «extravio de pensar-se», numa expressão do fragmento 36, texto a que voltarei.

Em ambos os casos, o objeto natural descrito torna-se paisagem moralizada. Como a paisagem é, em Soares, sucedâneo de perda, a conclusão

¹ W. K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, The University Press of Kentucky, 1954, pp. 103-116.

é áspera para o autor: «Este livro é a minha cobardia.» A sua cobardia consiste em permitir-se a si mesmo escrever, evitando o perfeccionismo que inibiria tal propósito, e deixando que a vontade indolente persista indolente na prática do necessário bloqueio criativo.

E, no entanto, Soares escreve, e com um virtuosismo que excede qualquer propósito estetizante. Este movimento é analisado no fragmento 36, que analisarei em detalhe. O começo do fragmento é characteristicamente redutor: não é a pobreza material do que o rodeia, mas a «sordidez monótona» das vidas à sua volta que o fazem «apócrifo e mendigo». A contração inicial deste texto é seguida, de modo igualmente característico, por uma recuperação criadora:

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquella alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia.

Ha momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existencia propria, e eu tenho por tudo a affeição de saber ~~ser~~ tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquella alma com que a critica dos gregos formou a edade intellectual da poesia. Mas tambem ha momentos, e ~~que~~ um é este ~~momento~~, que me opprime agora, em que me sinto mais a mim que as coisas externas, e tudo se me converte numa noite ~~num~~ de chuva e lama, perdida na solidão de un apeadeiro de desvio, entre dois combóios ~~intransitivos~~ de terceira classe.

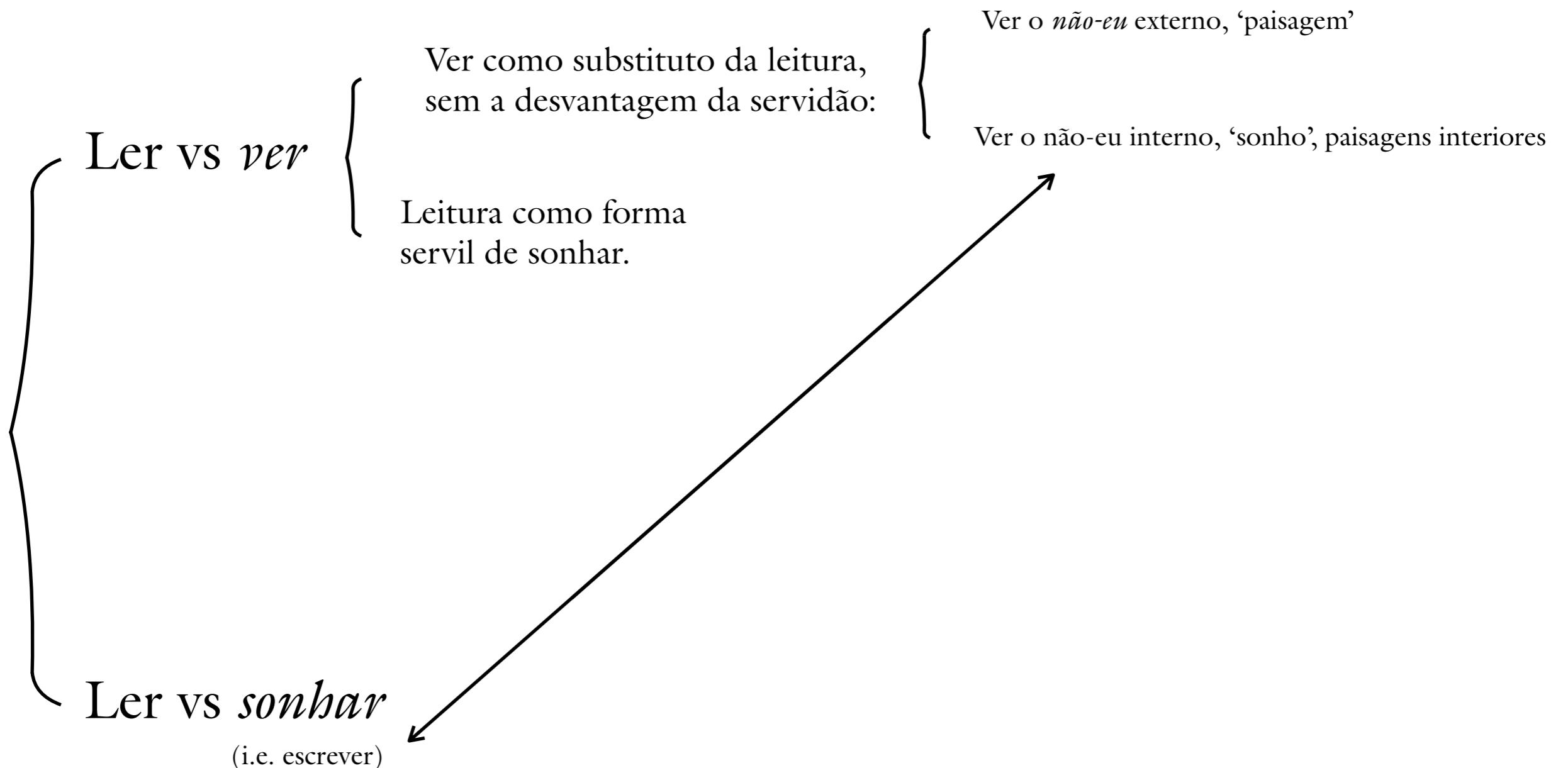
O elogio do Padre António Vieira a Frei Luís de Sousa, o autor de *A Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires*, texto que é talvez o lugar mais alto da prosa em português, é várias vezes referido no *Livro do Desassossego*².

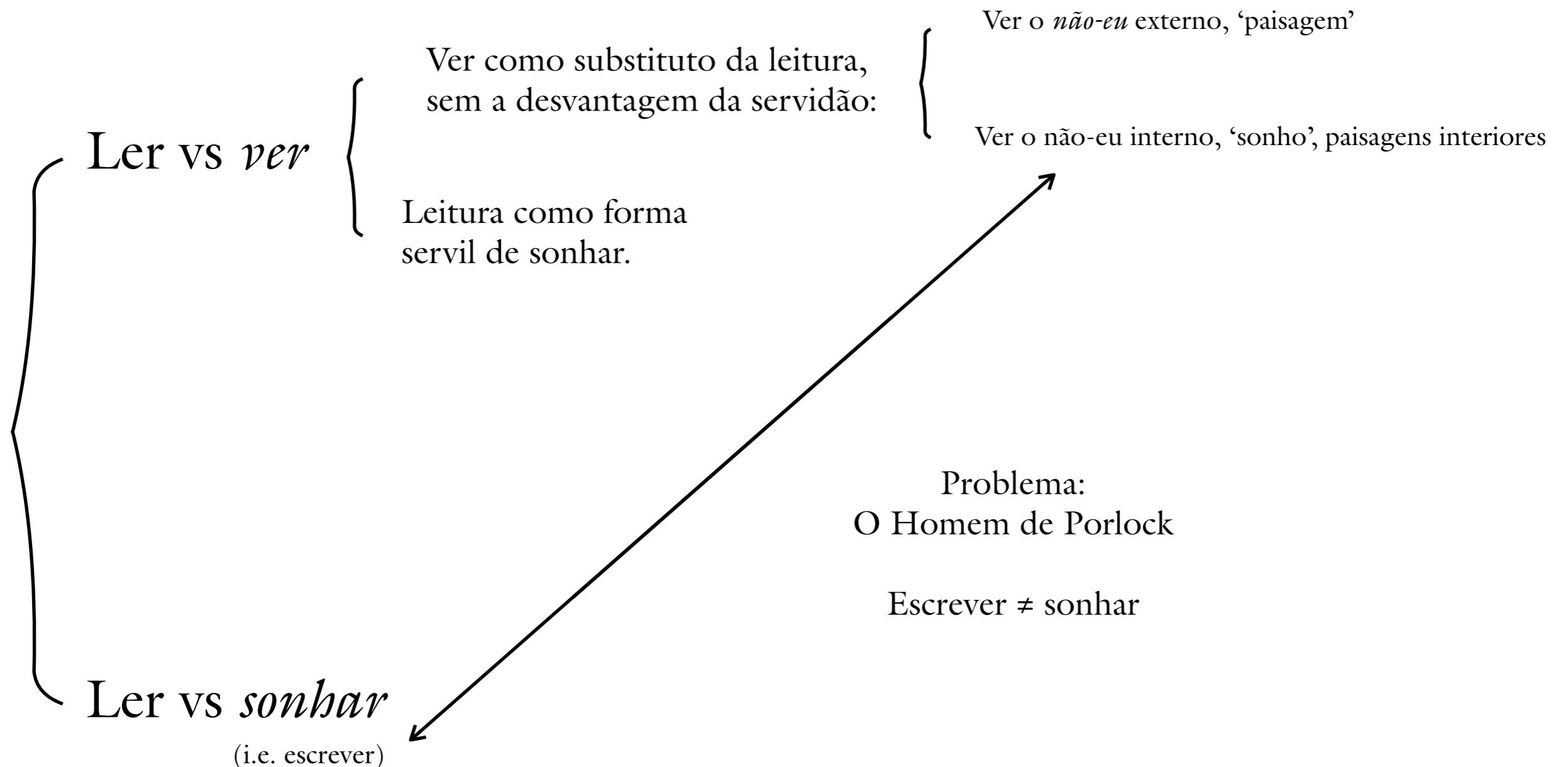
² Em «Aquela grande certeza sinfónica: Bernardo Soares e Vieira» (*Romântica*, 17, 2008), Fernando J. B. Martinho identifica, e transcreve mais alongadamente, o passo de António Vieira (sobre a *História de S. Domingos de Frei Luís de Sousa*) que Bernardo Soares aqui silenciosamente cita: «O estilo he claro com brevidade, discreto sem afectação, copioso sem redundância, e tão corrente, facil, e notavel, que enriquecendo a memoria, e afeiçoando

PERSONAL NOTES

I have outgrown the habit of reading. (...) I have nothing to learn, and the pleasure to be drawn from books is of a type that can with profit be substituted by that which the contact with nature and the observation of life can directly give me. (...) I have found out that reading is a slavish sort of dreaming. If I must dream, why not my own dreams?

Pessoa, *Personal Notes*





Escrever: acto descontínuo,
auto-interruptivo, *disjecta membra*



Sonho: visão totalizada,
contínua (enquanto dura)

DISJECTA MEMBRA

em si, mais real na vida do que nós próprios: – a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser.

Esse visitante – perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é «alguém»; esse interruptor – perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é «impessoal» –, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.

Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar «o estranho» – *que é nós*. E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é, – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.

O Professor Spitzer repudiou vigorosamente esta alegação; mas, mesmo que seja verdadeira, ela não afecta realmente o valor do método. Desde que a demonstração seja conclusiva, seguramente que não importa por que ordem os diversos passos foram dados; o principal é que se estabeleça um vínculo entre uma particularidade estilística, a sua raiz na psique do autor, e outras manifestações do mesmo factor mental. O grande mérito do procedimento de Spitzer é com efeito o de ~~que~~ ter retirado os factos estilísticos do seu isolamento e o de os ter relacionado com outros aspectos da experiência e da actividade do escritor.¹

Interpretado de uma determinada maneira — que não corresponde necessariamente à intenção do Sr. Ullmann — esta afirmação postula uma continuidade entre a experiência subjectiva inicial do escritor e características que pertencem às dimensões de superfície da linguagem — tais como as propriedades do som, do metro ou mesmo das imagens, as quais pertencem todas ao domínio da experiência sensorial. Esta continuidade implica uma pressuposição discutível acerca da natureza da linguagem literária. A fórmula é tentadora, porque parece dispensar investigações aventuroosas que atingem as áreas mais obscuras da subjectividade humana e nos deixa em vez disso numa zona clara e precisa em que as propriedades podem ser observadas e mesmas medidas. Mas poderemos dar por provada esta continuidade entre profundidade e superfície, entre estilo e tema? Não será esta pelo contrário a questão mais problemática com que uma teoria da poesia terá de lidar?

Numa outra obra — de âmbito histórico e temático, mais que puramente estilístico —, *Mimesis*, de Erich Auerbach, o autor, ao falar da tensão que existe na literatura ocidental entre as tradições bíblica e helénica, caracteriza a literatura ocidental como uma “luta entre apariência sensorial e significado [Kampf zwischen sinnlicher Erscheinung und Bedeutung] que impregna desde o início o sentido cristão da realidade na sua totalidade”.² E, como resulta claro do contexto, o “significado” a que Auerbach aqui alude não é apenas a *donnée* semântica imediata de um texto mas a experiência interior mais profunda que determina a escolha e a articulação dos temas. No entanto, se é este de

¹ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel* (Cambridge, Eng., 1957), pp. 28-29.

² Erich Auerbach, *Mimesis* (Bern, 1946), Capítulo II, p.55.

cisamente aos organismos vivos e naturais. Não será este sentido da unidade das formas sustentado pela grande metáfora da analogia entre a linguagem e um organismo vivo, metáfora essa que informa uma grande parte da poesia e do pensamento do século dezanove? Poder-se-ia até encontrar uma confirmação histórica para esta filiação na linha que une, especialmente através de I.A. Richards e de Whitehead, o formalismo estrutural dos New Critics à imaginação “orgânica” tão cara a Coleridge. A introdução do princípio da intencionalidade poria em risco a analogia orgânica e levaria a uma perda do sentido da forma; daí a necessidade comprehensível de os New Critics protegerem a sua maior fonte de energia.

Deverá recordar-se que, remontando ao próprio Coleridge, aquilo a que este chamou o poder “esemplástico” da imaginação se fundava de um modo não sem ambiguidades numa participação da consciência na energia natural do cosmos. M.H. Abrams, em *The Mirror and the Lamp*, insiste com razão na importância do livre-arbítrio em Coleridge. “Coleridge”, escreve, “ainda que admita uma componente inconsciente da invenção, estava decidido a demonstrar que um poeta como Shakespeare ‘nunca escreveu nada sem um desígnio próprio’. Aquilo que a planta é inconscientemente e por acto alheio Coleridge exortanos a *fazer-nos sê-lo*.⁷ E, em *La Métamorphose du cercle*, Georges Poulet, falando do sentido da forma de Coleridge, insiste em que este resulta da “acção explícita da nossa vontade” a qual “impõe a sua lei e a sua forma única ao universo poético”.⁸ O mesmo é dizer que o poder estrutural da imaginação poética não se funda numa analogia para com a natureza mas é intencional. Abrams apreende muito bem isto quando observa que a noção de livre-arbítrio de Coleridge “vai aparentemente contra uma tendência intrínseca do seu análogo preferido”.⁹

A ambivalência reaparece entre os discípulos modernos de Coleridge, numa curiosa discrepância entre as suas pressuposições teóricas e os seus resultados práticos. À medida que foi progressivamente refinando as suas interpretações, a crítica americana não descobre um único significado mas uma pluralidade de significações que podem ser radicalmente opostas entre si. Em vez de revelar uma continuidade filiada na coerência do mundo natural, transporta-nos para um mundo descontínuo de ironia reflexiva e ambiguidade. Quase contra si própria, leva tão longe o processo interpretativo que a analogia entre o

mundo orgânico e a linguagem da poesia acaba por explodir. A crítica unitária acaba por se tornar uma crítica da ambiguidade, uma reflexão irónica acerca da ausência da unidade que postulara.

De onde derivará então a unidade contextual, que o estudo dos textos confirma repetidamente e a que a crítica americana deve a sua eficácia? Não será antes que tal unidade — que de facto é uma semi-circularidade — reside não no texto poético enquanto tal mas no acto de interpretar esse texto? O círculo que aqui encontramos e a que se chama “forma” não deriva de uma analogia entre o texto e as coisas naturais, mas constitui o círculo hermenêutico mencionado por Spitzer¹⁰ cuja história foi traçada por Gadamer em *Wahrheit und Methode*¹¹ e cujo significado ontológico está na base do tratado de Heidegger *Sein und Zeit*.

O que aconteceu na crítica americana pode então explicar-se do seguinte modo: devido à atenção tão paciente e delicada que se prestou à leitura das formas, os críticos entraram de um modo práctico no círculo hermenêutico da interpretação, tomando-o erroneamente pela circularidade orgânica dos processos naturais. Isto aconteceu de um modo assaz espontâneo, visto que a influência de Spitzer no tempo do New Criticism se confinava a uma pequena área e que a influência de Heidegger era inexistente.

Basta-nos sublinhar aqui apenas alguns aspectos da teoria da circularidade hermenêutica de Heidegger. Tal teoria combina de facto duas ideias igualmente importantes. A primeira tem a ver com a natureza epistemológica de toda a interpretação. Ao contrário do que acontece nas ciências físicas, a interpretação de um acto intencional ou de um objecto intencional implica sempre uma *compreensão* da intenção. Tal como as leis científicas, a interpretação é com efeito uma generalização que expande a uma área mais vasta o âmbito de aplicabilidade de um enunciado. Mas a natureza desta generalização é completamente diferente daquilo que na maior parte dos casos se encontra nas ciências naturais. Aí ocupamo-nos da previsão, da medição ou do modo de determinação de um dado fenómeno, mas não pretendemos de forma alguma compreendê-lo. Interpretar uma intenção, pelo contrário, só pode querer dizer compreendê-la. Um novo conjunto de relações não se acrescenta a uma realidade existente, antes se desocultam relações que já lá estavam, não apenas em si (como os acontecimentos da natureza) como para nós. Só podemos compreender aquilo que já

⁷ M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), pp.173-74.

⁸ Georges Poulet, *La Métamorphose du cercle* (Paris, 1961), p. 154.

⁹ Abrams, *op. cit.* p. 174

¹⁰ Leo Spitzer, *A Method of Interpreting Literature* (Northampton, Mass., 1949).

¹¹ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960).

de algum modo nos foi dado e é por nós conhecido, ainda que de uma maneira fragmentária e inautêntica a que não se pode chamar inconsciente. Heidegger chama a isto *Vorhabe*, a estrutura prévia de toda a compreensão.

É um facto [escreve Heidegger] em que sempre se reparou, mesmo que apenas no domínio dos modos secundários da interpretação e da exegese, da interpretação filológica...

O conhecimento científico [Erkenntnis] exige os rigores da demonstração fundamentante. Numa prova científica, não se pode pressupor o que é nossa tarefa fundamental. Mas se a interpretação tem sempre de se mover na área do interpretado e se é deste que tem de se alimentar, como poderá obter resultados científicos sem se mover num círculo?... E no entanto o *círculo*, segundo as mais elementares regras da lógica, é um *circulus vitiosus*... *Mas ver neste círculo um circulus vitiosus e procurar caminhos para o evitar, ou "senti-lo" como uma imperfeição inevitável significa mal compreender de um modo fundamental a interpretação...* O cumprimento das condições fundamentais que tornam possível a interpretação depende antes do mais do não desconhecer das suas condições de cumprimento essenciais. O que é decisivo não é o sair do círculo mas sim a boa maneira de nele entrar. Este círculo da interpretação [Zirkel des Verstehens] não é um círculo [Kreis] em que se move uma forma de conhecimento qualquer, mas a expressão da *pré-estrutura* existencial do próprio *Dasein*... Nele se oculta uma possibilidade positiva do conhecimento mais originário.¹²

Para o intérprete de um texto poético este conhecimento prévio é o próprio texto. Uma vez compreendido o texto, o conhecimento implícito torna-se explícito e desoculta o que já lá se encontrava. Longe de ser uma coisa que se acrescenta ao texto, o comentário elucidante tenta simplesmente chegar ao próprio texto, cuja plenitude e riqueza já estão à partida dadas. Em última análise, o comentário ideal tornaria-se ia supérfluo e limitaria-se a deixar que o texto se manifestasse como plenamente revelado. Mas escusado será dizer que tal comentário ideal nunca poderá existir enquanto tal. Quando Heidegger, no seu prefácio aos comentários que faz acerca da poesia de Hölderlin,

¹² Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), I, Capítulo V.

alega que escreve a partir da posição do comentador ideal, tal alegação é inquietante, visto que vai contra a estrutura temporal de todo o processo hermenêutico. O conhecimento prévio implícito encontra-se sempre temporalmente adiantado em relação ao enunciado interpretativo explícito que o tenta alcançar.

A noção de círculo hermenêutico não é introduzida por Heidegger em relação à poesia ou à interpretação da poesia mas sim aplicada à linguagem em geral. Toda a linguagem se encontra, até certo ponto, implicada na interpretação, apesar de indubitavelmente nem toda a linguagem atingir a compreensão. É aqui que entra em jogo o segundo elemento do processo hermenêutico: a noção de circularidade ou de totalidade. Só quando se atingiu a compreensão parece o círculo fechar-se e só então é completamente revelada a estrutura pré-cognitiva do acto da interpretação. A verdadeira compreensão implica sempre um certo grau de totalidade; sem ela, nenhum contacto poderia estabelecer-se com um conhecimento prévio que jamais consegue atingir, mas de que pode ter uma consciência mais ou menos lúcida. O facto de a linguagem poética, ao contrário da linguagem corrente, possuir aquilo a que chamamos “forma” indica que atingiu esse ponto. Ao interpretar a linguagem poética, e especialmente ao revelar a sua “forma”, o crítico está então a lidar com uma linguagem privilegiada: uma linguagem empenhada na sua mais alta intencionalidade e que tende para a maior auto-compreensão possível. A interpretação crítica orienta-se para uma consciência que está ela própria empenhada num acto de interpretação total. A relação entre autor e crítico não designa uma diferença qualitativa na actividade implicada, visto que não existe qualquer descontinuidade entre dois actos que visam uma compreensão plena; a diferença é antes do mais de espécie temporal. A poesia é o conhecimento prévio da crítica. Longe de a alterar ou distorcer, a crítica limita-se a desocultar o que ela é.

A “forma” literária é o resultado de uma relação dialéctica entre a estrutura prefigurativa do conhecimento prévio e a intenção de totalidade do processo interpretativo. Esta dialéctica é difícil de apreender. A ideia de totalidade sugere formas fechadas que tendem esforçadamente para sistemas consistentes e ordenados e que têm uma tendência quase irresistível para se transformar em estruturas objectivas. E no entanto o factor temporal, tão persistentemente esquecido, deveria recordar-nos de que a forma não é senão um processo no caminho da sua conclusão. A forma conclusa nunca existe enquanto aspecto concreto da obra que poderia coincidir com uma dimensão sensorial ou semântica da linguagem. É constituída na mente do intérprete à me-

dida que a obra se revela em resposta ao seu questionamento. Mas este diálogo entre obra e intérprete é infinito. A compreensão hermenêutica está sempre, por natureza, atrasada: compreender qualquer coisa é aperceber-se de que esta foi conhecida desde sempre mas, ao mesmo tempo, encarar o mistério desse conhecimento oculto. Só se pode considerar que a compreensão está completa quando esta se torna consciente da sua própria dificuldade temporal e se apercebe de que o horizonte em que a totalização pode ter lugar é o próprio tempo. O acto da compreensão é um acto temporal que tem a sua própria história; tal história, porém, escapa sempre à totalização. Sempre que o círculo parece fechar-se, limitámo-nos a subir ou a descer mais um degrau na "spirale vertigineuse conséquente" de que falou Mallarmé.

A lição que se pode tirar da evolução do formalismo americano é dupla. Em primeiro lugar, reafirma a presença necessária de um princípio totalizador enquanto impulso condutor do processo crítico. No New Criticism, tal princípio consistiu numa noção puramente empírica de integridade da forma literária; e, no entanto, a mera presença de um tal princípio pôde levar à revelação de estruturas distintivas da linguagem literária (como a ambiguidade e a ironia) apesar de estas estruturas contradizerem as premissas em que precisamente o New Criticism se fundava. Em segundo lugar, a rejeição do princípio da intencionalidade, reputado falacioso, impediu a integração destas descobertas no interior de uma teoria da forma literária verdadeiramente coerente. A ambivalência do formalismo americano é tal que estava condenada a conduzir a um estado de paralisia. Mantém-se no entanto o problema de saber como formular um modo de totalização que diga respeito à linguagem literária e permita uma descrição dos seus aspectos distintivos.

Podem apontar-se algumas semelhanças entre os êxitos e as deficiências do New Criticism americano e desenvolvimentos correspondentes na crítica francesa de hoje. O perigo de uma reificação da forma também parece ameaçar o objectivismo declarado de muitos intérpretes estruturalistas da literatura. Apesar disso, os fundamentos teóricos das duas correntes encaminharam-se em direções muito diferentes. Para o estruturalismo, a perda do factor intencional não resulta de uma identificação discutível entre linguagem e mundo orgânico mas antes se deve à supressão do sujeito constitutivo. As consequências de tal supressão são de muito maior alcance que as do caso relativamente inócuo de um formalismo organicista. Um analogismo material, como o que se encontra na crítica de Bachelard ou de Jean-Pierre Richard, pode deixar em liberdade relativa o movimento

da imaginação. Desde que as pressuposições teóricas se mantenham fracas e lassas, o processo hermenêutico pode desenrolar-se mais ou menos sem obstáculos. Mas as pressuposições teóricas que subjazem aos métodos do estruturalismo são muito mais poderosas e consistentes. Não podemos ocupar-nos delas no decurso de um único e breve ensaio.

O exame crítico das premissas estruturalistas terá de se concentrar no mesmo conjunto de problemas que se levantou na discussão do formalismo: a existência e a natureza do sujeito constitutivo, a estrutura temporal do acto da interpretação, a necessidade de um modo distintivamente literário de totalização. Poderá ter-se dado o caso de, num desejo legítimo de reagir contra modos de pensamento redutores, os estruturalistas terem ignorado ou simplificado excessivamente algumas destas questões.¹³

Nas primeiras reacções críticas ao desafio estruturalista, sublinhou-se sobretudo a questão do sujeito. Assim, Serge Doubrovsky, no primeiro volume de um estudo geral sobre a crítica francesa moderna, volta a estabelecer o vínculo entre totalidade literária e a intenção do escritor ou do sujeito. Tal intenção é concebida em termos sartrianos, com uma consciência clara das complexidades temporais implicadas no processo da interpretação. É duvidoso, no entanto, que Doubrovsky tenha permanecido fiel às exigências da linguagem literária quando define a sua intencionalidade como o acto de um indivíduo "que *elucida*... as relações originais entre homem e realidade, o sentido total da condição humana que a literatura *projecta*... no plano do imaginário".¹⁴ Que é este "plan de l'imaginaire" que parece existir por si próprio, independentemente da linguagem, e porque seria necessário "projectarmo-nos" nele? Doubrovsky responde a estas questões referindo-se às teorias da percepção contidas na obra de Merleau-Ponty. Descreve toda a expressão como sendo ao mesmo tempo revelação e dissimulação; a função da arte e da literatura seria a de revelar a realidade oculta bem como a realidade visível. O mundo da imaginação torna-se então uma realidade mais completa, mais totalizada, que o da experiência quotidiana, uma realidade tridimensional que acrescentaria um factor de profundidade à superfície plana com que habitualmente nos confrontamos. A arte seria a expressão de uma realidade conclusa, uma espécie de hiper-percepção a qual, como no famoso poema de Rilke sobre o "Torso arcaico de Apolo", nos permitiria ver as coisas na sua completude e assim "mudar as nossas vidas".

¹³ A questão é discutida em mais pormenor no Capítulo VII deste estudo.

¹⁴ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?* (Paris, 1966), p.193

“Nenhum destes textos é definitivo. Do ponto de vista estético, o autor prefere, pois, considerar estas obras como apenas aproximadamente existentes.”¹

“Nunca me tinha ocorrido que se pudesse considerar a realidade como susceptível de graus.”²

1. Fernando Pessoa, op. cit. p. 405.

2. Fernando Pessoa (Campos) “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”

em si, mais real na vida do que nós próprios: – a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser.

Esse visitante – perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é «alguém»; esse interruptor – perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é «impessoal» –, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.

Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar «o estranho» – *que é nós*. E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é, – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.



R.W. Buss, Dickens' Dream, 1875

(...) E se desejo às vezes,
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo),
É só porque sinto o que escrevo ao pôr do Sol
Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz
E corre um silêncio pela erva fora.

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não comprehende o que se diz
E quer fingir que comprehende.

(...)

Alberto Caeiro, O Guardador de Rebanhos, excerto do poema I.

O Fernando Pessoa escreveu a fio — a fio, humanamente — aquelles poemas humanos e complicadissimos, elle, o Fernando Pessoa que, quando escreve uma quadra, emprega exforços de organização industrial para ver como ha de dispor atravez d'ella os dezassete raciocinios que ella é obrigada por lei a fazer; que, quando sente qualquer cousa, se põe logo a cortal-a com uma thesoura de cinco criticas, a embrulhar-se em porque é que o segundo verso contém um adjectivo dispar e em ver como é que não sendo “mas” bom portuguez naquella altura, vae conseguir que “senão” tenha uma syllaba só. Este homem, tam inutilmente bem-dotado, vivendo constantemente na parabulia da sua complexidade, teve naquele momento — tambem elle — a sua libertação.

Pessoa, *Prosa de Álvaro de Campos*, pp. 105-106

A Chuva Obliqua não se parece em nada com qualquer poema do meu mestre Caeiro, a não ser em certa rectilineadade do movimento rhythmico. Mas o Fernando Pessoa era incapaz de arrancar aquelles extraordinarios poemas do seu mundo interior se não tivesse conhecido Caeiro. Mas, momentos depois de conhecer Caeiro, soffreu o abalo espiritual que produziu esses poemas. Foi logo. Como tem uma sensibilidade excessivamente prompta, porque acompanhada de uma intelligencia excessivamente prompta, o Fernando teve sem demora a reacção á Grande Vaccina — a vaccina contra a estupidez dos inteligentes. [...] E, mais, não haverá nada de mais realmente Fernando Pessoa, de mais intimamente Fernando Pessoa. Que coisa pode exprimir melhor a sua sensibilidade sempre intelectualizada, a sua atenção intensa e desattenta, a subtileza quente da analyse fria de si mesmo, do que esses poemas-intersecções [...] Fernando Pessoa fez nesses poemas a verdadeira photografia da propria alma. Num momento, num unico momento, conseguiu ter a sua individualidade — a que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque a não tem.

FRAGMENTO

Da extensão do espólio pessoano, e do ritmo longamente deferido da sua publicação, tem resultado o acesso a uma massa de textos inéditos, muitos deles inacabados, ou parte de conjuntos mais amplos que só conjecturas editoriais poderão procurar recompor. *A natureza incompleta ou dispersa desses textos parece expor o que Pessoa considera ser o legado final de qualquer autor, o conjunto de “disjecta membra que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem”.* (...) A dispersão do espólio tem permitido (...) a emergência de teorias que elaboram a natureza essencialmente fragmentária da obra de Pessoa, e por isso se revelam atraentes a intérpretes e filólogos com inclinação teórica.

A “estética do fragmento” assim deduzida da dispersão do espólio concilia o apelo sensorial, contido no primeiro termo desta expressão, e a natureza de ruína, explícita no segundo, ambas noções caras a uma estiolada mitologia corrente. Uma importante questão prévia, todavia, se impõe, a de saber se a fragmentação do espólio é o resultado conjuntural da, a todos os títulos, intempestiva morte de Pessoa aos 47 anos em 1935, ou se, pelo contrário, deriva de qualquer deliberação programática, ou debilidade construtiva, do autor. *Posições críticas para as quais o fragmento é nuclear em Pessoa oscilam entre imputar-lhe esse deliberado programa forte ou uma incapacidade arquitetónica que o afetaria.*

António M. Feijó, “Livro do Desassossego”, *Uma Admiração Pastoril Pelo Diabo*, Lisboa: INCM, 2014, p. 150 (it. meu).

“the idea of a temporal dynamic of the literary work”

Schlegel conceived of projects as “Fragmente aus der Zukunft” (“Athenaeums”— Fragment 78) [“fragments of or from the future”]; in Pessoa’s case these projects refer to complete works, of the future in the sense that they allude to future achievements and from the future as their substance depends upon these achievements. In Pessoa’s messianic projection of his work there is no room for the fragment as a pursued entity, but the projected work is fragmentary in the sense that it still does not fully correspond, and never will, to the ideal of an organic totality.

Pessoa’s editorial projects usually express a perfectly designed whole, never to be fully realized and remaining in this sense always fragmentary. Both these ideas of the project, in Schlegel and Pessoa, share a temporal dimension, projecting in the future an object still to be developed. Both see in their projects a full substance and reality (Schlegel: “an indivisible and living individual”), attributing to the work a progressive sense. They both establish a connection between a reality of the work and a metaphysical dimension. For Schlegel, this dimension is the “transcendental element of the historical spirit”; for Pessoa it is this perfectly designed whole, which due to the unfortunate condition of every writer, was never to be achieved.

Pedro Sepúlveda, “Fragments of the Future: Pessoa’s Orpheu and the Athenaeum”, *Portuguese Literary and Cultural Studies* 33 (2020), ed. André Nóvoa, Dartmouth, Massachusetts: Tagus Press: University of Massachusetts Dartmouth, 2021, pp. 242-243.

Esta relação de instanciação é explícita em Friedrich Schlegel, quando define «projeto» como «fragmento de futuro». Pela sua natureza prospetiva, o projeto excede e transporta em si a realidade, mesmo que incipiente, que organiza, sendo uma atualização ideal do que em si é proposto: «O sentido dos fragmentos e dos projectos é a parte transcendental do espírito histórico» (*Athenaeum*, frag. 22). Esta identidade de «fragmento» e «projeto» permite uma inferência inesperada, nos termos da qual o *Livro do Desassossego* deverá ser considerado homólogo de *Mensagem*: uma sucessão de fragmentos, o *Livro*, que põe serialmente em ato a emergência da Literatura, é afim de um projeto ou fragmento de futuro, *Mensagem*, em que se desenha um projeto messiânico. Em ambos os textos se revela, sob modos particulares, a «parte transcendental do espírito histórico»: literário, no *Livro*, e histórico-teológico, em *Mensagem*. A unidade que caracteriza a obra de Pessoa revela-se de novo, nesta homologia, de modo forte.

António M. Feijó, op. cit. p. 153.

“a obra projectada é fragmentária no sentido em que ainda não corresponde e nunca corresponderá ao ideal de uma totalidade orgânica”¹

“Pela sua natureza prospetiva, o projeto excede e transporta em si a realidade, mesmo que incipiente, que organiza, sendo uma atualização ideal do que em si é proposto”²

1. Pedro Sepúlveda, op. cit. pp. 242-243.

2. António M. Feijó, op. cit. p. 153

“Nenhum destes textos é definitivo. Do ponto de vista estético, o autor prefere, pois, considerar estas obras como apenas aproximadamente existentes.”¹

“Nunca me tinha ocorrido que se pudesse considerar a realidade como susceptível de graus.”²

1. Fernando Pessoa, op. cit. p. 405.

2. Fernando Pessoa (Campos) “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”

em si, mais real na vida do que nós próprios: – a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser.

Esse visitante – perenemente incógnito porque, *sendo nós*, não é «alguém»; esse interruptor – perenemente anónimo porque, *sendo vivo*, é «impessoal» –, todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, – são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.

Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar «o estranho» – *que é nós*. E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é, – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.

Eis uma descrição da obra de Pessoa como essencialmente fragmentária que não é esgotada pela sistematização de Feijó: não se refere a um programa estético; não se refere a um resultado conjuntural; não se refere a uma debilidade arquitectónica¹; e não se refere ao sentido técnico de ‘fragmento’.

1. Não no sentido que António M. Feijó tem em mente.

This is precisely the sense of the fragment present in Pessoa's publications and editorial projects: the undefined future of a meaning that may be gradually and partially unveiled but always remains to be fully achieved. Fragmentarity is, in this sense, not deliberate but *the failure to have full access to "the real expression of our soul."*¹

“The Pessoan text that comes closer to a possible theory of the fragment is the article “O Homem de Porlock” (“The Man from Porlock”), published in the newspaper Fradique on February 15, 1934”.²

1. Sepúlveda, op. cit. p. 240, it. meu.

2. Idem, p. 240.

Não há qualquer contradição entre afirmar que a obra de Pessoa é essencialmente unitária e afirmar que é essencialmente fragmentária. *A índole fragmentária da sua obra é indissociável e aliás uma marca da sua natureza unitária.*

OPOSIÇÃO LATENTE
ENTRE ACCÃO E FORMA

vel. Por um lado, a literatura tem uma afinidade constitutiva com a acção, com o acto livre e imediato que não conhece um passado; alguma da impaciência de Rimbaud ou de Artaud ecoa em todos os textos literários, por muito serenos e desprendidos que estes possam parecer. O historiador, na sua função de historiador, pode permanecer alheado dos actos colectivos que regista; a sua linguagem e os acontecimentos que a linguagem denota são entidades claramente distintas. Mas a linguagem do escritor é até certo ponto o produto da sua própria acção; é simultaneamente o historiador e o agente da sua própria linguagem. A ambivaléncia da escrita é tal que pode ser considerada ao mesmo tempo um acto e um processo interpretativo que se segue a um acto com que não pode coincidir. Enquanto tal, afirma e nega simultaneamente a sua natureza e especificidade próprias. Ao contrário do historiador, o escritor permanece tão proximamente implicado na acção que nunca se pode libertar da tentação de destruir tudo o que está entre si e os seus actos, especialmente a distância temporal que o torna dependente de um passado. O apelo da modernidade persegue toda a literatura. Revela-se em numerosas imagens e emblemas que aparecem em todos os períodos —na obsessão por uma *tabula rasa*, por novos princípios — cuja expressão recorrente pode encontrar-se em todas as formas de escrita. Nenhuma descrição verdadeira da linguagem literária pode ultrapassar esta tentação permanente que a literatura tem de se cumprir num único momento. A tentação da imediaticidade é constitutiva de uma consciência literária e tem de ser incluída numa definição da especificidade da literatura.

Constantin Guys — “*la représentation du présent*”

“The paradox of the problem is potentially contained in the formula «representation du présent,» which combines a repetitive with an instantaneous pattern without apparent awareness of the incompatibility. Yet this latent tension governs the development of the entire essay.”

— Paul de Man, ‘Literary History and Literary Modernity’, 156







*De rivier van Tonkin
beyond the Tschumayu*













ST. MARTIN'S BAY



CHARLES BAUDELAIRE

LE PEINTRE
DE LA VIE MODERNE

CONSTANTIN GUYS

REPRODUCTION INTÉGRALE
DES AQUARELLES DE CONSTANTIN GUYS

ÉDITIONS RENÉ KIEFFER
RELIEUR D'ART, 18, RUE SÉGUIER, VI^e
PARIS — 1923

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

No. 1.]

FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MAY 14, 1842.

[SIXPENCE.]

OUR ADDRESS.

In presenting the first number of the *ILLUSTRATED LONDON NEWS* to the British Public, we would fain make a graceful entree into the wide and grand arena, which will henceforth contain so many actors for our benefit, and so many spectators of our career. In plain language, we do not produce this illustrated newspaper without some vanity, much ambition, and a fond belief that we shall be pardoned the presumption of the first quality by realizing the aspirations of the last. For the past ten years we have watched with admiration and enthusiasm the progress of illustrative art, and the vast revolution which it has wrought in the world of publication, through all the length and breadth of Old England. In the wonderland of modern literature it has given an impetus and rapidity almost equal with the gigantic power of steam. It has converted blocks into wisdom, and given wings and spirit to ponderous and senseless wood. It has in its turn adored, gilded, reflected, and interpreted nearly every form of thought. It has given to fancy a new dwelling-place—to imagination a more permanent throne. It has set up fresh landmarks of poetry, given stern pungency to satire, and mapped out the geography of mind with clearer boundaries and more distinct and familiar intelligence than it ever bore alone. Art—as now fostered, and redundant in the peculiar and facile department of wood engraving—has, in fact, become the bride of literature; genius has taken her as his handmaid; and popularity has crowned her with laurels that only seem to grow the greener the longer they are worn.

And there is now no staying the advance of this art into all the departments of social system. It began in a few isolated volumes—stretched itself over decks of natural history, and over the pages of the voluminous collections of general literature—and made companionship with our household books. At one plunge it was in the depth of the stream of poetry—working with its every current—partaking of the glow, and adding to the sparkles of the glorious waters—and so refreshing the very soul of genius, that even Shakspere, came to us clothed with a new beauty, while other kindred poets of our language seemed as it were to have put on festive garments to crown the marriage of their muses to the arts. Then it walked abroad, and visited the people, went into the poorer cottages, and among the humblest homes in cheap guises, and perhaps, in roughish forms; but still with the illustrative, and the instructive principle strongly worked upon, and admirably developed for the general improvement of the human race. Lastly, it took the merry aspect of fun, frolic, satire, and *bodengen*; and the school of *Cherrieri* began to blend itself with the graver publum of *Penny Cyclopedias* and *Saturday Magazines*.

And now, when we find the art accepted in all its elements, and welcomed by every branch of reading into which it has diverged; now, where we see the spirit of the times everywhere associating with it, and heralding or recording its success; we do hold it as of somewhat triumphal onset, that we are, by the publication of this very newspaper, launching the giant vessel of illustration into a channel the broadest and the widest that it has ever dared to stem. We bound at once over the billows of new ocean—we sail into the very heart and focus of public life—we take the world of newspapers by storm, and flaunt a banner on which the words "ILLUSTRATED NEWS" become symbols of a fresher purpose, and a more enlarged design, than was ever measured out that hemisphere till now.

The public will have henceforth under their glance, and within their grasp, the very form and presence of events as they transpire, in all their substantial reality, and with evidence visible as well as circumstantial. And whatever the broad and palpable dimensions of wood engraving can be taught to achieve, will be brought to bear upon every subject which attracts the attention of mankind, with a spirit in it, and with the character of such subject, whether it be serious or satirical, trivial or of purpose grave.

And, reader, let us open something of the detail of this great intention to your view. Begin, *par exemple*, with the highest region of newspaper literature—The Political. Why, what a field! If we are strong in the creed that we adopt—if we are honest, as we pledge ourselves to be, in the purpose that we maintain—how may weland muscle, bone, and sinew to the tone taken and the cause exposed, by bringing to bear upon our opinions, a whole battery of vigorous illustration. What "H B" does amid the vacillations of

parties, without any prominent opinion of his own, we can do with double facility and consistency, and therefore with more valuable effect. Moreover, render the homely illustration which nearly every public measure will afford, your Poor-laws—your Corn-laws—your Factory-bills—your Income-taxes! Look at the field of public portraiture presented in our Houses of Legislature alone, and interesting to every constituency in the land. Open your police-offices, your courts of law, your criminal tribunals—all the pith and marrow of the administration of justice—you can have it broadly before you, with points of force, of ridicule, of character, or of crime; and if the pen be ever led into fallacious argument, the pencil must at least be oracular with the spirit of truth.

In the world of diplomacy, in the architecture of foreign policy, we can give you every trick of the great Babel that other empires are seeking to level or to raise. Is there peace? then shall its arts, implements, and manufactures be spread upon our page. The literature—the customs—the dress—nay, the institutions and localities of other lands, shall be brought home to you with spirit, with fidelity, and we hope, with discretion and taste. Is there war? then all its seat and action be laid naked before the eye. No esoteric telegraphic steam-wind will sweep over our post and mail, shall bring intelligence to our shores that shall not be sifted by industry, and illustrated with skill in the columns of this journal; and whether the cowardice of China or the treachery of Afghanistan be the theme of your abhorrence or resentment, you shall at least have as much historical detail of both as, while it gratifies general curiosity, shall minister to the natural anxieties at home of those who have friends and relations amid the scenes delineated and the events described.

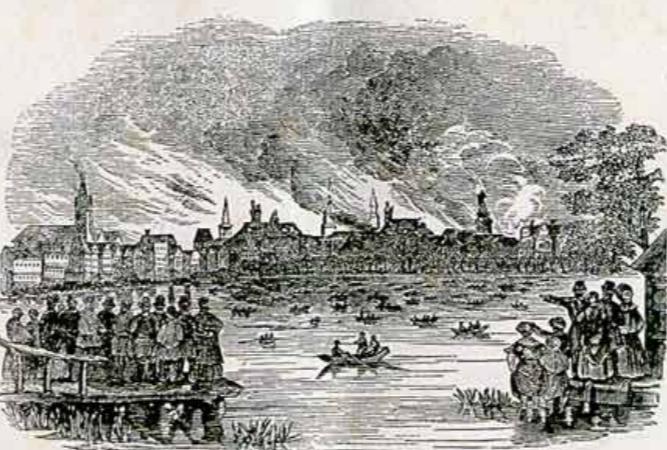
Take another fruitful branch of illustration, the pleasures

of the people!—their theatres, their concerts, their galas, their races, and their fairs! Again, the pleasures of the aristocracy—their court festivals, their *éclairs*, their levees, their drawing-rooms—the completion of their grand debut and the circumstance of all their pomp!

In literature, a truly beautiful area will be entered upon; for we shall not only, in most instances, have the opportunity of illustrating our own reviews, but of borrowing selections from the illustrations of the numerous works which the press is daily pouring forth, so elaborately embellished with woodcuts in the highest style of art.

DESTRUCTION OF THE CITY OF HAMBURGH BY FIRE.

By the arrival of the General Steam Navigation Company's boat *Saledonia*, off the Tower, on Tuesday evening, news has been brought of an immense conflagration which took place on Thursday morning, the 5th instant, at one o'clock, in that city. The district in which the fire originated, extends along the wood terraces, chiefly of five and six stories high, and covering an area of ground of about thirty to forty acres. The whole of the buildings on this large space have been totally consumed to the number of more than 1000. The fire was by some thought to have originated in the street known by the name of Stein Twiete, the warehouse of a Jew, named Cohen, a cigar manufacturer, and who, upon good ground, has been known by the name of Cohen's industry. The wind at the time blew, stout north-west, causing the flames rapidly to spread; and proceeding in the direction of Roding's-market, and from thence to Dusch street, entirely consuming the whole of the following streets, among which is the Hoppen-market, and St. Nicholas Church, a fine stone fabric, and the handsomeest in Hamburg. Gratz Twite, Cresson (back and end), Grosser Bartsch, Muhlen Brucke, Alte Dorne, Bohlen Strasse, Monke-



View of the Conflagration of the City of Hamburg.



"Constantin Guys, Bataille de Balaklava, 25 octobre 1854, dessin et sa reproduction sous forme de gravure dans The Illustrated London News, Duflo, op. cit., p. 230-231."



"Constantin Guys, Blessés turcs, janvier 1855, dessin et sa reproduction sous forme de gravure dans *The Illustrated London News*, in : Duflo, op. cit., p. 266-267."



"Constantin Guys, Hôpital de Péra : signature en bas à droite : «My humble self» in : Duflo, op. cit., p. 190."

vel. Por um lado, a literatura tem uma afinidade constitutiva com a acção, com o acto livre e imediato que não conhece um passado; alguma da impaciência de Rimbaud ou de Artaud ecoa em todos os textos literários, por muito serenos e desprendidos que estes possam parecer. O historiador, na sua função de historiador, pode permanecer alheado dos actos colectivos que regista; a sua linguagem e os acontecimentos que a linguagem denota são entidades claramente distintas. Mas a linguagem do escritor é até certo ponto o produto da sua própria acção; é simultaneamente o historiador e o agente da sua própria linguagem. A ambivaléncia da escrita é tal que pode ser considerada ao mesmo tempo um acto e um processo interpretativo que se segue a um acto com que não pode coincidir. Enquanto tal, afirma e nega simultaneamente a sua natureza e especificidade próprias. Ao contrário do historiador, o escritor permanece tão proximamente implicado na acção que nunca se pode libertar da tentação de destruir tudo o que está entre si e os seus actos, especialmente a distância temporal que o torna dependente de um passado. O apelo da modernidade persegue toda a literatura. Revela-se em numerosas imagens e emblemas que aparecem em todos os períodos —na obsessão por uma *tabula rasa*, por novos princípios — cuja expressão recorrente pode encontrar-se em todas as formas de escrita. Nenhuma descrição verdadeira da linguagem literária pode ultrapassar esta tentação permanente que a literatura tem de se cumprir num único momento. A tentação da imediaticidade é constitutiva de uma consciência literária e tem de ser incluída numa definição da especificidade da literatura.

tal atitude levá-lo-ia a envolver-se numa tarefa interpretativa que estaria mais próxima da literatura que a de Charles Perrault, por exemplo, que tem de recorrer às proezas militares e imperiais da sua época para encontrar exemplos da superioridade dos modernos. É assaz claro que um tal tipo de modernismo nos conduz além da literatura. O topes do homem tecnológico, anti-literário, como incarnação da modernidade é recorrente nas *idées reçues* do século dezanove e sintomático da alacridade com que a modernidade festeja a oportunidade de abandonar a literatura por completo. A tentação oposta, na direcção de uma interpretação puramente distanciada, cuja versão irónica encontramos em Fontenelle, revela também uma tendência inerente para se afastar do literário. Quer o modernismo empenhado de Perrault, quer o modernismo desprendido de Fontenelle nos distanciam da compreensão da literatura.

Todavia, os nossos exemplos poderão ter sido injustos, visto que tratámos de figuras não-literárias. Mais revelador é o caso de escritores cuja proximidade em relação à literatura é indiscutível e que se consideram, em verdadeiro acordo com as suas vocações literárias, defensores da modernidade — não apenas na escolha dos seus temas e enquadramentos mas como representantes de uma atitude de espírito fundamental. A poesia de Baudelaire, bem como as suas alegações a favor da modernidade em vários textos críticos, seriam um bom exemplo.

Como se vê no famoso ensaio sobre Constantin Guys, "Le peintre de la vie moderne", a concepção de modernidade de Baudelaire encontra-se muito próxima da de Nietzsche na sua segunda *Unzeitgemäße Betrachtung*. Deriva de um sentimento agudo do presente enquanto elemento constitutivo de toda a experiência estética:

O prazer que retiramos da *représentation du présent* (représentation du présent) deve-se não só à beleza de que este se pode revestir, como também à sua qualidade essencial de presente.¹⁵

O paradoxo do problema encontra-se contido em potência na fórmula "représentation du présent", que combina uma padrão repetitivo com um padrão instantâneo sem consciência aparente da incompatibilidade. Esta tensão latente governa no entanto o desenvolvimen-

¹⁵ Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne" in F.F.Gautier, ed., *l'Art romantique, Oeuvres complètes, IV*(Paris, 1923), p. 208. Sublinhados nossos.

to de todo o ensaio. Ao longo deste, Baudelaire permanece fiel à sedução do presente; toda a consciência temporal está para si tão ligada ao momento presente que a memória acaba por se aplicar de uma forma mais natural ao presente que ao passado:

Desgraçado aquele que estuda no antigo outra coisa além da arte pura, da lógica, do método geral! Ao mergulhar nele, perde a *memória do presente* (*mémoire du présent*); abdica do valor e dos privilégios fornecidos pela circunstância; toda a nossa generalidade, de facto, provém da marca que o *tempo* imprime nas nossas sensações.¹⁶

A mesma ambivalência temporal leva Baudelaire a emparelhar a evocação do presente com termos como "représentation", "mémoire" e mesmo "temps", que abrem todos perspectivas de distância e de diferença no interior da unicidade aparente do instante. A sua modernidade é também no entanto, e como a de Nietzsche, um esquecimento ou uma supressão da anterioridade. As figuras humanas que simbolizam a modernidade são definidas por experiências tais como a infância ou a convalescença, por uma frescura de percepção que resulta de uma tábua rasa, da ausência de um passado que não teve ainda tempo para manchar a imediaticidade da percepção (apesar de aquilo que é descoberto de novo prefigurar o fim de semelhante frescura), de um passado que, no caso da convalescença, é tão ameaçador que tem de ser esquecido.

Todas estas sensações de imediaticidade associadas à sua negação implícita, visam combinar a abertura e a liberdade de um presente cindido de todas as outras dimensões temporais, do peso do passado bem como da preocupação com o futuro, com um sentido de totalidade e de completude que não poderia ser conseguido se não estivesse aí também implicada uma consciência do tempo mais alargada. Descobrimos assim Constantin Guys, que se torna numa espécie de emblema do espírito poético, uma síntese curiosa entre um homem de ação (isto é, um homem do momento, cindido do passado e do futuro) e um observador que regista momentos necessariamente combinados numa totalidade de mais ampla. Como o fotógrafo ou o repórter de hoje, tem de estar presente nas batalhas e nos assassinatos do mundo, não para informar, mas para congelar numa imagem registada aquilo que é mais transitório e efémero. Constantin Guys, antes de ser um artista, tem de ser um "homme du monde", impulsionado pela curiosidade, "sempre, espiri-

¹⁶ Ibid. pp. 224-25. Sublinhados nossos [o segundo sublinhado é de Baudelaire, Tr.].

tualmente, no estado de espírito do convalescente". A descrição da sua técnica fornece talvez a melhor formulação desta combinação ideal do instantâneo com uma totalidade completa, do puro movimento fluido com a forma — combinação que permitiria uma reconciliação entre o impulso na direcção da modernidade e a exigência de durabilidade da obra de arte. A pintura permanece constantemente em movimento e existe no modo aberto e improvisado de um esboço que se assemelha a um recomeço constante. O fechamento final da forma, constantemente adiado, acontece tão veloz e subitamente que oculta a sua dependência face a momentos anteriores na sua instantaneidade abissal. Todo o processo tenta evadir-se do tempo, conquistar uma velocidade que transcenderia a oposição latente entre acção e forma.

Na execução de M[onsieur] G[uys], mostram-se duas coisas: em primeiro lugar, uma contenção de memória que ressuscita, que evoca, uma memória que diz a todas as coisas: "Lázaro, levanta-te!"; em segundo lugar, um fogo, uma embriaguez do lápis, do pincel, que se assemelha quase a um furor. É o medo de não ir suficientemente depressa, de deixar escapar o fantasma antes de dele extrair e apreender a síntese... M. G. começa com ligeiras indicações a lápis, que marcam apenas o lugar que os objectos devem ocupar no espaço. De seguida, indica os planos principais... No último momento, o contorno dos objectos é definitivamente fixado a tinta... Este método tão simples e quase elementar... tem a vantagem incomparável de, em todos os pontos do seu progresso, cada desenho ter um ar suficientemente acabado; podereis chamar a isso um esboço, se quiserdes, mas um esboço perfeito.¹⁷

O facto de Baudelaire ter de se referir a esta síntese como um "fantôme" é outro exemplo do rigor que o obriga a acompanhar todas as suas afirmações por um uso restritivo da linguagem que as põe imediatamente em questão. O ensaio sobre Constantin Guys é ele próprio um fantasma, com algumas semelhanças com o pintor real, mas diferindo deste na medida em que é a realização ficcional daquilo que existia apenas sob uma forma potencial no homem "verdadeiro". Mesmo que consideremos a personagem do ensaio como um medianeiro usado para formular a visão prévia da obra do próprio Baudelaire, podemos

testemunhar ainda nessa visão uma desincarnaçāo e uma redução de significado análogas. Primeiro, na enumeração dos temas que o pintor (ou escritor) seleccionará, encontramos de novo a tentação característica de se mover para fora da arte da modernidade, a sua nostalgia da imediaticidade, a facticidade de entidades que estão em contacto com o presente e ilustram a capacidade heróica de ignorar ou de esquecer que esse presente contém a presciéncia do seu fim. A figura escolhida pode estar mais ou menos prestes a tomar consciéncia disso: pode ser a mera superfície, o revestimento exterior do presente, o desafio inconsciente à morte na casaca colorida do soldado, ou pode ser o sentimento filosoficamente consciente do tempo do dandy. Em cada caso, não obstante, o "assunto" que Baudelaire seleccionou para tema é escolhido porque existe na facticidade, na modernidade de um presente que é dominado por experiências que existem fora da linguagem e se evadem da temporalidade sucessiva, da duração implicada pela escrita. Baudelaire afirma claramente que a atracção de um escritor pelo seu tema — que é também a atracção por uma acção, uma modernidade, e um *significado* autónomo que existiria no exterior da linguagem — é sobretudo uma atracção por aquilo que não é arte. A afirmação dá-se a propósito do "tema" mais anónimo e informe de todos, o tema da multidão: "C'est un moi insatiable de non-moi (É um eu ávido de não-eu)..."¹⁸ Se nos lembarmos que este "moi" designa, na metáfora de um sujeito, a especificidade da literatura, tal especificidade é então definida pela sua incapacidade em permanecer fiel à sua própria especificidade.

Isto, pelo menos, corresponde ao primeiro momento de um certo modo de ser, a que se chama literatura. Cedo se verifica que a literatura é uma entidade que não existe enquanto momento único de auto-negação, mas enquanto pluralidade de momentos que podem, se se desejar, ser representados — mas trata-se de uma mera representação — como uma sucessão de momentos ou uma duração. Por outras palavras, a literatura pode ser representada como um movimento e é, na sua essência, a narração ficcional desse movimento. Depois do momento inicial de fuga da sua especificidade, segue-se um momento de regresso que conduz a literatura de volta ao que é — mas devemos ter presente que termos como "depois" e "segue-se" não designam momentos reais numa diacronia, mas são usados puramente como *metáforas* da duração. O texto de Baudelaire ilustra esse regresso, esta *represa*, com uma claridade notável. O "moi insatiable de non-moi..." desloca-se em direcção a uma série de "temas" que revelam a impa-

¹⁷ Ibid., p. 228.

¹⁸ Ibid. p. 219.

de Man¹ vs Pessoa²

1. a forma é “constituída na mente do intérprete à medida que a obra se revela em resposta ao seu questionamento”, sendo por isso “um processo no caminho da sua conclusão”, processo que só está completo no instante em que comprehende que nunca pode completar-se.
 2. a forma resulta de um processo de perda: a forma visionada deteriora-se em consequência do questionamento que a visa totalizar. *No* esforço e *do* esforço da linguagem empenhada em compreender-se (aquilo a que de Man chama a compreensão hermenêutica da forma) emerge a “soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser”.
-

pseudonímia em Kierkegaard (ou heteronímia em Pessoa) é «interessante», figurando-se esta relação no «estar entre» contido no étimo da palavra. A natureza triangular de qualquer interesse, em que entre dois domínios uma atenção oscila, permite perceber como no *Livro de Soares* entre «comum» e «singularidade» deverá supor-se sempre a figura do «autor». E esta figura não é exatamente a de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros no 2.º andar, e inquilino no 4.º andar, de uma mesma casa na Rua dos Douradores. Num passo tornado célebre da carta de 11 de dezembro de 1931 a João Gaspar Simões, em que Pessoa explica a natureza literária, e, por isso, falsa, de «Ó sino da minha aldeia», poema em que Simões julgara reconhecer uma expressão da saudade da infância, Pessoa não só desabusa o seu destinatário da verdade do que leu, como nos educa sobre a identidade de Bernardo Soares:

O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directório, e a casa em que nasci foi aquela onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de instalar-se o Directório republicano. (Nota: a casa estava condenada a ser notável, mas oxalá o 4.º andar dê melhor resultado que o 2.º)¹⁸

O paralelo só pode ser deliberado. O que Soares escreve, no enclave de «um certo e aproximado luxo» do 4.º andar onde vive, elabora de modo memorável a sua existência medíocre como ajudante de guarda-livros no 2.º andar onde trabalha¹⁹. O domicílio dividido de Bernardo Soares traduz a tensão interna à noção formalista de literatura, ao «comum descrito com singularidade» que os fragmentos do seu *Livro* serialmente esboçam. Esta insubstancialidade da figura explica que Bernardo Soares seja definido por Pessoa como um «semi-heterónimo», na carta de janeiro de 1935 a Adolfo

¹⁸ Do mesmo modo que Bernardo Soares, escritor no 4.º andar, excede Bernardo Soares, guarda-livros no 2.º, também Fernando Pessoa excede o Directório republicano. Contemporâneo desta carta a João Gaspar Simões é o fragmento 260 (de 1 de dezembro de 1931) do *Livro do Desassossego*, que tematiza esta questão, e, incidentalmente, de novo exibe a fertilização mútua de todos os textos de Pessoa, independentemente do «género» a que putativamente pertençam. Zenith, pp. 255-6.

¹⁹ Zenith, p. 40.

A questão verdadeiramente interessante é, todavia, a de saber por que se sentiu Pessoa compelido a teorizar no livro de Bernardo Soares um modelo formalista de literatura tão robusto. Este modelo é tanto mais anómalo quanto divergente das *Notas para Uma Estética Não-Aristotélica* de Álvaro de Campos, com a sua ênfase numa energia cinética, não mimética, como critério do valor em arte, ou da peculiar corporização da escultura na figura de Alberto Caeiro, tal como descrita por Álvaro de Campos nas *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*. Todos os heterónimos de Fernando Pessoa agregam um conjunto de corolários a um nome próprio. Esses corolários são particulares ao nome e logicamente por ele requeridos, sendo só em parte sobreponíveis aos agregados a outro dos nomes próprios. Mas todos os heterónimos se caracterizam por excederem o formalismo. Que Soares o não faça assinala a sua diferença específica no sistema de Pessoa.

A razão para isso está no propósito exorbitante que Pessoa se propôs no *Livro do Desassossego*. As descrições de Bernardo Soares, apelando a um conjunto ontológico reduzido — nuvens e tonalidades cromáticas elementares — são ocasiões para o virtuosismo da prosa que as enuncia. Neste movimento formalista encontramos o propósito de construir o tópico central do livro como, simplesmente, a Literatura enquanto tal. (O conjunto de tópicos, culturais, literários, políticos, psicológicos, de que os fragmentos do *Livro* tratam, interessantes em si mesmos, não é senão ocasião de pôr serialmente em ato, em cada fragmento, o nascimento da literatura. Isto explica que uma definição de T. S. Eliot, segundo a qual o sentido de um poema é o bife que o ladrão atira ao cão para poder roubar a casa⁶ — a noção de que o referente do poema é o modo de chamar a atenção para o símbolo que o denota — seja a descrição mais precisa do modo de produção do *Livro do Desassossego*.) A vexata *questio* da unidade de um «livro» que só existe em edições póstumas de uma volumosa massa de fragmentos

⁶ «The chief use of the ‘meaning’ of a poem, in the ordinary sense, may be (for here I am speaking of some kinds of poetry and not all) to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet: much as the imaginary burglar is always provided with a bit of nice meat for the house-dog». *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, Faber & Faber, 1987 [1933], p. 151.

em estado de epígrama contra o destino. Para Schlegel, esta disponibilidade criadora, ou abertura irónica à experiência, é «belamente cínica». O autor em estado de epígrama face ao curso da experiência compõe uma «filosofia», assistemática e só cumulativamente desenhada nesses textos breves. Se o cinismo epigramático do autor produz fragmentos que todavia se agregam, a natureza unitária do fragmento não deixa de ser essencial ao género. Essa sua irreduzibilidade é admiravelmente delineada por Schlegel num fragmento muitas vezes citado: «Semelhante a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser radicalmente separado do mundo circundante, e fechado sobre si mesmo como um ouriço.» (Fragmento 206, *Athenaeum*).¹⁰

Quer a noção de «fragmento» na sua aceção vulgar, que Pessoa quase sempre adota, e que com aptidão descreve as espécies do espólio deixadas dispersas à morte do autor, quer a de «fragmento» como género literário, que apenas no *Livro do Desassossego* se poderá revelar operatória à luz de um argumento ulterior, é, pois, pouco produtiva. Só a ambiguidade dos dois sentidos do termo permitirá a alguns entrever aqui uma produtividade, de facto, nula. Quando Pessoa se lamenta porque apenas produz «fragmentos, fragmentos, fragmentos» para o *Livro do Desassossego*, está, no melhor dos casos, a dizer que só produz incoativos «pedaços» empíricos desse género literário simples, definido tecnicamente como «fragmento», mesmo que seja este último o que a composição do *Livro* vise. O tópico crítico da «estética do fragmento» não é, pois, pertinente.

No seu livro, Pedro Sepúlveda analisou os inúmeros projetos editoriais para a publicação da sua obra que Pessoa guardou no espólio. Estes projetos listam a ordem e conteúdos de livros ou coleções de livros possíveis, e são um desenho versátil do que Pessoa progressivamente vê como a sua produção publicável. Neles se manifesta uma permanente ponderação do conjunto e dos modos de o tornar público, que contraria uma absurda presunção corrente de que Pessoa não se preocuparia com a publicação dos seus textos. A oscilação entre essa sua obsessiva tentativa de organizar o conjunto, e as deceções, de ordem interna, como uma momentânea fatiga criativa, por exemplo, ou externa, como a ausência de hospitalidade prática dos seus contemporâneos, que só os magníficos editores de *presença*

¹⁰ Roger Ayraut, *La génese du romantisme allemand. 1797-1804*. I. Vol. III, Paris, Aubier, 1969, pp. 116-7, 120, 124.

viriam nos finais da década de 20 a eficazmente oferecer-lhe, induz, aliás, um movimento dialético que Pessoa logo tematiza.

Os projetos editoriais de Pessoa parecem tornar indecidível uma definição genérica. São externos à obra que pretendem organizar? Ou são internos à obra, coincidentes no mesmo plano em que se colocam poemas, cartas ou manifestos? Sepúlveda refere uma das «mais importantes listas que Pessoa elaborou, no início dos anos 30», que classifica a sua «obra em várias categorias, num total de quarenta e uma». Nesta lista, o último ponto é «41. Plans and similar notes», e a categoria assim descrita «não só testemunha como Pessoa a incluía como parte integrante da obra como permite ainda distinguir as listas de projectos e planos de tipo editorial de outras listas, que já não caberiam nesta categoria».¹¹ Projetos editoriais são tidos por Pessoa como um género de texto no conjunto da obra. Neste sentido, à exclusão dos textos que constituem o *Livro do Desassossego*, deveremos ver nesses «projetos» os únicos «fragmentos» reais da sua obra.

Esta relação de instanciação é explícita em Friedrich Schlegel, quando define «projeto» como «fragmento de futuro». Pela sua natureza prospectiva, o projeto excede e transporta em si a realidade, mesmo que incipiente, que organiza, sendo uma atualização ideal do que em si é proposto: «o sentido dos fragmentos e dos projectos é a parte transcendental do espírito histórico» (*Athenaeum*, frag. 22). Esta identidade de «fragmento» e «projeto» permite uma inferência inesperada, nos termos da qual o *Livro do Desassossego* deverá ser considerado homólogo de *Mensagem*: uma sucessão de fragmentos, o *Livro*, que põe serialmente em ato a emergência da Literatura, é afim de um projeto ou fragmento de futuro, *Mensagem*, em que se desenha um projeto messiânico. Em ambos os textos se revela, sob modos particulares, a «parte transcendental do espírito histórico»: literário, no *Livro*, e histórico-teológico, em *Mensagem*. A unidade que caracteriza a obra de Pessoa revela-se de novo, nesta homologia, de modo forte.

O *Livro do Desassossego* só podia ser uma coleção de fragmentos, no sentido técnico do termo. A atenção do autor, de que resulta todo o fragmento, é denotada pela palavra «interesse» e seus cognatos, que com

¹¹ Sepúlveda, p. 60.

Segue-se uma conclusão irónica que está longe de ser paradoxal: os fragmentos do *Livro do Desassossego* são, em toda a obra de Fernando Pessoa, aquilo que mais próximo está de não o ser.

“esboço perfeito” (Baudelaire)¹ vs fragmento (L. do D.)²

- (1) Modo de iludir *o fechamento* final da forma;
- (2) Modo de iludir o peso da forma* sobre o *nascimento* da literatura.

* Pesadamente agravado pelas tendências sistémicas de Pessoa.