

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação de Mestrado em Teoria da Criação Literária
apresentada à Universidade de Évora

ON THE BRINK OF MADNESS

LEITURAS DO TEMA DA LOUCURA NA OBRA
PRÉ-HETERONÍMICA DE FERNANDO PESSOA

Francisco Miguel Saraiva Fino

Sob a orientação da Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos

Junho de 2009

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação de Mestrado em Teoria da Criação Literária
apresentada à Universidade de Évora

ON THE BRINK OF MADNESS

LEITURAS DO TEMA DA LOUCURA NA OBRA
PRÉ-HETERONÍMICA DE FERNANDO PESSOA

Francisco Miguel Saraiva Fino

Sob a orientação da Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos

Junho de 2009



171 392

*“The world knows nothing because it has made nothing,
we know everything because we have made everything”*

W. B. Yeats,

“A general Introduction for my Work”, in *Essays and Introductions*,
Londres: Macmillan, 1971: 510.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Senhora Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos a orientação rigorosa, o auxílio na selecção da bibliografia e o constante incentivo dado à realização deste trabalho, que generosamente aceitou dirigir desde o primeiro momento.

Agradeço ainda à directora do curso de Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas da Universidade de Évora, Senhora Professora Doutora Maria Antónia Lima, pelas sugestões e pelas indicações bibliográficas de máxima importância que foi fornecendo.

Um sincero agradecimento é ainda dirigido à minha família pela compreensão e apoio que desde sempre expressaram, a Alexandra Soares Rodrigues, pela profunda amizade e pelo incentivo mantido durante todo o longo período de investigação e de redacção deste trabalho, e a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que este texto fosse sendo possível.

Por último, este trabalho é dedicado à memória de Vera Lúcia Vouga, mestre e amiga, que os deuses, sempre *ausentes mas presidindo*, decidiram levar sem que o pudesse ter visto concluído.

RESUMO

O tema da loucura na obra pessoana tem sido objecto de várias aproximações interpretativas, decorrentes da multiplicidade de textos que fazem eco do fenómeno e da sua persistência enquanto *topos* ao longo de praticamente toda a sua produção. Na sua acepção literal, manteve constantes interferências com a dimensão empírica do autor sobretudo quando sustentadas na contingência de certos textos basilares, os quais têm vindo a ser questionados quanto ao seu valor estritamente testemunhal.

Como fenómeno desde cedo relacionado com a criação artística, a loucura surge neste estudo não apenas na representatividade da condição distintiva do sujeito criador mas ainda como figuração da contingência que envolve qualquer acto criativo que tome a linguagem na sua dimensão essencialmente metafórica e ambígua. Neste sentido, o presente trabalho pretende a abertura de várias vias de leitura do fenómeno através da análise crítica dos vocabulários relativos a diferentes âmbitos e concepções de loucura e a sua relação com o génio (capítulos I e II), focando o seu interesse no que diz respeito a alguma produção pessoana pré-heteronímica, nomeadamente Charles Robert Anon, Alexander Search (capítulo III) e Jean Seul de Méluret (capítulo IV), a que acrescentaremos o *Primeiro Fausto* (capítulo IV), de modo a conseguirmos estabelecer uma possível relação entre as primeiras experiências de alterização e a descoberta simultânea da irredutibilidade do discurso literário face a tentativas de literalização e de racionalização da linguagem, defendidas por outros modelos (paradigma biologista).

A identificação da ambiguidade e da ironia nas suas mais variadas acepções como componentes essenciais da aprendizagem do valor contingente do processo de criação contribuirá tanto para a definição da autonomização da literatura como para a redescrição moderna do sujeito criador, paradoxalmente investido do *pathos* criativo anunciado no Romantismo e confrontando-se com os seus limites, que corresponderão aos da própria linguagem, situação de crise de que a figuração do louco lúcido será um dos tópicos mais produtivos.

PALAVRAS-CHAVE

loucura; génio; degenerescência; contingência; linguagem; ironia; ambiguidade; personalidade; criação.

ABSTRACT

Readings on madness theme in Fernando Pessoa's pre-heteronymic work

The theme of madness in the Pessoa work has been the subject of several interpretive approaches, from the multiplicity of texts that echo the phenomenon and its persistence as a topos priority over virtually all its production. In its physiological sense, remained constant interference with the empirical dimension of the author when sustained in the contingency of certain basic texts that have been questioned as to their strictly testimonial value.

As early phenomenon associated with artistic creation, the madness in this study is not only representative in the distinctive condition of the subject creator but also as the contingency figuration involving any creative act to take the language mainly in its essential metaphorical and ambiguous dimension. Accordingly, this work intends to open several analysis manners of the phenomenon through critical analysis of vocabularies for different areas and concepts of madness and its special relationship with the genius (Chapters I and II), focusing its interest in respect to some of the previous-heteronymy Pessoa production, including Charles Robert Anon, Alexander Search (Chapter III) and Jean Seul de Méluret (Chapter IV), and the *Primeiro Fausto* (Chapter IV), among others, to establish a possible relationship between changing early experiences and the discovery simultaneous literary discourse of irreducibility in the face of the attempts of literacy and the rationalization of language defended by other models (biologist paradigm).

The identification of the ambiguity and irony in its many different meanings as essential components of learning the contingent value of the creation process which will contribute to the definition of empowerment in the literature as to the redescription of the modern subject creator that paradoxically had the creative *pathos* announced in Romanticism and from the confrontation with its limits, which will correspond to the language itself, the crisis situation from which the mad-lucid figuration will be one of the most productive topics.

KEYWORDS

Madness, genius; degeneration; contingency; language, irony, ambiguity, personality, creativity.

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	5
Índice.....	7
Lista de Siglas.....	8
Introdução.....	9
PRIMEIRA PARTE	
Capítulo I - Loucura, exercício da contingência – Linguagem e representações.....	24
1. Ser louco.....	24
2. Vozes e Vias do Silêncio.....	32
3. Figurações/fulgurações da loucura – linguagem, ironia, contingência.....	46
Capítulo II – Loucura e génio – faces objectivas do processo criativo pessoano.....	65
1. Memórias do Génio e da Loucura.....	65
2. A contingência autobiográfica	84
3. O poeta sentado na penumbra mal urdida.....	94
SEGUNDA PARTE	
Capítulo III – Iniciação à Decadência – loucura, génio, heroísmo e primeiras personalidades pré-heteronímicas.....	130
1. Heroísmo, Decadência, Degenerescência.....	130
2. Charles Robert Anon, perversão e linguagem.....	154
3. Alexander Search, pacto com a contingência.....	171
Capítulo IV –Desfocagens / Estilhaçamentos– Jean Seul de Méluret e o <i>Primeiro Fausto</i>	203
1. A degenerescência universal.....	203
2. Jean Seul de Méluret e a desfocagem do « sincero absoluto ».....	230
3. Estilhaçamentos: o <i>Primeiro Fausto</i>	251
Conclusões: o Regresso à Penumbra.....	274
Bibliografia Consultada.....	288
Índice Remissivo.....	313

LISTA DE SIGLAS

CI – *Correspondência*, vol. I

CII – *Correspondência*, vol. II

EAEN – *Ensaio, Artigos e Entrevistas*

EAUT – *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*

EE – *A Educação do Stoico*

EGL1 – *Escritos sobre Génio e Loucura*, Tomo I

EGL2 – *Escritos sobre Génio e Loucura*, Tomo II

HD – *A Hora do Diabo*

HR – *Heróstrato*

JSM – *Jean Seul de Méluret*

LD – *Livro do Desassossego*

PI - AS – *Poesia Inglesa - Poemas de Alexander Search*

PETCL – *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*

PI – *Pessoa Inédito*

PPC I – *Pessoa Por Conhecer*, tomo I

PPC II – *Pessoa Por Conhecer*, tomo II

CRITÉRIOS USADOS NA CITAÇÃO DE TEXTOS

1. Sempre que possível, foi consultada a edição original; mantivemos as citações na língua da edição consultada, sem tradução;
2. Nos textos de Fernando Pessoa, conservamos a ortografia da edição utilizada.

CHAVE DE LEITURA DOS SÍMBOLOS USADOS NAS TRANSCRIÇÕES

- espaço deixado em branco pelo autor
- * leitura conjecturada
- / / lição dubitada pelo autor

INTRODUÇÃO

A LOUCURA QUE NOS SALVA*

“I come as the messenger of Consciousness” (EGL1, 449)

A abordagem do tema da loucura na obra pessoana, mesmo que restringindo o propósito global da nossa análise a textos específicos dentro do âmbito pré-heteronímico conhecido até ao momento, impõe-nos desde o primeiro instante algumas breves mas essenciais reflexões.

Uma incursão pelos materiais pessoanos revela-nos, numa primeira instância, um fascínio perene e um interesse objectivo pela loucura e pelas suas figurações não apenas em relação a textos literários mas estendendo-se de forma assinalável aos domínios ensaístico e científico, interesse este que acompanhará o poeta ao longo de toda a sua produção escrita. Este surge ainda justificado em diversos casos pela sua inseparabilidade do fenómeno do génio, derivado da redescrição de tradições que convergirão num debate estabelecido no território reflexivo da literatura finissecular. Considerando este postulado essencialmente no domínio da produção artística, torna-se naturalmente difícil aceitar as perspectivas críticas que, adoptando leituras hermenêuticas que se aproximam de paradigmas de análise biografistas, foram adiantando um conjunto de pré-conceitos acerca da relação entre o sujeito, a loucura patológica e a criação literária que ainda hoje se revelam difíceis de ultrapassar. O conhecimento e publicação de textos menos conhecidos de Fernando Pessoa, em muitas situações inéditos ou deficientemente editados, assim como o renovado interesse em relação às questões da génese, produção e recepção da sua obra e o correspondente interesse crítico pelas mesmas, tiveram como resultado a necessidade de releitura destes tópicos à luz de novas coordenadas.

Decorrente deste enquadramento, pretendemos desenvolver neste trabalho como um dos tópicos mais produtivos o estudo da presença da loucura na obra pessoana na perspectiva de uma interpretação criativa condicionada, inerente e consubstancial ao

* Releitura pessoal de um título de José Tolentino Mendonça, usado no prefácio à obra de Cristina Campo *O Passo do Adeus* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2002).

jogo pessoal do próprio criador. Recuperamos a este propósito o conceito bloomiano de *misinterpretation* para ilustrar livremente os momentos de interpretação errónea fomentados por parte de alguma crítica¹, de acordo com vertentes de análise que se empenham em aproximar a condição humana do louco na sua aceção estritamente psiquiátrica e patológica com a do criador artístico. Os seus postulados assentam invariavelmente em argumentos recolhidos na vasta produção pessoana, facto controverso se admitirmos a dificuldade absoluta de distinguir na vertigem escrita que nos legou o que poderá ser ou não ser visto como estritamente literário, questões que procuraremos problematizar nomeadamente ao nível dos textos de reflexão pessoal, nos quais incluiremos a sua abundante produção epistolográfica.

Concretizando, pretendemos afirmar que, se ainda na actualidade será possível encontrarmos espaços de reflexão onde a questão da pretensa loucura de Pessoa é amplamente estudada numa perspectiva nosográfica, psicanalítica ou em combinação e na sua relação com o génio², muitas vezes envolvendo aspectos abusivamente descontextualizados da biografia do autor, parece certo que todos pouco mais parecem fazer do que procurar a sua auto-legitimação em fontes que surgem exclusivamente da leitura de um conjunto restrito de textos cuja fortuna crítica veio a aceitar como “verdades irrefutáveis” ou, pelo menos, com um grau de verosimilhança indiscutível. De entre estas fontes, é concedido especial destaque à carta a Adolfo Casais Monteiro

¹ A este propósito, no inter-capítulo de *The anxiety of influence*, Harold Bloom procede à reflexão das condições antitéticas da crítica e sugere uma visão dos críticos de acordo com o mesmo paradigma que estabeleceu para os poetas, a *misinterpretation* de um poema-pai (“parent poem”), que, no caso dos primeiros, corresponde apenas a uma diferença em termos de grau; segundo esclarece, “There are no interpretations but only misinterpretations, and so all criticism is prose poetry (...) For just as a poet must be found by the opening in a precursor poet, so must the critic. His precursors are poets and critics. But – in truth -, so are a poet’s precursors, often and more often as history lengthens” (Bloom, 1997: 94-95).

² Recordamos, no primeiro caso, uma série de estudos não isentos de controvérsia, surgidos nos finais da década de oitenta e durante a seguinte, orientados para uma tentativa de compreensão nosográfica do processo criativo pessoano, das quais destacaremos duas obras do médico Mário Saraiva – *O Caso Clínico de Fernando Pessoa* (1990) e *Pessoa Ele Próprio – novo estudo nosológico e patológico* (1992). Mais recentemente, José Martinho em *Pessoa e a Psicanálise* (2001) pretende não apenas estabelecer uma resenha das relações entre o poeta e os estudiosos deste domínio como também dar a conhecer o seu contributo nesta questão, partindo de vários dos seus escritos com especial destaque para a carta de 11 de Dezembro de 1931 a João Gaspar Simões, à qual consagra um capítulo e diversas outras referências; uma das conclusões esclarece-nos que “Mesmo se Pessoa não foi psicótico, teve a lucidez de se saber um louco que não precisou de asilo” (ibid., 7), para seguir uma abordagem lacianiana do *sinthoma* como “a maneira que cada um tem de saber lidar com a loucura fundamental do ser humano” (ibid., 69), conseguida, no caso pessoano, através da literatura. Na interessante síntese de Philippe Brenot sobre as questões do génio e da loucura, o autor não deixa de evocar a hipótese de existência de uma personalidade múltipla, “tant il s’est attaché à donner de la réalité à chaque hétéronyme, à les faire vivre simultanément à lui-même(...)” (Brenot, 2007: 96). Em capítulo posterior, ao estudar os mecanismos do génio, o poeta português é novamente referido como exemplo das “crises de abundância” que caracterizam os maníacos (ibid., 130).

de 13 de Janeiro de 1935 e commumente conhecida como “carta sobre a origem dos heterónimos” pela sua recorrente utilização na esmagadora maioria dos textos que procuram estudar a génese da produção heteronímica³, o que nos levará a considerá-la antes um interessante argumento para caucionar a presença de uma vertente interpretativa limitadora. Conforme procuraremos demonstrar, o documento em causa nunca pretendeu esconder o intuito de impor não apenas a Casais Monteiro mas a todos os seus leitores uma interpretação pessoal relativamente às condições iniciais e orgânicas do processo criativo pessoano, no qual o relevo concedido à génese pela “parte psiquiátrica” (EGL1, 458: 459) é posto em grande evidência. Não pretendemos com isto afirmar ou ingloriamente provar estarmos na presença de um Fernando Pessoa mistificador, um demiurgo demasiado cerebral cujo interesse obsessivo pelo controlo da sua obra atinge de forma igualmente obsidiante os territórios da sua futura recepção; apesar de acreditarmos que seria possível que o autor de *Mensagem* entendesse a importância deste documento ao nível de uma recepção posterior, não deixaremos de verificar que a argumentação que nele invoca fará sentido e está em directa relação não apenas com alguns tópicos recorrentes na literatura europeia de matriz romântica e decadente, cujas raízes são mais longínquas se considerarmos a permanência de certos tópicos convenientemente relidos de tradições exegéticas provenientes da Antiguidade Clássica, mas igualmente em diálogo com a obra entendida no seu todo. Contudo, acreditar na compartimentação histórica que impõe nesta missiva à sua produção heteronímica, numa abordagem hegeliana de tese, antítese e síntese, poderá fazer-nos esquecer a leitura da sua produção enquanto obra na sua totalidade e complexidade a qual, na verdade, Pessoa não deixa de nos apresentar em certas particularidades. Uma delas será a questão da loucura, inseparável, conforme veremos, das suas reflexões sobre o génio, duas categorias que durante um grande espaço de tempo se mostraram agregadas uma à outra como na famosa imagem da folha de papel de Saussure e a lógica combinatória entre significante e significado na formação do signo linguístico (cf. Saussure, 1992: §1, 192) e cujo processo de implicação mútua mas também de calculada distanciação merecerá ampla reflexão no capítulo II deste trabalho.

Esta relação aparece estabelecida em alguns estudos específicos sobre a loucura na obra pessoana, como o artigo de Jacinto do Prado Coelho em *Ao Contrário de*

³ Um dos seus primeiros tradutores e comentadores franceses, Armand Guibert, não hesita em considerá-la como “um dos mais impressionantes documentos de todas as literaturas” no que diz respeito à sua importância na questão da génese heteronímica (*apud* Jakobson e Picchio, 1980: 19).

Penélope (1976), ou o de Georg Rudolf Lind (1980). No primeiro, o ensaísta evoca lucidamente os múltiplos factores – biográficos, psicológicos, culturais -, que levaram a tornar a loucura a tornar-se objecto de reflexão (num primeiro momento, Prado Coelho declara pretender referir-se ao homem, não ao poeta), assumindo ainda um contexto cultural que lhe terá permitido acompanhar o desenvolvimento destas temáticas, o qual teria servido de enquadramento a um conjunto assinalável de trechos auto-reflexivos que culminariam na presença de uma “loucura dominada, transposta, nascente de criação poética” (Coelho, 1976: 256). Por seu lado, Lind percorre os momentos essenciais da obra pessoana, sobretudo os textos de Alexander Search, o *Primeiro Fausto* e a obra de Álvaro de Campos, para neles encontrar a presença de uma obsessão que, na primeira personalidade citada, corresponde à projecção dos medos pessoais do autor – “Entre as 115 poesias, algumas mostram-nos que o jovem autor estava profundamente obcecado pelo medo da loucura” (Lind, 1981: 462) -, aos quais se juntam as influências marcantes da mentalidade fim-de-século e a leitura de poetas decadentes (ibid., 463) e que se veria modificada mais tarde para uma tendência celebratória, quando esta começa a surgir como indispensável às realizações geniais futuras (ibid., 480). A presença de um *caso psíquico* é, segundo o investigador, amplamente comprovada por testemunhos que se orientam para além da sua poesia, aparecendo em certos apontamentos que considera autobiográficos (ibid., 462) ou na indispensável definição criativa de origem “histero-neurasténica” da carta a Casais Monteiro já referida (ibid., 472).

Uma renovação pelo interesse do tema da loucura e do génio na obra de Fernando Pessoa foi demonstrada mais recentemente através da publicação crítica em dois tomos do *corpus* relativos a estes (*Escritos sobre Génio e Loucura*, 2006), a cargo de Jerónimo Pizarro Jaramillo, que deste modo tornou acessíveis importantes testemunhos, muitos dos quais inéditos. A esta publicação, Jerónimo Pizarro juntou no ano seguinte uma outra obra, *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, que pretendeu conceber enquanto contributo para a pretensa necessidade de “elaborar um retrato intelectual e artístico de Fernando Pessoa que desse relevo à abundante produção reunida nele” (Pizarro, 2007: 9). Impondo uma organização cronológica aos diversos escritos e privilegiando sobretudo o período compreendido entre 1903 e 1910, o investigador propõe uma discussão em torno dos contributos que as leituras diversificadas de carácter científico e filosófico implicaram na produção dos escritos sobre o génio e a loucura, assim como a contextualização das mesmas e a sua relação

com diferentes projectos (ibid., 10). Se é certo que a exaustividade deste estudo e a sua base argumentativa, apoiada na sólida edição de textos que promovera nos dois volumes anteriores, nos colocam diante da tentação de estabelecermos possíveis relações entre contextos particulares, leituras e o seu grau de envolvimento em alguns projectos literários, parecem-nos no entanto excessivos certos momentos desta abordagem, que revela não ter em suficiente consideração a possibilidade de conhecimento de muitos dos temas reportados através de outras tradições, obras literárias e seus autores. Acrescentamos ainda que não vemos problematizada com maior veemência a necessária distanciação entre o que em aparência pode ser lido como biográfico e, em última análise, o que pode igualmente ser entendido como puro sinal da contingência inerente a qualquer tentativa de explicação da sua obra ou mesmo como manifestação irónica da impossibilidade de alcançar um grau suficiente de conhecimento acerca do seu processo criativo. Apesar de se mostrar consciente deste facto ao reportar-se à importância de não ler sem suspeitas as páginas de auto-interpretação e os ensaios críticos por conterem sempre “uma dose de [sic] «poesia»“ (ibid., 11), este aspecto parece não merecer tão grande destaque como as interferências que as leituras médico-filosóficas alcançaram na pretendida concepção de uma “biografia intelectual” de Pessoa, conceito tão dúbio quanto o real papel nos diferentes projectos das leituras referidas.

Assumindo um percurso de leitura com esta finalidade, Jerónimo Pizarro parece não contemplar criticamente as aceções sempre problemáticas em torno da questão (auto)biográfica e, sobretudo, a contingência de um tipo de discurso que Miguel Tamen associou à contingência do sujeito quando a biografia se perspectiviza como um discurso sobre o particular no interior do qual se torna “um não-sujeito, dissolvido numa quantidade maciça de pormenores inarrativizáveis” (Tamen, 1994: 96). A enunciação das potenciais influências volta-se para uma forma excessiva de empirismo interpretativo que, uma vez mais, acaba por criar um efeito de distanciação quanto à incerteza que é consubstancial à produção literária, fixando-se em indícios que, nesta leitura, se vêem suficientes para possibilitar a relação causa-efeito entre leitura e projecto⁴. A explicação assume-se, neste sentido, associada a um uso unívoco e

⁴ Os exemplos multiplicam-se pela obra, pelo que seleccionaremos alguns passos de modo a ilustrar a afirmação: “Em parte pelos livros de fisionomia que leu, em parte por outras razões talvez pessoais (...), Pessoa interessou-se em várias ocasiões sobre a forma do nariz. *Os Rapazes de Barrowby*, o primeiro «romance» onde a fisionomia assume lugar de destaque, não é excepção.” (2007: 21); “Seja pela convivência com a avó Dionísia, seja por ter assistido a algumas aulas na Faculdade de Medicina (...), seja pela influência de Egas Moniz, que Pessoa já conhecia em 1907 (...), seja por outros motivos, por alguns destes ou por todos eles, o certo é que em 1907 Pessoa começa a revelar um especial interesse pela

descritivo da linguagem que pretende denotar uma relação de identificação entre o que foi lido e o que foi escrito. Se considerarmos os textos pessoanos na sua dimensão essencialmente poética, e por operacional e importante que se manifeste o estudo das relações intertextuais, sempre presentes com grande evidência em qualquer obra desta natureza, é do mesmo modo essencial destacar com igual veemência a distanciação entre poesia e o acesso ao sentido, possibilitada em grande medida através da negação de toda a linguagem que permita, como referiu Jean-Luc Nancy, identificar-se com o seu acesso livre; trata-se, nesta perspectiva, de visar representar-se antes “como uma passagem, uma via ou um caminho” (2005: 12) de absoluta dificuldade, pois “a poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: isso que deve ceder, e com esse fim começar por se esquivar, por se recusar” (ibid., 11).

As dificuldades de Jerónimo Pizarro, tal como as de outros investigadores, poderão finalmente compreender-se se tivermos em consideração as questões que surgem na abordagem do tema da loucura na obra de Fernando Pessoa não apenas na perspectiva do sujeito criador mas igualmente de acordo com uma série de outras questões: qual o sentido ou sentidos do termo “loucura” perante o manancial teórico e literário que Pessoa foi produzindo ao longo de várias décadas? Como determinar a sua relação estreita com o fenómeno do génio e em que medida ambos os temas se poderão completar ou, pelo contrário, em que momentos se verifica o seu distanciamento? Como considerar a existência de uma acepção pessoal e unívoca do conceito de loucura se decidirmos alargar o nosso âmbito de estudo ao debate em torno do fenómeno nos finais do séc. XIX, postulado por uma crise do pensamento de matriz positivista, cujos reflexos serão importantes não apenas ao nível de uma renovação do pensamento filosófico mas também na produção literária finissecular, aspectos ainda visíveis durante as primeiras décadas do século seguinte e atravessando de uma forma que julgamos bastante notória a própria produção pessoana, tanto ao nível temático como retórico? Ainda, que vias de possível compreensão para a retoma em alguma produção pessoana da linguagem da degenerescência, num contexto em que, como tão bem concretizou Daniel Pick (1989: 115; 143), se procedia à sua veemente crítica por tender à desvalorização ou mesmo anulação da metáfora a favor da literalidade do discurso? Em que medida o contributo desta reflexão sobre a linguagem se combina com os valores

questão da sua saúde mental” (ibid., 48). Sobre a carta a Adolfo Casais Monteiro: “explicação psiquiátrica e relato da génese dos heterónimos apresentam uma coincidência total: o carácter sugestível do sujeito histórico serve para explicar o raptó poético do «drama em gente». O autor é, assim, mais um sujeito passivo do que um sujeito activo.” (ibid., 183)

representacionais da figura do louco e com a proposta de leitura contingente dos metatextos pessoais? Por último, e recorrendo a conceitos desenvolvidos por T. S. Eliot, como relacionar a presença das possíveis figurações do louco com a exigência auto-sacrificial do poeta da modernidade⁵, caracterizada pela necessidade da extinção contínua da personalidade e visando a impessoalidade que procura a sua expressão através de, segundo o mesmo afirma, “um meio particular, que é somente um meio e não uma personalidade, no qual se combinam impressões e experiências de maneiras particulares e imprevistas” (Eliot, 1962: 31).

Se é certo que este trabalho procurará desenvolver argumentos que permitam problematizar a generalidade destas questões, o mesmo não pretende ver esgotadas as diferentes vias de análise que propõe, do mesmo modo que tomará em consideração as limitações impostas que passam pelo *corpus* seleccionado. A recente reunião dos textos mais significativos sobre o génio e a loucura nos dois tomos organizados por Jerónimo Pizarro será um dos pontos de partida mais importantes, assim como outros volumes já publicados e citados na bibliografia deste trabalho, como a correspondência, a edição crítica dos poemas de Alexander Search e das obras de Jean Seul de Méluret, o *Primeiro Fausto*, a *Educação do Stoico* e *Heróstrato*, entre outros. Assinalem-se como grandes dificuldades no estabelecimento deste *corpus* a ausência de uma edição crítica (tão necessária) dos textos atribuídos a Charles Robert Anon, assim como a edição bilingue do conto *A Very Original Dinner*, que só conhecemos em tradução; o mesmo não se verifica, parcialmente, em relação ao conto *The Door*, cujos fragmentos a que faremos menção provêm da edição de Jerónimo Pizarro.

Considerando as questões enunciadas e o estabelecimento do *corpus* a estudar, decidimos optar pela divisão interna deste trabalho em duas partes. Assim, na primeira, constituída por dois capítulos principais, será nosso objectivo proceder, num primeiro

⁵ Por “modernidade” pretendemos entender, na sequência das reflexões de Matei Calinescu sobre a duplicidade opositiva do termo, a sua dimensão essencialmente estética, definida como um tempo pessoal e subjectivo criado pelo desdobramento do eu, oposto a uma modernidade que corresponde a um tempo objectificado e socialmente comprometido com o progresso material (Calinescu, 1999: 18). No primeiro sentido, integramos ainda a definição baudelaireana de modernidade, entendida no célebre ensaio “Le peintre de la vie moderne”, como “o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2004: 21). Trata-se, em ambas as definições, de valorizar uma nova dimensão de tempo, rompendo uma concepção histórica em benefício de uma sincronia única que em nada se pode comparar ao passado (cf. Calinescu, *op. cit.*, 55). Numa síntese sobre o significado do termo “moderno”, João Barrento passa em revista as suas diferentes acepções, das quais decidimos reter, ainda a propósito de Baudelaire, o conceito de modernidade como *crise*, intuída já pelos românticos, vivida pelo autor de *Les Fleurs du Mal* e interiorizada por Pessoa, no qual, segundo declara, “essa crise é já só consciência crítica, hiperlúcida e trágica, sem júbilo sonhador ou elevação transcendental dos românticos, o inebriamento melancólico de Baudelaire, ou o visionarismo de Rilke” (Barrento, 2001: 25).

momento, a uma problematização teórica sobre a loucura na sua dimensão histórica e ontológica, acompanhando algumas variáveis fundamentais em torno da percepção do louco de um ponto de vista filosófico, sobretudo quanto à sua figuração enquanto duplo e ao seu entendimento no seio de um paradigma de irracionalidade que, paradoxalmente, se mantém concebível dentro do âmbito da razão. Estes aspectos não se encontram ausentes na progressiva analogia entre o sujeito criador e o sujeito louco, verificável desde a Antiguidade mas especialmente desenvolvida desde o século XVIII através de muitas outras figurações, as quais atingirão particular destaque no momento em que, na segunda metade de oitocentos, a teoria da degenerescência, nascida no meio positivista dominante, estabelece relações sistemáticas de parentesco entre fenómenos de diferentes naturezas, como o génio, a loucura e o crime. Esse momento coincidiu ainda, como procuraremos desenvolver, com a especial legitimação da loucura enquanto linguagem específica do *pathos* a partir da sua mediação através da literatura. Surgirão ainda problematizadas algumas questões dentro do âmbito da representação, especificamente no que diz respeito ao sujeito criador quanto à gestão da possibilidade de fazer falar a loucura no interior da linguagem e do pensamento quando social e mentalmente esta se aproxima do âmbito da alienação e da concomitante exclusão. Ainda no primeiro capítulo, destacaremos por fim as possíveis relações entre a linguagem, a presença e definição da ironia e as implicações de ambas na definição da contingência.

O conceito de contingência, lido de acordo com a perspectiva de Richard Rorty (1994), é entendido neste trabalho como um valor que, mediante sucessivas redescrições, faz aproximar a literatura e a loucura do mesmo ímpeto participativo de resistência contra a literalidade da linguagem e a totalização do conhecimento segundo o exercício da ambiguidade, conseguida mediante estratégias como o paradoxo, a ficcionalização do sujeito, a mentira artística e a persistência na descoberta de figuras metafóricas que visem a simulação da possibilidade inalcançável de uma solução para a “dor de pensar” de matriz rousseauiana e o regresso à natureza, uma das figurações directamente relacionadas com a representatividade da loucura. A contingência, como forma da ambivalência, torna-se um dos tropos da desordem da linguagem quanto à sua função nomeadora e insere-se na luta entre a determinação e o seu «outro da ordem», a incerteza, que, de acordo com a posição sociológica de Zygmunt Bauman (leitor privilegiado de Rorty) é característica das práticas tipicamente modernas (Bauman, 2007: 18-19). Concebendo a história da modernidade como uma busca da supremacia

da ordem e da construção social contra a ambiguidade, Bauman entende-a como a sua principal aflição por se revelar uma força que, sendo desvio, escapa abertamente a este projecto. Com o reconhecimento da fragmentação do mundo como a sua fonte primária de força, a contingência surge num seu momento particular, o da polissemia da linguagem que se relaciona com a fragmentação dos significados. O léxico usado por Zygmunt Bauman insere-se no contexto específico do combate, integrando o conceito de contingência num dos lados da contenda entre clareza e incerteza, fazendo-o derivar, de resto, do esforço investido pela determinação como único poder:

A autarquia é o sonho de todo o poder. Ele atrapalha-se na ausência de autonomia, sem a qual nenhuma autarquia pode viver. Os poderes é que são fragmentados; o mundo, teimosamente, não o é. As pessoas permanecem multifuncionais e as palavras, polissémicas. Ou melhor, as pessoas tornam-se multifuncionais por causa da fragmentação das funções; as palavras tornam-se polissémicas por causa da fragmentação dos significados. A opacidade surge na outra ponta da batalha pela transparência. A confusão nasce da luta pela clareza. A contingência é descoberta no momento em que muitos trabalhos fragmentários de determinação se encontram, se chocam e se emaranham (Bauman, 2007: 24-25).

O contexto da literatura, por outro lado, assumiu na modernidade (o que não significa excluir outras manifestações anteriores) uma forte relação com a contingência a partir do momento em que devota o seu interesse nos paradoxos inerentes à linguagem e suas virtualidades estéticas; perspectivando a linguagem já não de acordo com a ideia de clareza na transmissão da experiência humana, tende antes para a exploração das suas possibilidades e contradições obrigando à revisão de tópicos constantes em poéticas anteriores (nomeadamente a do romantismo) como a verdade, a sinceridade ou a expressão livre dos sentimentos. A atenção sobre o paradoxo a cargo de poetas como Charles Baudelaire ou Stéphane Mallarmé trouxe para a literatura o contraponto de uma teoria da transparência da linguagem a partir do momento em que estes recuperam o seu poder metafórico e exploram não apenas a polissemia mas ainda as potencialidades criativas dos significantes. A problematização da linguagem levou a que esta tenha forçado à progressiva consciencialização, de acordo com a imagem clássica reconvocada por Sigurd Burckhardt em obra de 1953, citada por Michael Hamburger em *The Truth of Poetry* (1982), do poeta no papel duplo de sacerdote e de louco, no sentido em que tende a reunir em si a missão de “dizer verdades” com propósitos estéticos através da linguagem e, em simultâneo, mostrar-se o “corruptor de palavras”,

provocando efeitos de alienação (conceito tomado de Brecht) que atingem tanto os significantes como os significados; citando Burckhardt,

The poet would be much safer if he did not commit himself to the Word, but in ironic detachment exploited the infinite ambiguities of speech. Or he could retreat to the safety of a sacro-religious order, give up his claim to verbal priesthood and turn ‘mouthpiece’. Both roads have been taken – but they lead to self-abnegation... Where the philosopher seeks certitude in the sign – the ‘p’ of propositional calculus – and the mystic in the ineffable – the ‘OM’ of the Hindoos – the poet takes upon himself the paradox of the human word, which is both and neither and which creatively transforms in his ‘powerful rhyme’ (*apud* Hamburger, 1982: 36).

A identificação figurativa do poeta com o louco, de que a menção de Sigurd Burckhardt é apenas um exemplo entre muitos outros, sugere neste âmbito a aproximação com a questão da contingência, relação que pretendemos destacar no capítulo citado e ao longo dos restantes. Relacionando-se ainda com a potência, como a entende Giorgio Agamben no completo ensaio que propõe sobre este tema em “Bartleby – Escrita da Potência”, a contingência admite a sua figuração através da invenção de sujeitos que propugnem as condições instáveis do conhecimento e da verdade, de que o misterioso escrivão Bartleby, criado por Melville (1853), é um dos exemplos mais completos de *contingentia absoluta*. De acordo com Agamben,

À experiência de uma tautologia, isto é, de uma proposição que é impenetrável às condições de verdade, porque é sempre verdadeira (...) corresponde, em Bartleby, a experiência do *poder* ser verdade e, ao mesmo tempo, não verdade de alguma coisa. Se ninguém sequer se sonha a verificar a fórmula do escrivão, é porque o experimento sem verdade não diz respeito ao sem em acto o que quer que seja, mas exclusivamente ao seu ser em potência. E a potência, enquanto pode ser ou não ser, é por definição subtraída às condições de verdade, e primeiro que tudo, à acção do «mais forte de todos os princípios», o princípio de contradição (Agamben, 2007: 34-35).

O comportamento estranho de Bartleby é associado à superfície com a loucura sem que nunca seja declarado abertamente louco, escudando-se na linguagem (o seu reiterado “I would prefer not to”) como forma de irredutível ocultação ao criar um vazio na linguagem que Gilles Deleuze, a propósito da mesma personagem, caracterizou como “abertura a uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam” (Deleuze, 2000: 102). Fazendo valer os direitos da potência, Bartleby e todo o conto de Melville favorecem tópicos de aproximação relativamente ao âmbito da auto-representação de Fernando Pessoa como louco ou a da instabilização das suas

personalidades poéticas no âmbito deste tópico, como teremos igualmente ocasião de problematizar.

O segundo capítulo recuperará estas perspectivas com o intuito de desenvolver duas das faces mais objectivas no processo criativo pessoano, a questão da loucura na sua relação com o génio. Admitindo, neste sentido, a denominação de ironista proposta por Rorty, destacaremos o modo como Fernando Pessoa, redescrivendo e reconfigurando vocabulários finais oriúdos de diferentes perspectivas, coloca em destaque algumas vias de ficcionalização do sujeito criador, relativizando discursos que aparentemente remetem para a auto-reflexão do acto criativo, mas que se impõem sobretudo como sinais da contingência deste empreendimento. É neste sentido que convocaremos, numa abordagem crítica, a questão dos textos commumente designados por autobiográficos, procurando concretizar esta problemática a partir da análise da carta a Adolfo Casais Monteiro de 1935, porventura o texto mais recorrentemente citado quanto a uma figuração do *pathos* mental que envolveu a suposta criação heteronímica, de maneira ainda a perscutarmos, como já fez notar Américo Lindeza Diogo, de que forma o texto pessoano “*solicita* [sic] o quadro tradicional da autobiografia” (Diogo e Monteiro, 1995: 23) para a seguir proceder à conversão crítica da impossibilidade de coincidência entre o sujeito empírico e o sujeito ficcionado. Para tal, convocaremos ainda diferentes momentos de redescrção, não apenas respeitantes a tradições que remetam para posições sobre a questão do génio e da loucura (Lombroso, mas também Coleridge, Shakespeare, Poe, Rousseau, Antero de Quental e Mallarmé) mas inda para outros momentos da sua própria obra, estabelecendo um diálogo com outras cartas e com os seus críticos, destacando-se neste contexto João Gaspar Simões.

A segunda parte deste trabalho, também constituída por dois capítulos, terá como finalidade o estudo mais sistemático de alguns textos relativos ao *corpus* pessoano pré-heteronímico. A opção pelo estudo das que julgamos mais significativas de entre as primeiras personalidades e a pouca referência a produções consideradas tradicionalmente ortónimas não pretende de modo algum relativizar o seu interesse. No capítulo terceiro, começaremos por considerar a ligação entre três variáveis situáveis no conjunto de textos a estudar – o heroísmo, a decadência e, sobretudo, a degenerescência -, e a formação da imagem do sujeito decadente numa perspectiva simultaneamente literária, científica e civilizacional. Assumindo a decadência como um valor, o estudo colocará em destaque a contingência exercida não apenas ao nível da representação, como nos capítulos anteriores, mas também o desvio irónico da linguagem que, ao

procurar a libertação de paradigmas fechados, agiliza o seu lugar diferenciador nas primeiras personagens poéticas pessoais, heróis cerebrais decadentes por excelência e figurações do homem de génio, relidos agora de acordo com os tópicos mais característicos do paradigma da degenerescência e da literatura decadente. A concretização será estabelecida em seguida, através da análise de alguns textos atribuídos a Charles Robert Anon, onde o apelo a modelos como Edgar Allan Poe se faz notar de modo concreto, à poesia de Alexander Search e ainda, em certa medida, ao conto *A Very Original Dinner*, sinais decisivos no estabelecimento do que denominaremos como um pacto com a contingência. Apesar de a atribuição do conto *The Door* não poder ser com segurança conferida a Charles Robert Anon, algumas considerações sobre este texto serão expostas no subcapítulo que dedicaremos ao estudo desta personalidade dada a coincidência de ambos os projectos. Com o estudo deste conto procuraremos ainda destacar não apenas as hipóteses de redescrição a partir de textos de Poe, com os quais estabeleceremos um diálogo, mas sobretudo destacar, a partir desta experiência literária, a presença de tópicos que serão reiterados em outras produções e de entre os quais consideraremos a aprendizagem consciente da linguagem como superfície e a admissão da contingência que tanto esta como o conhecimento absoluto podem representar. No subcapítulo dedicado a Alexander Search, por sua vez, procuraremos colocar em evidência o diálogo com outros momentos da produção pessoal, como as breves referências a Friar Maurice e ao conto *A Hora do Diabo*, destacando e confirmando, na sequência de Charles Robert Anon, a figuração completa do herói decadente perturbado pelo espinho do excesso de consciência e onde a loucura, mais do que tópico e presença, se torna alegoria do paradoxo entre a certeza da vontade de pura inconsciência e a contingência da dúvida quanto ao alcance desse estado primitivo capaz de concretizar esta vontade, ambivalência paradoxal que observaremos de acordo com a releitura crítica de certos tópicos do pensamento de Jean-Jacques Rousseau. Aludindo ainda a alguns poemas de Search, o subcapítulo encerrará com a revisão irónica destes aspectos a partir da leitura do conto *A Very Original Dinner*, no qual a ambiguidade e o grotesco reforçam a ideia de contingência a partir da perversão de tópicos como a originalidade ou a literalidade das linguagens de superfície, de que o discurso da degenerescência constitui um momento de particular destaque.

Sequencialmente, outras vias de perversão do discurso serão analisadas no quarto capítulo, redigido em torno de duas imagens fundamentais: a desfocagem irónica do “sincero absoluto”, proporcionada pelo estudo dos textos atribuídos a Jean Seul de

Méluret, e o estilhaçamento no *Primeiro Fausto*, que colocará em destaque a fragmentação como mecanismo de exposição da falha de unidade que diz respeito tanto ao sujeito como ao texto. Com Jean Seul, a ironia destaca-se do âmbito do sujeito (problematizados em Anon e Search) para o problema civilizacional, ao aceitar-se a si mesmo como paródia do satirista misantropo imbuído da cerrada argumentação degenerescente de autores particularmente influentes como Max Nordau, com o qual procuraremos fazer os seus textos dialogar. No *Primeiro Fausto*, cujos primeiros fragmentos datam de 1908, destacaremos a permanência de um projecto que concebe no estilhaçamento a marca de contingência que faz parte da desejada autonomia criativa do artista.

A inesgotabilidade da produção pessoana não exclui o estudo de outras personalidades (António Mora é um dos exemplos) e de outros textos (sobretudo da produção ortónima, como *The Mad Fiddler*), mas as limitações físicas do trabalho e a escolha do *corpus* no âmbito específico de estudo de personalidades pré-heteronímicas levaram-nos a estabelecer as opções de estudo atrás referidas. Este facto não nos impede de considerar importante fomentar um diálogo entre os textos pessoanos e outros autores que, no mesmo período de produção, incluíram nas suas obras referências importantes a propósito da loucura, como Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes ou Raul Brandão, entre outros.

PRIMEIRA PARTE



Théodore GÉRICAULT, *Monomane de l'envie*, 1822, Lyon, Musée des Beaux-Arts

Entre 1821 e 1824, Théodore Géricault obteve o encargo de pintar dez retratos (dos quais apenas cinco se conservaram) de diferentes pacientes da Salpêtrière, um dos mais famosos hospitais de alienados de Paris.

A tarefa resultou do pedido de um amigo, Etienne Jean Georget, estudante de Esquirol nesta instituição, que pretendia publicar um livro sobre a loucura, baseando a sua teoria na relação entre as diferentes fisionomias e o estado evolutivo da doença mental, numa antecipação dos futuros estudos de Cesare Lombroso sobre os criminosos (Gillman, 1982: 84).

Na perspectiva de Georget, a analogia sem grandes mediações entre a fisionomia e o estado psíquico confirma a importância que atribui a uma concepção de loucura enquanto superfície e efeito da *hybris* do doente: como no retrato reproduzido, é a alegoria do desvio, superfície do corpo que não mais conta a história do indivíduo mas a do seu duplo silencioso e desviante. Os alienados de Géricault fazem depender a sua existência, como a do próprio quadro onde permanecem, da força icônica proveniente da sua figuração silenciosa, carregando, como afirmou Michel Foucault, “todos os signos de uma semelhança que acaba por apagá-los”, ao contrário do poeta, o outro marginal na cultura ocidental moderna com quem muitas vezes se confundiu, que se põe “à escuta da «outra linguagem», a da semelhança, essa linguagem sem palavras nem discursos” que proporciona novas experiências criativas (Foucault, 2005a: 104).

CAPÍTULO I

LOUCURA, EXERCÍCIO DA CONTINGÊNCIA

LINGUAGEM E REPRESENTAÇÕES

“Eu não estou doudo”

Ângelo de Lima (1991: 119)

“Eu não sei se realmente julgará que estou doido.
Creio que não. Estas coisas são anormais, sim,
mas não *anti-naturais*.”

(CI, 92: 218)

1. Ser louco

Num conhecido ensaio sobre cultura, literatura e estética, tomando como pretexto inicial de cada capítulo cada um dos arcanos maiores do *tarot*, Alberto Pimenta inicia o seu estudo com o número zero, que corresponde à carta do Louco. Esta associação numérica com o primeiro (ou o último) dos arcanos nada tem de inocente: como o próprio afirma, a figura do Louco pode ser entendida como uma espécie de grau zero da existência humana, uma figura elementar mas ao mesmo tempo diferente, vazia de si mesma mas ontológica e fisicamente existente. A sua certeza parece assentar apenas nisso – o louco existe: “É, apenas. Esse ser sem predicação é o zero de ser” (Pimenta, 1995: 21). Sendo uma existência concreta à qual é possível associar várias máscaras – Louis Sass toma-o como “a protean figure in the Western imagination”, capaz de albergar imagens tão obscuras e contraditórias como a do selvagem, a criança, o simplório ou o profeta dominado por forças demoníacas (Sass, 1996: 1) -, estas parecem combinar-se em torno da diferença como marca comum a todas as manifestações de uma existência que, durante muitos séculos, se viu quase fatalmente remetida para o domínio da oposição: o louco existe como aquele que, no quadro da natureza humana, é oposto ao ser racional e são.

Esta certeza existencial – o louco é um ser e um corpo, apesar de destituído de certas valências comuns aos restantes humanos pela sua ambiguidade hesitante atravessa os séculos e coloca de parte o instante em que os racionalistas pretenderam

radicalmente duvidar sobre a humanidade do louco sempre que este se viu encarado como um ser privado da Razão. O debate não foi pacífico, mas em parte resolvido a partir do momento em que é dado como certo que o louco possui, como todos os seres humanos, uma alma perfeitamente imaculada e cuja Salvação se encontra garantida, na medida em que na separação entre corpo e alma, a dos loucos não padeceria deste problema por se encontrar resguardada da doença, constituindo uma espécie de prisioneira não contaminada dentro de um corpo doente (Foucault, 2005: 269). O influente médico francês Philippe Pinel, em 1806, sugeria que a privação da faculdade da Razão, pela qual o homem principalmente se distinguia de todos os outros animais, fazia com que nada mais lhe restasse do que a forma humana como atributo distintivo entre os restantes elementos da Criação (*apud* Porter, 1993: 12). Esta opinião, no entanto, deve ser encarada como uma situação-limite; na verdade, a tradição filosófica racionalista nunca terá pretendido ver no louco um simulacro oco e silencioso – referimo-lo como um corpo não vazio - mas apenas uma outra versão de humanidade portadora de uma razão peculiar porque errada. No *Ensaio Sobre o Entendimento Humano* (1700), a distinção feita por John Locke entre os loucos e os idiotas esclarece-nos que a privação da razão por uma dificuldade de movimento nas faculdades intelectuais é característica dos segundos, enquanto no caso dos loucos a faculdade de raciocinar não se encontra ausente mas sim o facto de considerarem a verdade através de princípios errados partindo de ideias em si mesmas igualmente erradas⁶. Embora confirme a existência de vários graus de loucura dependentes do grau de desordem mental das suas ideias, é reconhecida, mesmo assim, uma lógica interna no raciocínio dos loucos uma vez que o que neles permanece errado são as ideias iniciais que aparecem implicadas em raciocínios obedientes a uma lógica pessoal; na sua substância, estas ainda formam uma espécie particular de lógica. Para Locke, seria possível, deste modo, considerar a existência da Razão dentro da loucura e não dois domínios atomizados e polarizados numa relação de opostos irreconciliáveis.

Não se trata de uma constatação exclusivamente observada por John Locke, na medida em que a base cartesiana na qual em parte desenvolve a sua argumentação se reconhece nos exemplos apresentados, como a situação do louco que se imagina rei e cujo comportamento se pauta por uma crença nas suas prerrogativas régias (Locke,

⁶ “Com efeito, não me parece que tenham perdido a faculdade de raciocinar, mas, tendo unido algumas ideias erradamente, tomam-nas por verdades e erram como os homens que raciocinam bem, a partir de princípios errados” (Locke, 1999: 197).



1999: *ibid.*). A demência parece acompanhar um processo de dramatização do humano que em nada lhe retira a sua essência mas que antes lhe impõe uma nova ordem de existência cuja verdade é interna ao domínio a que se aplica. Descartes, nas suas *Meditações Metafísicas* (1641), prolongará os exemplos falando naqueles que se julgam pomposamente vestidos quando estão nus ou que imaginam ser cântaros ou ter o corpo de barro (Locke assume aqui a variação do corpo feito de vidro). Estes pormenores, todavia, assistem a uma estratégia retórica fundamentada na necessidade objectiva em que consiste o centro da *Primeira Meditação* – a subalternização da verdade da loucura em relação à verdade inquestionável do *Cogito*.

Um passo em particular no decurso da argumentação que vai preparando com vista a confirmar a tese inicial da primeira de uma série de seis meditações – sobre o que é possível pôr em dúvida -, teve uma importância assinalável pelo debate que irá gerar ao longo da segunda metade do século XX e pela forma como reabilitará uma certa imagem de loucura que se julgou condenada ao esquecimento a partir das meditações cartesianas. Não excluindo a existência de uma verdade própria na loucura, Descartes pretende demonstrar que, por muito que os sentidos possam iludir o ser (o filósofo argumenta, aliás, na primeira pessoa) há muitas outras coisas sobre as quais não será possível duvidar racionalmente (Descartes, 1964:14). Uma delas é a dúvida sobre a própria existência física; a comparação, como estratégia retórica de oposição com vista a validar o primeiro argumento, é sugerir a presença do oposto. A veemência com que o assinala oscila entre a ironia e o jocoso, como se verifica ao reportar-se, citando,

a ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé & offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils font des roys, lorsqu'il's sont tous nuds; ou s'immagent estre des cruches, ou avoir un corps de verre. Mais quoy ? ce sont des fous, & je ne ferois pas moins extravagant, si je me reglois sur leurs exemples⁷ (Descartes, 1964 : 14).

O louco vive uma verdade que se distancia da racionalidade do *Cogito* pois oferece uma alternativa ilusória que nem sequer se poderá aproximar do sonho. Conforme reitera nos parágrafos seguintes, a representação partirá sempre de uma semelhança com o real, este identificado com o verdadeiro, e mesmo certas representações fabulosas como os sátiros ou as sereias mais não são do que uma mistura de partes provenientes de naturezas reais. Num limite, e considerando o caso da pintura,

⁷ Nesta transcrição efectuou-se uma actualização parcial da grafia.

por mais que a imaginação forneça a extravagância ao nível da representação, as cores do quadro seriam verdadeiras, por oposição à falsidade que representa o ilusório (Descartes, 1964: 15). Nesta cartografia racional em que o sujeito do *Cogito* é o centro do conhecimento verdadeiro parece não existir lugar para o louco e para a sua suposta verdade.

Assegurada a sua humanidade, nada restará ao louco senão a sua existência como *duplo*. Para o pensamento cartesiano, conforme sublinhou José Gil num ensaio sobre Descartes e os duplos, a sua funcionalidade apenas é conferida no domínio do puramente ilusório. A concepção de óptica do autor de *O Discurso do Método* assenta na descoberta da percepção da realidade sob a forma de duplas imagens, sendo o cérebro responsável pelo reconhecimento da imagem verdadeira (Gil, 2006: 111), pelo que a condição exigida para garantir a obtenção da imagem verdadeira seria a organização do corpo do indivíduo humano, o “sujeito da ciência, habitante de um corpo-máquina, que permite a redistribuição dos objectos do mundo segundo as duas substâncias, o espaço e o pensamento” (ibid., 113). Em Descartes, a criação do duplo parece só fazer sentido como uma representação falsa, ilusória, existindo apenas para confirmar o sujeito racional. Se o monstruoso – e associaremos a este contexto o louco – farão sentido no âmbito da irracionalidade, a sua *utilitas* decorrerá da existência dos mesmos enquanto sinais opositivos necessários à confirmação da razão e, de acordo com o projecto das *Meditações*, da demonstração da existência de Deus. Distinguindo-se do monstro por não se encontrar directamente no domínio do puramente irracional (no sentido do impensável, do que em substância é fantasioso), o louco ocupa, no entanto, a esfera do duplo por participar, dentro da ordem imposta pela Razão, na órbita do ilusório. O sujeito que padece de loucura será um desses duplos que servirão para reforçar a existência do verdadeiro, do homem cujo bom funcionamento do seu corpo-máquina possibilitam à alma o acesso à verdade. Nesta relação opositiva cujo sentido é efectivo dado que é pensado sob o domínio da Razão, a loucura ocupará o espaço da contradição e do silêncio. O louco enquanto duplo ilusório porque fora da circunscrição do sujeito cartesiano racional encontrará a sua legitimidade como o outro situado fora da esfera da verdade. Estamos já distantes da representação do tipo particular da alegorizada Loucura erasmiana, a que se distingue com loquacidade na defesa do território da verdade na sua vertente moral, uma figuração da liberdade perante a constrição retórica dado que se trata, conforme declara no seu *encomium*, de “uma

divindade que reina em toda a parte e que recebe o culto unânime de toda a terra” (Erasmus, 1989: 16). Doravante, o seu reinado seria aparentemente o do silêncio.

Nesta leitura final de silenciamento parece residir o âmago da teoria desenvolvida por Michel Foucault na sua tão incontornável como não isenta de polémica *Histoire de la folie a l'âge classique* (1961). Na perspectiva diacrónica adivinhada desde logo no título desta obra, o filósofo estabelece uma *ordo* temporal baseada num processo de “fechamento progressivo” da loucura, adiantando como momento significativo a publicação, como observámos, das *Meditations Touchant la Première Philosophie* de Descartes em meados dos século XVII.

É, de resto, partindo deste texto como base argumentativa que inicia o segundo capítulo deste livro, dedicado ao momento da alteração da cosmovisão idiossincrática da loucura no seu potencial comunicacional, ainda que sempre tendo como árbitro o discurso da verdade moral e eternamente votada às condicionantes de um saber misterioso e por vezes incompreensível⁸, para o momento que denomina “Le grand renfermement”, em que se teria assistido a um progressivo exílio e silenciamento imposto pelo próprio processo de legitimação do sujeito cognoscente cartesiano, assente no seu direito à verdade e ao distanciamento das aparências ilusórias; conforme argumenta, para o pensamento racionalista nascente, na hipótese de o homem ser sempre louco, “la *pensée*, comme exerce de la souveraineté d’un sujet qui se met en devoir de percevoir le vrai, ne peut pas être insensée” (Foucault, 2005: 70). Se o sujeito tem o dever de entender a verdade e saber separá-la das ilusões e do falso, não fará mais sentido falar de uma loucura vivida dentro do discurso da Razão, pelo que, segundo Foucault, se abriu neste contexto a premissa legitimadora do seu silenciamento através do isolamento e da vigilância do louco.

Neste sentido, a sua existência é concreta mas passará a ser silenciosa; o constrangimento físico corresponderá a um constrangimento da linguagem, conforme Shoshana Felman, uma das mais assinaláveis comentadoras desta obra em particular do filósofo francês, pretendeu sintetizar, declarando que o desafio do seu estudo assenta no que considera “a radical misunderstanding of the phenomenon of madness and a

⁸ Foucault argumenta no sentido de procurar atribuir ao louco na Idade Média e nos alvares do Renascimento a voz de um saber secreto, uma vez que, como afirma, “toutes ces figures absurdes sont en réalité des éléments d’un savoir difficile, fermé, ésotérique” (Foucault, 2005: 37); também em *A Ordem do Discurso*, o mesmo salienta que “durante séculos, na Europa, a palavra do louco não era ouvida, ou então, se o era, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada logo que proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingénua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, em sentido estrito ela não existia” (Foucault, 1997: 11).

deliberate misapprehension of its language. The entire history of Western culture is revealed to be the story of Reason's progressive conquest and consequent repression of that which it calls madness" (Felman, 2003: 38). Ressalta nesta conclusão uma veemente relação entre a progressiva repressão da loucura e um calculado processo de silenciamento cujos antecedentes procederiam de noções que Felman parece colher no glossário bloomiano de *The anxiety of influence* (1973). Assim, uma compreensão e apreensão erradas do alcance e especificidade da linguagem do louco constituiriam as causas da sua repressão, como se a Razão pretendesse exercer a sua influência com o intuito de neutralizar a loucura pela noção de erro que lhe é consubstancial, fazendo paradoxalmente uso ela mesma do erro para se distinguir; por em si mesma ser incompreensível, torna-se incompreendida.

A Razão que domina a sociedade não lhe reconhece outro lugar senão o da segregação pois situar-se fora da esfera do racionalmente aceitável implica o deslocamento para a esfera do patológico. De entre todas as criaturas encerradas em estabelecimentos hospitalares, o louco não adquire um estatuto especial como outrora granjeara, fará apenas parte da massa anónima das vítimas de um desequilíbrio fisiológico. No *Dicionário Filosófico* de 1764, Voltaire não retira ao louco a capacidade de ideação, tal como John Locke lhe conferira anos antes, mas verifica nos juízos que produz a falta de adequação à vida em sociedade, por esse motivo, o exclui; trata-se apenas de mais um doente, "a sick man whose brain is in bad health, just as the man who has gout is a sick man who has pains in his feet and hands" (*apud* Porter, 1993: 17). Mesmo que mais tarde, como observaremos, a imagem do louco tenha sido reabilitada pela modernidade e tenha retomado o seu papel junto das reflexões sobre o génio, recuperando a sua ligação já ancestral às forças obscuras do inconsciente e do entusiasmo, não mais será possível destrinchá-la desse complexo de Filoctetes⁹ que, de resto, será comum a outras figuras dessa mesma modernidade, como o dândi ou o *poète maudit*. A reabilitação não lhe subtraiu a condição patológica associada ao erro e à ilusão; a anormalidade do louco, mesmo quando a sua voz voltará a ser ouvida porque se tratará da voz do génio, tópico que encontraremos amplamente desenvolvido a partir

⁹ Lionel Trilling, num artigo intitulado "Arte e Neurose", observa que foi Edmund Wilson que formulou a ideia da doença característica do artista de acordo com a imagem de Filoctetes, o guerreiro grego que vivia isolado da sociedade devido ao cheiro desagradável de uma ferida, mas que era constantemente solicitado devido ao arco mágico que possuía. Este mito foi usado mais tarde na peça homónima de Sófocles (Trilling, 1965: 190).

do Romantismo ainda que com raízes muito anteriores, fará sempre parte da sua condição.

As noções de ‘normal’ e ‘patológico’, de resto, serão objecto de uma assinalável teorização e modificação dentro do novo quadro teórico instaurado pelo positivismo oitocentista. Em *Le normal et le pathologique*, Georges Canguilhem propõe uma revisão crítica destes conceitos analisando a acepção destes termos em obras lexicográficas, como o *Vocabulaire philosophique de Lalande*, ou médicas, como o *Dictionnaire de médecine* de Littré e Robin e a *Histoire des anomalies de l’organisation* (1836), de Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire, para concluir sobre a progressão sistemática da confusão etimológica decorrente da análise do termo ‘anómalo’, na sua origem *an-omalos* (o que é desigual, irregular), mas paulatinamente lido como um termo derivado de *a-nomos*, o que implicaria ‘o que se encontra fora da norma (*nomos*)’ (Canguilhem, 1972: 81). Uma das consequências terá sido a identificação de sentidos entre ‘anomalia’ e ‘anormal’, adequando-se este último a um quadro de exclusão dentro das leis naturais, cuja consequência será a sua inserção no campo do ‘patológico’, entendido na sua diferença relativamente ao conceito de ‘normal’. A concepção de doença, por outro lado, viria a obedecer a um novo enquadramento, passando da ideia grega de esforço da natureza no Homem para retomar um novo equilíbrio, pressupondo sempre a doença como um desequilíbrio fisiológico incontável para este¹⁰, para um paradigma baseado no controlo dessa mesma natureza, o que exigiria um conhecimento aprofundado da fisiologia humana de modo a procurar delimitar o mal no corpo do doente (Canguilhem, 1972: 12-13). Tais estudos científicos procurarão perceber as relações entre normal e patológico mas serão sempre feitas, conforme observa Georges Canguilhem, em benefício do conceito de normal:

La maladie n’est plus objet d’angoisse pour l’homme sain, elle est devenue objet d’étude pour le théoricien de la santé. C’est dans le pathologique, édition en gros caractères, qu’on déchiffre l’enseignement de la santé, un peu comme Platon cherchait dans les institutions de l’État l’équivalent agrandi et plus facilement lisible des vertus et des vices de l’âme individuelle (Canguilhem, 1972: 14).

O século XIX trará consigo um manancial intrincado de noções, estudos, anatomias e nosografias partindo do conceito de patologia como o desvio de um certo

¹⁰ Nos *Problemata XXX*, Aristóteles utiliza para a loucura os termos *mania* e *ekstasis*, sendo o primeiro associado a uma vertente fisiológica e o segundo um termo mais descritivo, associado a um sintoma proveniente de um desequilíbrio da bílis negra, entendido como “paixão extrovertida”, “violência” (cf. Aristóteles, 1988: 38-41).

tipo de normalidade, consistindo a pertinência dessas investigações na procura da confirmação dessa mesma normalidade que, de resto, será cada vez mais identificada com a razão. Num ensaio sobre o discurso moderno e as suas categorias, Miguel Baptista Pereira refere o alcance deste facto na revisão oitocentista do valor do discurso metafísico, visto na Idade Média como o discurso privilegiado da razão humana, em direcção à concepção comtiana de doença a curar através da nova filosofia positivista ou à crítica de Nietzsche relativamente ao seu papel negativo na história da decadência humana (Pereira, 1990: 121). A noção de *desvio* e a sua identificação com o conceito de *doença* ganhará uma notoriedade assinalável ao longo do século XIX ainda que, como veremos, sujeita a matizes e usos bastante diversificados. A instauração de um paradigma biologista, assinalada por Maria Helena Santana no seu estudo sobre a literatura e a ciência na ficção do século XIX, em contraste com o modelo instaurado pela filosofia mecanicista do Iluminismo que o antecedeu, significou a instauração de um novo tipo de idealismo assente numa cosmovisão evolucionista da humanidade, cujas influências se estenderão inclusivamente à criação literária (Santana, 2007: 33-36)¹¹.

Com o desenvolvimento do Materialismo (Büchner e o incontornável manifesto “Kraft und Stoff” [“Força e Matéria”], em 1855) e com a demanda de uma teoria unificada da ciência sobretudo a partir de meados do século XIX, com Helmholtz, Virchow, Du Bois Reymond e de forma mais expressiva, com o Materialismo Monista de Ernst Haeckel, já nos finais da segunda metade do século, propugnando a contemplação do todo na perspectiva darwiniana do Evolucionismo Natural, a ciência torna-se a vocação da verdade. Em *O Futuro da Ciência* (1848), Renan afirmava a sua crença no progresso e remetia à ciência a esperança da perfeição humana, transcendendo a vivência social na procura incessante da verdade; Taine, por sua vez, tal como Renan, compara a ciência à religião, acreditando na sua infalibilidade e na sua capacidade de oferecer a conexão lógica e a necessidade de todas as coisas (Burrow, 2000: 55). De modo mais conclusivo, Ernst Haeckel anunciava em *Os Enigmas do Universo* (*Die Welträthsel*, 1895-1899) a importância do “palácio da razão” no projecto

¹¹ Em obra anteriormente referida, Miguel Baptista Pereira, a propósito da análise da concepção de desenvolvimento/evolução na modernidade, refere que “A nova teoria da evolução libertou-se de todo o sujeito metafísico e interpretou as mudanças na esfera orgânica, psíquica e moral como uma sequência sem começo nem fim” (Pereira, 1990: 109). Este facto não exclui, no entanto, o sujeito do conhecimento na sua dimensão histórica, conforme as lições fichtiana e hegeliana, considerando, nesta última, o facto de o movimento do espírito se exteriorizar “em formas históricas concretas, pois a sua vida é acção, que tem um fim em si mesma, e por isso é capaz de história” (ibid., 82).

da religião monista, alicerçada nos pilares da Beleza, a Virtude e a Verdade pura e cujos caminhos define através da “«observação e a reflexão», o estudo empírico dos factos conforme à razão, das suas causas efficientes”, um modo de alcançar “a sciencia verdadeira, o thesouro mais precioso da humanidade civilisada” (Haeckel, 1926: 392). A divulgação dos princípios da Sociedade Monista de Haeckel será, nas palavras de David Gasman, citadas por Zygmunt Bauman na obra atrás referida, uma prova da aceitação do programa radicalmente científico e positivista do Monismo ao longo da segunda metade do século XIX, o qual desembocará nas teorias do processo artificial de selecção e da eliminação raciais como meios de facilitar a luta pela vida, antecessores directos das teorias da pureza racial do Nacional-Socialismo alemão (Bauman, 2007: 42).

A ascensão deste novo paradigma teve consequências na redescricção da imagem do louco, como a seguir procuraremos problematizar.

2. Vozes e Vias do Silêncio

Como situar a experiência da loucura dentro deste novo paradigma? No último capítulo de *Histoire de la folie*, Foucault observa uma evolução da loucura no sentido negativo da procura por parte do pensamento psiquiátrico oitocentista de a conceber numa lógica de determinismo e de sua culpabilidade, de acordo com o novo pensamento científico que lhe procura adivinhar as causas e concebê-la dentro de grandes sistemas taxinómicos.

Como vimos, de acordo com o pensamento do filósofo, apesar de segregado o louco do período do “grande encerramento” manteve a liberdade de acolher em si a sua verdade, vista pela sociedade como erro e ilusão; no século XIX esta verdade será objecto de grande interesse pela comunidade intelectual, que propenderá, segundo o filósofo francês, a perceber o fenómeno da loucura através de uma série de imagens em espelho, reflexos da concepção contrastante entre homem louco e homem normal: se por um lado o louco será concebido como a verdade elementar de cada homem, uma espécie de infância da humanidade, por outro a loucura será vista como presença e testemunho inatacável dos riscos terminais de uma sociedade doente, tópico explorado

com veemência pela literatura naturalista, pelo Decadentismo e, de forma significativa e determinante, pela teoria da degenerescência. A coexistência destes pressupostos resulta, na síntese de Louis Sass, no reconhecimento polarizador em torno de duas concepções do fenómeno da loucura que alcançarão grande aceitação ainda no início do século XX:

Here, then, are the poles around which images of madness have revolved for so many centuries: on the one hand, notions of emptiness, of defect and decrepitude, of blindness, even of death itself; on the other, ideas of plenitude, energy, and irrepressible vitality – a surfeit of passion or fury bursting through all boundaries of reason or constraint. These visions are not mutually exclusive; on the contrary, they are frequently combined, as in one of the most common of all images for madness, the waking dreamer or sleepwalker. For madness, like sleep, is assumed to be a twin of death, a darkening or dampening of the (rational) soul that deprives the soul of its most essential feature, its lucidity; yet, also like sleep, it is assumed to be a wakening, a rising into the fresh yet ancient reality of the dream (Sass, 1996: 3).

A analogia entre o louco e a figura intermédia do sonâmbulo, misto de actividade e de passividade, de lucidez passiva e de irracionalismo, não impossibilita que na compreensão da loucura o elemento orgânico ocupe um lugar de destaque por implicar a descontinuidade dentro da ideia de determinismo do corpo. O primeiro pólo apontado por Louis Sass no excerto anteriormente transcrito remete-nos para um lugar bem distinto no conjunto das doenças físicas, permitindo a sua condição revelar o mundo dos maus instintos primitivos, primeiro passo para a concepção atávica da doença mental como uma involução (Morel é um exemplo do grupo de estudiosos que defenderam desde cedo esta concepção), por sua vez base da degenerescência, conceito a que regressaremos adiante com maior sistematicidade. Possuindo o louco a sua verdade, descoberta no momento em que enlouquece, esta nunca conseguirá escapar-se do domínio da não-razão e está em franca contradição com a verdade moral e social do homem – aspectos que veremos reiteradamente defendidos pelo cientismo oitocentista e pela teoria da degenerescência - , pelo que os passos iniciais de qualquer tentativa de tratamento deverão começar por uma expurgação do mal que domina a sua suposta verdade. De patologia fisiológica será progressivamente revista como patologia moral, sujeita a uma terapêutica específica (Foucault, 2005: 641-644), verificando-se neste contexto a combinação de dois vocabulários (o fisiológico e o moral) cuja relevância, ainda que nem sempre tenha sido efectiva, se vê sob o novo paradigma tendencialmente monista, sujeita a sucessivas aproximações. O conceito de patologia moral terá forte impacto na redescrição negativa que Nietzsche dela fará em *Para a Genealogia da*

Moral (1887) e, de uma forma geral, da apropriação de conceitos emblemáticos da ciência positiva para conceber muitos dos seus textos doutrinários.

Votada à definitiva exclusão e ao silenciamento da sua verdade, a loucura parece neste contexto não encontrar um meio de se legitimar junto da sociedade humana por ser detentora de um discurso superficialmente avesso à Razão. Diante do espírito positivista, a irracionalidade (aqui vista como a total oposição ao pensamento científico positivo e à sua linguagem descritiva)¹² da linguagem da loucura não lhe permite um lugar sério e nada mais parecia restar-lhe senão a resignação silenciosa a si mesma. No diagnóstico do louco, a interrogação ao silêncio da superfície em busca dos indícios sintomáticos tornar-se-á o grande desafio do alienista convencido de que a verdade da loucura, como reforçou Luís Quintais, “era uma verdade oclusa que só um sofisticadíssimo trabalho dos sentidos e, em particular, do olhar, poderia desocultar. Uma procura de objectivar o inobjectivável, de tornar o intangível tangível” (Quintais, 2006: 48)¹³.

Paradoxalmente, será precisamente pela capacidade de deter uma linguagem própria que a fará aproximar-se e integrar-se no quadro das produções humanas. Não se tratará, no entanto, de reconceder a voz ao louco: quando muito, será uma voz *aproximada* a uma imagem do louco através da sua apreensão e representação retórica, enquadramento que será possível pela sua legitimação no âmbito da Literatura e pelo reconhecimento das suas virtualidades ao nível da criatividade e do seu potencial

¹² A este propósito August Comte, na primeira lição do *Cours de Philosophie Positive* (1830-1842), ao descrever o estado positivo e a sua diferença relativamente aos estados teológico e metafísico (o primeiro baseando-se na tentativa de explicação dos fenómenos como produzidos pela intervenção arbitrária de entidades sobrenaturais, o segundo, mais transitório, como uma ténue modificação do primeiro) atribui-lhe como característica “a explicação dos factos, reduzida então aos seus termos reais, não é, daqui em diante, mais do que a ligação entre os diversos fenómenos particulares e alguns factos gerais (...)” (Comte, 1939: 20). A busca da verdade através da explicação dos factos será recorrente em outros momentos capitais do positivismo como na obra monista de Ernst Haeckel, já nos finais do século XIX, onde é encarada como um dever sagrado de todo o investigador consciencioso. A linguagem descritiva do cientista torna-se parte do empreendimento teórico positivista que, como Hilary Putnam mais tarde fez notar, não difere em absoluto das teorias idealistas, recorrendo à prática social como teste de verdade e à simplicidade das teorias como meio de maximizar a verdade mediante o que entende por “observable thing language” (Putnam, 1979: 208). Esta última contribuiria para a tendência de “to regard the ‘hard facts’ as just facts about actual and potencial experiences” (ibid., 209), distanciando-se da prévia abordagem fenomenal em torno de uma linguagem sensacionista.

¹³ A observação transcrita provém do ensaio *Franz Piechowski ou a analítica do arquivo* (2006); neste texto, Luís Quintais discorre sobre o domínio da percepção médica na psicologia forense a partir do estudo do caso de um alemão de Danzig, Franz Piechowski, que assassinara em Lisboa, em 1930, o barão de Baligand, ministro da Alemanha em Portugal. O estudo convoca o relatório médico-forense do assassino baseado no conjunto de regras gerais usadas na determinação dos estados mentais, estudo iniciado em Portugal desde a publicação e difusão do *Manual das Doenças Mentais*, de Júlio de Matos (1884). O relatório testemunha a demanda do psiquiatra forense em “ver a verdade oclusa, inscrita algures num lugar de difícil circunscrição da mente, do corpo, da biografia, do evento.” (ibid., 50).

imaginativo; neste contexto, assiste-se ainda à sua integração nos estudos sobre o génio, associação que será decisivamente retomada no século XIX e a que mais adiante regressaremos.

É difícil encarar cabalmente uma resposta para a questão que fará sentido formular neste momento: apesar de possuir uma verdade e uma linguagem, poderá efectivamente o louco ser capaz de produção criativa? Vários estudos apontam-nos para uma aporia irresolúvel derivada de um fenómeno essencialmente contingente, apesar da permanência de dados que parecem viabilizar uma possível relação entre a criatividade e as doenças mentais. Num artigo sobre a associação entre estas dimensões e a arte num ponto de vista psiquiátrico, Maureen Neihart aponta-lhes como características comuns as alterações do humor (“disturbance of mood”), certos tipos de processos de pensamento (como os translógicos, que transcendem os meios habituais do pensamento lógico comum) e a tolerância em relação à irracionalidade (Neihart, 1998: 49), revelando que as diferenças entre criatividade e loucura são, na verdade, bastante ténues (ainda que subsistam) e que o território em comum parece basear-se num “conflito intrapsíquico” (ibid., 52). Os exemplos que aponta são diversificados e problematizáveis; numa outra leitura, a questão da irracionalidade – como afirma, “their [artist] reflections and observations about themselves and their work suggest they have a very high tolerance for irrationality or deviance” (ibid., 50) - pode ser perspectivada através da proposta decisiva que Donald Davidson (2004: 169) baseou no seu carácter paradoxal, segundo a qual esta irracionalidade não deverá ser lida como o não-racional ou que o que está totalmente excluído do âmbito da razão mas como uma falha, algo que corre mal dentro do próprio domínio da razão. Esta concepção faz-nos recordar, de resto, o que vimos anteriormente descrito em Locke sobre a possibilidade de existência de raciocínio dentro da loucura, aceção que nos levaria a aceitar que a ideia de desvio aludida por Neihart só faria sentido se concebida dentro do quadro mais alargado do pensamento racional.

O facto de existir uma aproximação não implica que haja uma correlativa identificação. Alguns investigadores, pelo contrário, defendem o distanciamento entre estas dimensões. Numa perspectiva empírica, Martin S. Lindauer conclui que, a existir uma ligação entre a capacidade criativa do escritor e a doença mental, esta ainda não foi convenientemente provada. Além de destacar o papel pouco conclusivo da manifestação de certos sinais de loucura para a definição do seu perfil enquanto criador, muitas vezes confundidos como excentricidades, o mesmo investigador conclui: “If writers are

indeed mentally disturbed, and they still able to write masterpieces, then they must do so despite, not because of their handicap” (in Rieger, 1994: 43).

Num trabalho sobre as doenças mentais e a criatividade, Isabel Cristina Pires procede à distinção entre a riqueza do pensamento criativo e a pobreza e previsibilidade do pensamento patológico, uma vez que a criatividade, vista enquanto processo, envolve os momentos do símbolo e da linguagem simbólica e o do raciocínio e descodificação, os quais permitiriam que a obra de arte fosse simultaneamente acessível e estranha, criando uma sensação de originalidade que dependerá da integridade cerebral do autor (Pires, 2001: 37). Outra opinião semelhante é a de Margaret Ballin, que num estudo sobre o processo criativo declara não ser possível entender a arte como o produto de uma psicose já que é sempre submetida a um controlo cuidadoso e a uma actividade correctiva à medida que o mesmo se vai desenvolvendo; apesar de não excluir momentos de exaltação difíceis de avaliar psicologicamente numa fase que antecede o trabalho artístico, o instante de produção é, no entanto, um momento de trabalho reflexivo e analítico (Balin, 1999: 112).

Deste modo, se nos ativermos a uma concepção estrita de louco enquanto doente mental e do fenómeno da loucura numa acepção fisiológica, será uma tarefa eminentemente problemática procurarmos compreender a sua capacidade efectiva de criação artística na medida em que, embora possa possuir a sua verdade, uma forma de comunicação própria e de a sua irracionalidade ser ainda concebível dentro do âmbito da razão, não nos é possível deduzir uma conclusão quanto à capacidade de produzir criticamente o seu artefacto, se pensarmos que muitas vezes a sua aceitação e divulgação como artista parecem mostrar-se dependentes da recepção do público e de alguma crítica.

Como contributo para esta problematização, as últimas páginas de *Histoire de la folie* serão particularmente reveladoras pela enunciação de um dos postulados mais exemplares desta obra, ao considerar a loucura como a absoluta ruptura com a obra, a sua ausência – “là où il y a oeuvre, il n’y a pas folie” (Foucault, 2005: 663)¹⁴; este último enunciado, porém, não deve ser lido de modo definitivo, se considerarmos a pluralidade de questões que antes parece abrir. Trata-se, antes de mais, de uma ausência percorrida pelo silêncio da própria loucura, silêncio que é, em si mesmo, ainda que

¹⁴ Numa análise do discurso foucaultiano, Michel Serres observa uma conclusão semelhante, adiantando que se a verdadeira loucura é, por essência, a ausência da obra, por outro lado “só é louco aquele em quem a obra está latente e se esquece de a criar” (Serres, s/dt.: 190).

paradoxalmente, uma forma de comunicação e que não deve ser entendido como motivo para a sua exclusão definitiva. Jacques Derrida, na releitura do texto foucaultiano em “Cogito et Histoire de la Folie” (1963), aceitando num primeiro momento o postulado citado, reconhece a importância significativa deste dado, o qual se adequa ao entendimento desta ausência não como exclusão e distanciamento da linguagem mas antes uma negatividade que significativamente só pode ser concebida no seio da própria linguagem; como adianta,

Si bien que, pour en revenir à Descartes, tout philosophe ou tout sujet parlant (et le philosophe n'est que le *sujet parlant* par excellence) devant évoquer la folie à *l'intérieur* de la pensée (et non seulement du corps ou de quelque instance extrinsèque), ne peut le faire que dans la dimension de la *possibilité* et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage (Derrida, 2003 : 84).

A conclusão de Derrida reforça a irredutibilidade do discurso da loucura a um outro modo de a conceber que se localize fora do âmbito da linguagem. Assomando como o silêncio absoluto, o mutismo que se vê analogicamente associada à morte, a sua comunicação vê-se impossibilitada através do *logos*, a não ser através da presentificação que deriva da evocação metafórica suscitada pelo seu *pathos*, o qual, como observou Shoshana Felman (2003: 47), a introduz no âmbito do discurso da ficção. Na sua perspectiva, tal como Foucault, Jacques Derrida supõe a literatura como espaço mediador entre o pensamento (a filosofia) e a loucura, vendo-se a relação a estabelecer entre ambos garantida no âmbito da ficção não como uma questão eminentemente temática mas antes decorrente da posição voluntária que o sujeito decide assumir em relação à ilusão que impõe no discurso ficcional.

Outro momento especialmente clarificador neste âmbito foi desenvolvido por Tzvetan Todorov no ensaio “O Discurso Psicótico” de *Les Genres du Discours* (1978) no contexto da distinção entre o discurso paranóico e o discurso esquizofrénico. Entendendo ambos na perspectiva de discursos e colocando-os na relação com usos figurativos da linguagem, o crítico fez notar a grande volatilidade na distinção entre o discurso apresentado como ficção e o paranóico, dado que a única diferença, como justifica, decorre da perspectiva do sujeito que o enuncia e do acto pretendido – “seria suficiente, no entanto, que esse discurso fosse apresentado como uma ficção (por alusão, por tropo, por brincadeira), para que desaparecessem todas as suas características patológicas” (Todorov, 1981: 82). Neste sentido, o discurso paranóico, sendo uma das variedades reunidas no âmbito do discurso psicótico, é o que mais

facilmente se aproxima do poético; a distinção relativamente ao discurso não paranóico depende, na sua perspectiva, da atitude de *crença* do sujeito, mais concretamente no caso do paranóico na indiferenciação entre o verdadeiro e o fictício por ter perdido o uso dos índices que caracterizam cada um (ibid., 83), acreditando na possibilidade de encadeamento do verdadeiro e do falso. Quanto ao discurso esquizofrénico, a questão central relaciona-se com o seu fechamento a qualquer hipótese de coerência, dada a sua impossibilidade de referência na construção de representações. Para Todorov, trata-se de um discurso que é apenas discurso, não encontrando justificação para lá dele mesmo (ibid., 88). As duas descrições, nomeadamente a que diz respeito ao discurso paranóico, sugerem uma aproximação entre discurso psicótico e poético, facto que não deixa de referir no final do ensaio numa abordagem crítica. Na sua perspectiva, a literatura como instituição dinâmica e histórica não se pode comparar a um discurso em particular, aceitando, todavia, uma possibilidade de aproximação ao nível do seu valor representacional, dando como exemplo o movimento romântico e a procura de uma ideia de linguagem que se bastasse a si própria, sem a necessidade de reenvio para o exterior (ibid.) que colhe no discurso psicótico uma fonte de analogia de ampla proficiência.

A autonomização entre a literatura e a loucura relega esta última, por outro lado, para um âmbito perfeitamente diferenciado da linguagem, tendo este distanciamento, na opinião de Derrida (2003: 85), contribuído para a potência de encarar todo o empreendimento da linguagem como a ruptura, a libertação da loucura. A negatividade desta imposição colocará em destaque a impossibilidade de um discurso próprio da loucura. Admitindo a linguagem como a possibilidade do sentido e a loucura o silêncio supremo do sentido, estado que Tzvetan Todorov, no ensaio atrás referido, concebe como intransitividade - “Escrever é para o esquizofrénico um verbo intransitivo, fala sem nada dizer. O que é, ao mesmo tempo, a apoteose e o fim da linguagem” (op. cit., 88) -, a sua presença necessitaria da mediação da ficção e da capacidade figurativa do sujeito de dar a conhecer a loucura através da ficcionalização de si mesmo garantida através da presença do outro que, como Derrida também observou, poderá ser também “un autre qui peut-être moi-même” (2003: 91). Fazer este silêncio falar passaria, por conseguinte, pela admissão do seu potencial patético no âmbito ficcional do sujeito através da sua participação na figuração do excesso que lhe é inerente e que, de acordo com a sua leitura de Foucault, coloca em destaque a dimensão essencialmente metafórica de que se reveste o termo ‘loucura’:

Madness, in other words, is for Foucault (like pathos) a notion which does not elucidate what connotes, but rather, *participates* in it: the term madness is itself pathos, not logos; literature and not philosophy. And if pathos can refer us only to itself, is its own metaphor, then madness, in Foucault's book, like literature itself, becomes a metaphor whose referent is a metaphor: *the figure of a figure* (Felman, 2003: 52).

Derrida, no entanto, fez notar a estruturação essencialmente histórica de *Histoire de la folie* em torno do destaque atribuído ao estudo das condições de apagamento (ou de redescritção) da condição patética da loucura através do correspondente esquecimento da sua condição metafórica. Com este intuito, Foucault admite o empreendimento de fazer a loucura em si mesma o sujeito do seu livro, reconcedendo-lhe a voz que os últimos séculos dominados pela Ordem (a Razão) persistiram em silenciar. A falibilidade deste ponto em especial do seu projecto de arqueologia de um silêncio – fazer, de alguma maneira, ressurgir a voz outrora sepultada da loucura (Derrida, 2003: 57) – é especialmente considerada por Derrida através da pouca consistência que revela na apresentação de uma definição concreta do conceito de loucura e das contínuas ambiguidades daí resultantes. A falha, na sua perspectiva, reside na própria tentativa de atribuição de um conceito de algum modo unívoco e suficientemente clarificador, a qual colidiria com o seu fundamento de metáfora de um conceito e não como o conceito lido de modo imediato ou objectivo (cf. Felman, 2003: 53). A ambiguidade decorrente enfrenta o postulado de uma via metafórica no entendimento da capacidade de a loucura de deter uma linguagem, facto assinalado e para o qual concorre, segundo o autor de *L'écriture et la différence*, a possibilidade de se ver presentificada no *pathos* que surgirá no livro onde se pretende estabelecer esta particularidade:

Je veux dire que le silence de la folie n'est pas dit, ne peut pas être dit ni dans le *logos* de ce livre mais être rendu présent indirectement, métaphoriquement, si je puis dire, dans le *pathos* – je prends ce mot dans son meilleur sens – de ce livre. Nouvel et radical éloge de la folie dont l'intention ne peut s'avouer parce que l'éloge d'un silence est toujours dans le *logos*, dans un langage qui objective ; «dire-du-bien-de» la folie, ce serait encore l'annexer surtout lorsque «dire-du-bien-de» est aussi, dans ce cas présent, la sagesse et le bonheur d'un «bien-dire» (Derrida, 2003 : 60).

A existência de um livro onde se fala do silêncio da loucura, apesar de tudo, não consegue fazer mais do que apontar o testemunho da sua irredutibilidade a qualquer tentativa de linguagem que não surja enquadrada como *pathos*, isto é, como leitura metafórica do excesso e da indecibilidade, da qual a obra acabará por fazer parte. A ser possível uma ligação entre o silêncio da loucura e o *logos*, esta decorrerá da literatura

que, tal como a *différance* de Derrida, se presentifique na paradoxalidade sem partido, na fluidez de interstício que suscite aproximações entre ambas sem que haja necessariamente lugar a uma definitiva objectivação, tal como neologismo anterior não se reporta, na sua perspectiva, a um conceito, a uma palavra ou coisa (Derrida, 1972: 3). Conforme assinalou na conhecida conferência de 1968 publicada em *Marges de la Philosophie*,

différance qui n' appartient ni à la voix ni à l'écriture au sens courant et qui se tient, comme l'espace étrange qui nous rassemble ici pendant une heure, *entre* parole et écriture, au-delà aussi de la familiarité tranquille qui nous relie à l'une et à l'autre, nous rassurant parfois dans l'illusion qu'elles font deux (Derrida, 1972 : 5).

A ambiguidade de *différance* suscita uma aproximação à contingência própria da literatura tanto pela sua especificidade mediadora entre o silêncio da incomunicabilidade e a voz como pelo facto de se entrever enquanto espaço privilegiado da disseminação dos sentidos. Considerá-la, como Derrida e Foucault, o espaço possível de comunicação do que se julgaria irreduzível a qualquer empreendimento desta natureza acarreta ainda a questionação do papel do sujeito criador na gestão da possibilidade de fazer falar a loucura no interior da linguagem e do pensamento. Trata-se, uma vez mais, de uma questão difícil de avaliar, sobretudo quando assistimos à coexistência, em algumas situações, de obra e de loucura durante um período biograficamente assinalado. A este propósito, recuperaremos dois testemunhos exemplares.

Numa aproximação ao contexto literário português e ao grupo dos poetas de *Orpheu*, a situação específica de Ângelo de Lima continuou a merecer um destaque assinalável mesmo após o seu internamento definitivo no hospício de Rilhafoles em 1901, após várias passagens por outros estabelecimentos. A leitura do exame clínico de Miguel Bombarda, realizado no ano seguinte, pauta-se por uma forte ambiguidade no que diz respeito à descrição do doente, dado definitivamente como um degenerado, vítima de loucura moral (conceito a que nos reportaremos em capítulo posterior) mas, ainda assim, reconhecidamente capaz no domínio artístico:

O fundo mental deste doente é de um formidável desequilíbrio. Ao lado de qualidades artísticas, que os seus amigos talvez exagerem um pouco, mas que em todo o caso são incontestáveis, apresenta no mesmo campo coisas lamentáveis (...) E ao mesmo tempo produz bocados de prosa sem redacção nem gramática, tentando guindar-se e caindo (...) A mesma funda desigualdade na vida associativa do intelecto. De permeio está um

caminhar de ideias tendo a inteira aparência de normalidade, ideias que são a falsa interpretação das coisas, como se palavras menos usuais tivessem logo despertado uma tradução de pura imaginação e faltasse o critério bastante para o reconhecimento da ignomínia. Ao mesmo tempo, uma lógica toda parcial, ou sincera; ou por exigência de ocasião, em todo o caso ajeitando-se à necessidade do momento (“Relatório sobre o Estado Mental de Ângelo de Lima”, *apud* Lima, 1991: 128-129).

O diagnóstico do alienista apresenta todos os indícios da degenerescência do paciente acentuando, no entanto, as suas qualidades comunicativas e artísticas que, embora fundadas no erro (como na visão cartesiana, estão situadas no domínio oposto ao da ordem e da verdade) não deverão ver-se excluídas. Como facto social – e o discurso de Foucault investe decisivamente neste ponto –, o louco torna-se no excluído, o mesmo não se verificando por completo em relação à sua obra. “As qualidades artísticas incontestáveis” parecem beneficiar de uma autonomia assinalável apesar de, num ponto de vista analógico, a sua obra servir como testemunho envenenado do seu estado mental. A instabilidade de Ângelo de Lima não condena nem compromete em definitivo a sua obra, nem tão pouco a condena ao silêncio dado que assumi-lo seria estender a loucura à linguagem que, desordenada e incompreensível num primeiro nível, persiste em revelar-se como sintoma do *pathos* dentro da qual pode apenas ser lida.

A questão problemática de entendermos se Ângelo de Lima seria de facto mentalmente louco (e entendemos já quão complexa e contingente se mostra a tarefa de o comprovar, começando pela abertura do próprio conceito a múltiplas interpretações) torna-se secundária perante a aceitação da irredutabilidade da linguagem a uma alternativa radical de infinita negatividade. Fernando Guimarães, no texto introdutório às *Poesias Completas* do autor, torna presente este aspecto ao situar os seus textos na óptica de um problema de legibilidade que não nos esclarece quanto a motivações psicológicas mas que nos remete para uma problemática que não é diferente de qualquer texto literário (cf. Lima, 1991: 15). Deste modo, é possível abarcar outras dimensões igualmente significativas como os desvios retóricos que, de facto, poderão ser lidos à luz da defesa da autonomia da linguagem e da diversificação de leituras e sentidos, tópicos cultivados desde o Simbolismo e que o Modernismo não esqueceu (*ibid.*, 19-21)¹⁵.

¹⁵ A propósito de Ângelo de Lima, Isabel Souto e Melo destaca a importância da sua participação em *Orpheu* enquanto meio de projecção e valorização da sua obra ao nível da linguagem – “se a loucura esteve presente na sua poesia, foi como sinónimo de libertação interior e exterior, autorizando o arrojo morfosintáctico, a audácia do discurso e o desprendimento das formas convencionais da versificação” (Melo, 2003: 147). Estes tópicos foram explorados pelos poetas do movimento, que, tal como aquele,

Esta problematização tornar-se-á ainda mais complexa quando o discurso positivista, reunindo na mesma categoria de degenerescência o louco, o génio e o criminoso, longe de os condenar em definitivo ao silêncio da reclusão ao julgar encontrar-lhes fundamentos comuns, acabará por contribuir de forma decisiva para a legitimação e aceitação do discurso do artista enquadrado na exclusão e no *pathos* metafórico. O que se mostra eternamente confinado (a linguagem, que como *différance* não pode deixar de comunicar ao mesmo tempo que inclui e exclui o silêncio) encontra na sua figuratividade uma autonomia que transcende o sujeito e nas suas fronteiras uma zona ambígua que se diz e se deseja silenciar; como fez notar Clara Rocha, também a propósito de Ângelo de Lima, “a loucura é talvez a forma de marginalidade mais trágica, porque é uma viagem sem esperança de regresso nem de integração” (Rocha, 1993: 10). Sendo diferenciação, o discurso e o artista (na sua representatividade) assumem no excesso no interior da linguagem a satisfação da sua legitimidade à custa da sua condição essencialmente contingente. Entende-se, deste modo, a reclusão do artista genial, mas não a sua exclusão nem tão pouco o seu silenciamento: também à luz destes motivos poderemos compreender o fascínio dos poetas de *Orpheu* perante a figura simultaneamente trágica e genial de Ângelo de Lima, como no testemunho tardio de Pessoa, em “Nós os de *Orpheu*” (*Sudoeste*, Novembro de 1935), que o convoca para, “saudosamente, fazer lembrar quem, não sendo nosso, todavia se tornou nosso” (EAE, 522)¹⁶, em parte por representar aquela loucura que Sá-Carneiro, numa carta a Fernando Pessoa, filia junto do génio, o qual “pode ser e é loucura, mas não loucura barata e mesquinha, sim loucura grande, resplandescente” (Sá-Carneiro, 2004: 1, 28). A reclusão não cessa a força do génio, atributo dos homens superiores de que a “loucura grande” perspectivada por Sá-Carneiro é um indispensável testemunho.

percepcionam a busca de uma linguagem mais próxima das fontes do sentido como “a única via de superação da escassez de palavras” (ibid.).

¹⁶ A participação de Ângelo de Lima no *Orpheu 2* foi interpretada por Fernando Hilário M.F. na perspectiva de uma conjugação entre o valor artístico da sua obra e a condição psiquiátrica do artista, satisfazendo em simultâneo o objectivo de *épater* o meio literário e apresentar uma composição que mostrasse expressão pessoal da “dimensão rilhafolesca” do movimento de *Orpheu* – “Pessoa terá visto na poesia de Ângelo de Lima uma loucura que, vinda de um alienado, assim rotulado pela psiquiatria oficial, não deixava de patentear uma saudável loucura poética. Isto é: uma poesia onde se evidenciam aspectos ideológicos e formais gratos ao Movimento.” (Hilário, 2003: 58). O seu contributo, porém, parece ter transcendido inconscientemente esta possível combinação de intenções, conforme referiu Luís Adriano Carlos ao destacar que o poeta “realizaria, numa solidão estética de que o movimento jamais teria consciência crítica, a antecipação magnífica de um *interseccionismo morfológico* a que o irlandês James Joyce daria expressão monumental sobretudo em *Finnegans Wake* (1939)” (Carlos, 1989: 255).

Recuando ainda mais, o segundo exemplo que consideraremos, o de Friedrich Hölderlin, coloca-nos perante semelhantes conclusões quanto a uma ligação essencial entre o fenómeno da loucura e a sua diferenciação superior assimilada através do génio, situando-nos num momento particular de redescrição da imagem da loucura de acordo com este ponto de vista. As evidentes diferenças contextuais não se sobrepõem à particularidade de, tal como Ângelo de Lima, o seu comportamento ter sido descrito com algum pormenor por um dos seus amigos, Wilhelm Wiblinger. Nas anotações que efectuou a partir das suas visitas, Wiblinger mostra-se relutante em atribuir o diagnóstico de loucura (que parece associar ao conceito de mania, a obsessão de uma ideia fixa que o domine continuamente, da qual não encontra qualquer presença) ao comportamento desordenado e inconstante do poeta, preferindo considerá-lo como sintoma de um estado geral de esgotamento físico e mental, consequência de causas físicas como lesões no seu sistema nervoso (*in* Hölderlin, 1992: 25, 29). As consequências deste facto contrariam qualquer hipótese de comunicação racional, reconhecendo no entanto a vivência num mundo interior de ideias sublimes que se mantém intacto mas impedido de se expressar na sua plenitude:

Esta incesante dispersión, este ocuparse de sí mismo, esta total falta de participación e interés en lo que está fuera de él, esta aversión e incapacidad de captar, admitir, comprender, querer aceptar otra individualidad, todos estos motivos imposibilitam una verdadera comunicación con él. Pero no hay que olvidar que ha conservado una gran vanidad, una especie de orgullo y amor propio. Durante sus veinte años de soledad encontró alimento para ello, puesto que vivía separado de todo el mundo y se acostumbró a no necesitarlo. Y puesto que no había posibilidad alguna de relación satisfactoria con él, se consolaba y tranquilizaba a sí mismo con arrogantes ilusiones, y se consideraba excelso o sublime, tal como antes en público, semirreconocido en el mundo por medio de acciones y obras, así ahora en su vida aislada en la que él es yo y no-yo, mundo y hombre, primera y segunda persona (*ibid.*, 28-29).

A existência excessiva que as últimas palavras colocam em destaque contribui no mesmo sentido de esforço quanto à necessidade de diferenciação entre o estado mental dispersivo de Hölderlin e o desvario patológico do homem comum. A impossibilidade de comunicação com o homem são não sugere a ausência de comunicação em si e muito menos o silenciamento absoluto das capacidades criativas que, como um dom, permanecem apesar de tudo no espírito que se vai auto-condenando ao silenciamento e cujo problema parece residir mais na capacidade expressiva. Como refere significativamente,

(...) las palabras le cuestan el mismo trabajo que a un niño que, no habituado aún a pensar y escribir, se esfuerza en explicarse por escrito. Pero, como ya hemos dicho más arriba, tiene todavía en la cabeza una buena cantidad de ideas sublimes y metafísicas; le ha quedado, además, un certero sentido de la gracia poética, para la expresión original, y se muestra oscuro y sumamente extravagante, tan incapaz de captar las burbujas de su espíritu que ascienden como un vaho o de dar a aquel recuerdo un nuevo giro o una clara consistencia, como por otra parte esforzado en disimular su confusión por medio de una forma nada habitual, que conserva fuerza todavía, y por medio de expresión que parece intencionado (ibid., 27).

Nesta perspectiva, a diferenciação consistirá não no silenciamento da capacidade criativa mas nas limitações quanto à expressão das ideias, a falta de palavras que reconfigurem uma experiência genial de pensamento que tende para a sua irredutibilidade. Como a criança, uma das ficções caras ao Romantismo quando se trata de estabelecer uma relação figurativa com a pura inconsciência (uma forma excessiva de idealismo), o génio concentra em si a energia criativa que a incapacidade física ou, de acordo com Wilhelm Wiblinger, factores externos como o excesso da vivência solitária (ibid., 30) não conseguem fazer silenciar em absoluto.

O mesmo será entender que, enquanto uma das vias de entendimento da loucura, o silenciamento, para o génio romântico, não é um conceito fechado: a desordem do pensamento procura a sua expressão, mesmo que a sua percepção como força excessiva sofra da incapacidade de se tornar inteiramente comunicável. Esta força redescreve-se analogicamente de acordo com a energia da imaginação que, nas palavras de Shelley em *A Defense of Poetry* (1821), é consubstancial à elevada condição dos poetas quando se verifica em excesso, tornando-se comunicável através de uma linguagem “vitally metaphorical” (Shelley, 2002: 637), ela mesma expressão da natureza invisível do homem, “which is a more direct representation of the actions and passions of our internal being” (ibid. 638).

As semelhanças com o conceito de imaginação em Shelley, no âmbito do génio enlouquecido, quedam-se por esta analogia quando postas em confronto com a vocação idealista do poeta e da sua linguagem para a beleza e a verdade e o seu papel profético e legislador na sociedade; todavia, a possibilidade de relacionar o génio e o contacto com a linguagem original, que descreve “in itself the chaos of a cyclic poem” e para a qual “the copiousness of lexicography and the distinctions of grammar are the works of a later age (ibid., 637), parece fazer sentido quando se procura a aproximação entre a loucura e a força excessiva da imaginação, que, quando incontrollável, se torna ela mesma analogia comunicacional da

inexpressibilidade do discurso primitivo, o regresso ao caos que o poeta nestas circunstâncias se vê impossibilitado de reordenar. Como *pathos*, o excesso de imaginação corresponde a essa falha da mente que o empirista e racionalista Thomas Hobbes em *Human Nature: Or, the fundamental Elements of Policie* (1650) considerara tratar-se loucura, vista como “uma imaginação de tal modo predominante sobre todo o resto que não temos nenhuma paixão a não ser a partir dela” (Hobbes, 1983: 126).

Mais recentemente e a um nível figuracional, reflectiremos a este propósito sobre o prefácio “La Folie Par Excellence” escrito por Maurice Blanchot a uma obra de Karl Jaspers onde também Hölderlin é convocado, este último surge eleito como exemplo de uma situação concreta onde é problematizada a questão sobre os limites entre a possibilidade da obra (a poesia altamente difundida e aclamada do autor germânico) e a força aniquiladora e desagregadora da loucura, sombra incompreensível da mesma obra (Hölderlin de facto enlouqueceu, produzindo durante o seu período de demência, como vimos, os fragmentos conhecidos como *Poemas da Loucura*). Para Blanchot, todavia, precisamente o facto de se instituir como *força* teria garantido o surgimento de momentos de excepcionalidade (“en même temps que commence la maladie apparaît dans l’oeuvre un changement qui n’est pas étranger au but initial, qui apporte cependant quelque chose d’unique et d’exceptionnel, qui révèle une profondeur, une signification jamais entrevues.” – *apud* Jaspers, 1953 : 19), ao mesmo tempo que possibilitaria um tipo de conhecimento ao qual surge associada a contrapartida criativa do silêncio, do indizível.

Há claramente nesta concepção, segundo notou Patrícia San Payo, uma tentativa de tornar compatíveis e indissociáveis razão e desrazão dentro de uma “suposta unidade na «psicologia» do artista” (2005: 144), aspecto que corresponde no texto de Blanchot à concepção sagrada do poeta como “le rapport avec l’immédiat, avec l’indéterminé, l’Ouvert, ce en quoi la possibilité prend origine, mais qui est l’impossible, l’interdit aux hommes comme aux dieux, le Sacré” (op. cit., p. 29). Esta observação parece, deste modo, assentar mais na dimensão representacional e figurativa da loucura como força criativa e do sujeito imbuído de características excepcionais, tópico caro ao romantismo com claras implicações relativamente à questão do génio, e do silêncio que se torna significativo porque presentificado no interior da linguagem, na qual se admite a contingência paradoxal e co-existencial entre continuidade e descontinuidade (o génio, enlouquecido, produz uma força que a linguagem assume e legitima como excepcional e

que, não sendo completamente obra, apresenta pela sua irregularidade o que potencialmente pode ser entendido como obra) . Apesar desta abertura a uma dimensão profunda e da defesa objectiva da pertinência de uma abordagem da questão do génio, este estudo pretende não tanto valorizar o potencial estritamente *externo* da loucura mas antes, conforme Patrícia San Payo conclui, entender a importância do silêncio como forma de articulação entre interior e exterior da obra, como “descoberta de que ao lado do discurso coerente, do discurso contínuo que se constitui no desconhecimento da sua própria inevitável descontinuidade, uma outra palavra prossegue a partir da incoerência, do balbuciar, da fragmentação, da lacuna, da carência, do paradoxo.” (San Payo, 2005: 149-150).

3. Figurações/fulgurações da loucura – linguagem, ironia, contingência

Reportando-nos agora ao louco como sujeito, se admitirmos a sua incapacidade de poder avaliar criticamente e conscientemente a sua produção, nada lhe parece restar senão a si mesmo, a sua figura, a representatividade que fornece como paradoxo comunicável ao nível da linguagem e, por conseguinte, a retórica da sua própria narrativa¹⁷. O pensamento filosófico clássico admitia, como vimos, a sua presença enquanto alternativa a um tipo de pensamento com o qual não era lícita a confusão. Conforme declara Soshana Felman em *La Folie et la Chose Littéraire*, para se tornar um lugar de inclusão necessitou de se tornar num *lugar comum*, de forma a que pudesse combinar paradoxalmente as próprias noções de inclusão e de exclusão; como assinalou, “une folie devenue lieu commun signifie qu’on ne peut plus, désormais, penser la folie comme un simple lieu à l’intérieur de notre époque; c’est plutôt l’époque tout entière qui confusément se perçoit comme un lieu à l’intérieur même de la folie” (Felman, 1978 : 13). Neste sentido, acreditamos que a sua legitimação terá sido possível através das metáforas que assume e disponibiliza dentro de um discurso alternativo como é o caso da literatura, cuja autonomia, defendida desde os finais do século XIX, assenta, de

¹⁷ Ocorre-nos a este propósito a teoria de Henri Ey, citada por Laplanche no estudo introdutório de “Hölderlin e a questão do pai” – “O louco, diz-nos ele, não é artista mas obra de arte; ele não cria coisas maravilhosas: «ele é maravilhoso». Entendamos com isto que o ser psicótico, como eclosão e explosão de fantasias inconscientes, é uma realidade tão carregada e mesmo mais carregada de emoção estética que uma paisagem” (Laplanche, 1991: 11-12).

acordo com Silvina Rodrigues Lopes, na dupla afirmação e conflito entre a sua “independência de todos os valores e objectivos (conhecimento, moral, política)” e a sua “existência num mundo de valores” (Lopes, 2003: 49). O silêncio da loucura não impede a retórica do louco nas suas potencialidades ao nível da representação, aspecto que viria a ser concretizado no domínio literário¹⁸. Já Foucault declarou que o momento em que o louco readquire a sua voz coincide com a sua reaparição no domínio da linguagem através da publicação de *Le Neveau de Rameau*, de Diderot¹⁹, no qual lhe é permitido falar na primeira pessoa e de enunciar “dans la grammaire insensée de ses paradoxes, quelque chose qui avait un rapport essentiel à la verité” (Foucault, 2005: 638).

Um momento de dissonância no classicismo parece já demonstrar-se no uso que Jonathan Swift faz da loucura e do louco na obra satírica *A Tale of a Tub* (1694-1697). Por uma vez, estes tópicos adquirem o estatuto alegórico de que se reveste toda a obra no âmbito de proporcionar argumentos para a sua identificação com o heroísmo e a grandeza, neste caso ao serviço de uma das posições (a dos Antigos) na célebre “Querela dos Antigos e dos Modernos”. No texto de Swift, reportando-nos especificamente à Secção IX – “A Digression on Madness” -, os clássicos (Epicuro, Diógenes, Lucrecio, Paracelso ou Descartes) seriam considerados loucos se ainda vivessem - “who, if they were now in the World, tied fast, and separated from their Followers, would in this our undistinguishing Age, incur manifest Danger of Phlebotomy, and Whips, and Chains, and dark chambers, and Straw.” (Swift, 1958: 166), apesar da sua genialidade no domínio do pensamento. A vertente subversiva deste texto não apaga em definitivo a representação tradicional dos loucos encerrados no hospício de Bedlam, sujeitos ao gáudio popular como espectáculo, mas permite-lhes antes participar através da sua representatividade num projecto que se caracteriza, tal como eles, pelo desvio. Um outro momento de relevância é a auto-referencialidade do

¹⁸ Num estudo sobre a loucura e a literatura, Eker Sommer, mantendo as premissas de inclusão/exclusão defendidas por Felman e as questões em torno da legitimação estudadas por Silvina Rodrigues Lopes, reforça o papel da literatura enquanto lugar de inclusão do excluído, dado que será com a modernidade pós-kantiana que assistiremos ao reconhecimento do papel da *compensação* como traço legitimador do literário, suportado por um afastamento progressivo do valor da referencialidade (a literatura faz-se com palavras que não têm a mera função de representar) e onde a não submissão ao discurso racional é em si uma garantia de autolegitimação (cf. Sommer, 2004: 80-84).

¹⁹ Escrita entre 1762 e 1773, esta obra verá a sua primeira edição apenas em 1805, em tradução alemã realizada por Goethe.

narrador do texto num ponto de contacto com a loucura, antevendo deste modo a entrada do louco na literatura através do discurso na primeira pessoa:

That even, I my self, the Author of these momentous Truths, am a Person, whose Imaginations are hard-mouth'd, and exceedingly disposed to run away with his Reason, which I have observed from long Experience, to be a very light Rider, and easily shook off; upon which Account, my Friends will never trust me alone, without a solemn Promise, to vent my Speculations in this, or the like manner, for the universal benefit of Human kind (Swift, 1958: 180).

O reaparecimento da loucura neste contexto coincide ainda, no século XVIII, com a nova teorização em torno da estética do génio e, como fez notar Peter Bürger, da progressiva autonomização entre poesia e razão, que formariam idealmente uma unidade de acordo com as regras da *doctrine classique* (Bürger, 1992: 12). Com Diderot e com o movimento germânico *Sturm und Drang*, as regras opõem-se a novos valores como a irregularidade, o obscuro e o selvagem, elevados a novas categorias estéticas, na linha de outros pensadores que contribuíram de forma especial para esta nova cosmovisão, como foi o caso decisivo de Rousseau e a sua crítica à civilização com a procura da separação entre a arte e a racionalidade e o pensamento moral reinantes. Como também fez notar Peter Bürger, este pensamento baseia-se na descoberta da profunda contradição entre o desenvolvimento tecnológico e científico e a demanda da autonomia pessoal no seio da desumanização regressiva que o progresso acarreta (ibid., 13). A diferenciação do génio através da utopia da “percepção autêntica” e da valorização da actividade espontânea da imaginação encontram na loucura uma das alegorias mais produtivas quanto a uma explicitação da crítica à racionalidade e ao progresso social.

Os exemplos posteriores parecem confirmar esta linha de reflexão no âmbito da diferenciação com a publicação ao longo do século XIX e XX de diferentes escritos que nos impelem a verificar as ligações entre o género autobiográfico e a loucura – citemos apenas as *Memórias de um Louco*, de Nikolai Gógol (1834), o livro com o mesmo título de Gustave Flaubert (redigido em 1838, mas só publicado em 1900), ou na obra autobiográfica não ficcional de Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe* (1903, livro bastante citado por Freud em ensaios sobre psicanálise) nas quais a enunciação do discurso é feita na primeira pessoa e, no caso do texto do autor russo, estando as últimas entradas sujeitas a um processo de representação figurativa que visará aproximar progressivamente o discurso ao pensamento irracional do protagonista (as próprias

coordenadas temporais e espaciais vão tendendo para a desagregação, experiência literária em que se procura fazer coincidir o excesso de ficcionalização que torna, no limite, a linguagem incomunicável ao nível dos significantes), estratégia de codificação que servirá para nos aproximarmos do estatuto retórico que o louco conseguiu granjear sobretudo desde o Romantismo, momento em que a sua reparição é garantida através de múltiplas figurações em modalidades específicas do discurso autodiegético, como o diário, as memórias ou o discurso epistolar, aspectos que desenvolveremos no segundo capítulo.

Sendo uma voz potencialmente condenada ao silenciamento do asilo, como pretendeu ver Foucault, a reparição alegórica do louco através do discurso legitimador que a literatura lhe proporcionou pouco tem de silenciosa: o louco presentifica agora a sua experiência através da linguagem, reenviando ao leitor o testemunho de uma alma dilacerada e doente que por diversas vezes se associa à imagem do génio criador através de uma analogia retórica familiar à sensibilidade romântica²⁰. O alcance desta concepção, todavia, tenderá a acentuar-se na direcção da alegorização do louco enquanto imagem de uma concepção de ironia cujas raízes emergem precisamente do pensamento fundacional de teorizadores como Friedrich Schlegel ou, mais tarde, Baudelaire.

No ensaio “A Retórica da Temporalidade”, apresentado em *Blindness and Insight*, Paul de Man forneceu pistas importantes sobre a persistência da alegoria na literatura oitocentista, num momento em que se supunha a sua gradual substituição pelo conceito de símbolo, operada sobretudo desde Wordsworth, aspecto que procurou concretizar através do reconhecimento de uma tradição herdada do pensamento filosófico e da literatura dos séculos XVII e XVIII, ainda presente em textos de Rousseau ou Defoe. Os estudos de Walter Benjamin em *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origem do Drama Trágico Alemão, 1928)* sobre a literatura barroca alemã reforçam esta distinção e recuperam para a alegoria o seu valor essencialmente antinómico, o mesmo que proporciona a cada personagem, coisa ou relação a pluralidade da significação (Benjamin, 2004: 189). O contraste com o símbolo artístico, imagem da totalidade orgânica, mostra-se na dimensão essencialmente fragmentária da alegoria, que define como “as ruínas no reino das coisas” (ibid., 193), atitude que opõe à

²⁰ Recordamos, a este propósito, a célebre máxima de Goethe – “Clássico é o saudável, romântico o doente”, ou a aceitação do papel positivo da irracionalidade, no fragmento “Toda a lírica tem de ser no todo muito racional, no pormenor um pouco irracional.” (in Pina, 1981: 63, 65).

concepção romântica para o acabamento “o olhar profundo do alegorista”, o qual “transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante.” (ibid., 191).

Abordando a concepção de alegoria secularizada por parte dos primeiros românticos, já assumida por Walter Benjamin para a alegoria barroca como a expressão de uma convenção tal como na escrita sagrada (op. cit., 190), Paul de Man (1999: 227) estabelece a distinção entre alegoria e símbolo através da insistência quanto ao primeiro conceito da ideia de distância em relação à origem; contrariamente à identificação imediata possível no símbolo, coexiste nesta distância uma anterioridade com a qual a alegoria não se poderá confundir, pois ao acentuar-se enquanto anterioridade e distância, o signo alegórico não permite uma identificação imediata por em si conter as características da diferenciação que lhe permitem abrir o caminho para a não identidade.

Esta diferenciação entre o ser e o não-ser presente na alegoria, na sua opinião, terá sido problematizada juntamente com o conceito de ironia, temas que não terão coexistido independentes ainda ao nível das reflexões de Friedrich Schlegel na teorização do conceito de ironia romântica²¹, em cuja definição vemos ainda implicado o paradoxo, como um dos *Fragments Critiques* (o número 48) nos deixa concluir – “L’ironie est la forme du paradoxe. Tout ce qui est a la fois bon et grand est paradoxe” (Lacoue-Labarthe e Nancy, 1978 : 87). Quanto a esta diferenciação, voltaria a ser novamente encontrada no conceito de *dédoublement* proposto por Baudelaire para uma compreensão do fenómeno da ironia. No ensaio citado por de Man - “De l’essence du rire”-, este conceito surge no momento em que o poeta procura atribuir à sua compreensão a condição essencial da auto-duplicação do sujeito numa consciência múltipla, facto só possível através do acto da queda, essencial, como refere, em qualquer processo de auto-conhecimento que envolva a ironia e conseqüentemente a

²¹ Ainda que em alguns fragmentos de Schlegel se verifique uma concepção de ironia proveniente dos antigos compêndios retóricos, relacionada com o discurso argumentativo e a polémica, o autor germânico será o primeiro a verificar uma relação entre a ironia e a poesia, ao declarar num fragmento de 1797 que “There are ancient and modern poems that are pervaded by the divine breath of irony throughout and informed by a truly transcendental buffoonery. Internally: the mood that surveys everything and rises infinitely above all limitations, even above its own art, virtue or genius; externally, in its execution: the mimic style of a moderately gifted Italian *buffo*”; noutro fragmento contemporâneo, ao referir a ironia socrática, Schlegel entende-a como “involuntary and yet completely deliberate dissimulation”, conferindo-lhe uma natureza simultaneamente instintiva e consciente (Cf. Behler, 1990: 3,73-75). Octavio Paz, por sua vez, entende a ironia romântica através de Friedrich von Schlegel como “amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y consciencia de esa contradicción”, definindo-a como a grande invenção romântica (Paz, 1991: 368). Vítor Manuel de Aguiar e Silva apresenta a ironia em Schlegel de forma semelhante, acrescentando que certos românticos, como Tieck ou Hoffmann, interpretaram este conceito como “a exigência de romper a ilusão da objectividade da obra literária, mediante a intervenção do autor no romance, o dramaturgo na própria cena, etc.” (Aguiar e Silva, 1990: 8, 548-549). Sobre a questão, ver ainda Pierre Schoentjes (2001: 100-110).

linguagem como características distintivas²². A relação entre as duas é mútua: Paul de Man verifica que “a linguagem irônica cinde o sujeito num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento de uma inautenticidade” (ibid., 234). Esta duplicidade do sujeito irônico e da sua linguagem pressupõe, no que à loucura diz respeito, a condição essencial da sanidade, como se a dissimulação na vida social correspondesse a uma máscara da loucura que a ironia, conforme o seu grau de permanência na linguagem, pudesse de alguma forma denunciar. De acordo com o mesmo autor, a ideia da ironia absoluta seria, no limite, um sinal intrínseco de consciência da loucura, a qual seria já a consciência de uma não-consciência cujo cenário de reflexão existiria no interior de si mesma. As consequências deste facto levam-no a supor que este género de reflexão seria apenas possível através do que considera a “estrutura dupla da linguagem irônica”, através da qual “o ironista inventa uma forma de si próprio que é “louca” mas que desconhece a sua própria loucura; reflecte então sobre a sua loucura dessa forma objectivada” (ibid., 237), abrindo o caminho para uma compreensão da ironia como *folie lucide*, vista como uma forma de prevalência da linguagem mesmo em casos extremos de auto-alienação.

Não se julgará, contudo, que a ironia enquanto loucura lúcida pudesse unicamente significar uma panaceia contra o mal-estar do sujeito alienado do mundo, uma forma catártica de reinterpretar a realidade a qual teria como finalidade uma ligação idiossincrática à existência quotidiana. Pelo contrário, a estratégia seguida promoveu a reivindicação da natureza ficcional do seu universo, distinguindo-a da realidade empírica, deixando de parte qualquer conexão imediata entre o exercício da ironia e a oportunidade de salvação do sujeito. A natureza auto-reflexiva do sujeito irônico permite-lhe, entre outros aspectos, legitimar pela diferença a sua especificidade, permitida através da ficcionalização de si mesmo mediante um conjunto de imagens e metáforas cuja motivação reside na compreensão do seu próprio mistério e de que forma a linguagem possibilita a compreensão da queda. A via irônica possibilita a entrada da loucura neste jogo de figurações residentes na linguagem do sujeito auto-consciente onde a mesma surgirá ficcionalmente como a fronteira última dos excessos de uma crescente auto-consciencialização. A salvação através da loucura assume a via

²² O exemplo usado diz respeito à queda física e é aplicado em relação à questão do cómico; de acordo com Baudelaire, o riso é característico daquele que ri e só o filósofo, que entende como o homem dominado pela linguagem, e não o homem comum tem a capacidade de se desdobrar conscientemente e de poder rir de si mesmo (Cf. de Man, 1999: 231-233).

paradoxal de ser obrigada a coexistir com a impossibilidade de salvação; a ironia, forma linguística de salvação do sujeito, levada até ao limite teria como consequência a queda no abismo da loucura e no grau zero da consciência, facto simultaneamente desejável e motivo de recusa, atracção pelo abismo e medo da longa queda na pura inconsciência.

Usar a ironia é entender a verdade da queda; trata-se de uma ideia prefigurada em vários escritos de Fernando Pessoa, de entre os quais destacaremos o pequeno conto *A Hora do Diabo*, onde esta figura alegórica, criador “do luar e da ironia”, se auto-referencia como um “ironista”, daí advindo o seu carácter inofensivo, pois “todos os ironistas são inofensivos, excepto se querem usar da ironia para insinuar qualquer verdade” (Pessoa, 2004: 46), conceito este último que se conjugará na sua identificação pessoal com os poetas, dado que, como afirma, “sou a verdade falando por engano, e toda a minha vida, afinal, é um sistema especial de moral velado em alegoria e ilustrado por símbolos” (ibid., 52). O Diabo de Pessoa faz-se incluir na tradição satânica do sujeito detentor de um saber que combina o absolutamente material com a espiritualidade absoluta, em cuja síntese ilusória se encontra a consciência, a que Walter Benjamin se reportara no estudo já citado a propósito do drama trágico barroco (cf. Benjamin, 2004: 254).

Entender a figura do Diabo numa galáxia alternativa de existência onde símbolo e alegoria coexistem para alimentar essa mesma ideia de variabilidade servir-nos-á para entender as similitudes que desenvolve em relação à figura do louco; em mais um momento de auto-caracterização, os termos usados pelo Diabo poderiam aplicar-se sem dificuldades ao retrato intemporal do louco, o Outro eternamente excluído:

Sou o eterno Diferente, o eterno Adiado, o Supérfluo do Abismo. Fiquei fora da Criação. Sou o Deus dos mundos que foram antes do Mundo – os reis de Edom que reinaram mal antes de Israel. A minha presença neste universo é a de quem não foi convidado. Trago comigo memórias de coisas que não chegaram a ser mas que estiveram para ser” (ibid., 55).

É ironicamente – porque dentro de um sistema de linguagem - que esta se vê realizada; no jogo de diferenciação do Outro onde louco e Diabo assumem literariamente um protagonismo semelhante e onde uma das premissas é a procura de uma certeza no processo de conhecimento ontológico (a consciência da necessidade de se conhecer e reconhecer a si mesmo) o resultado é invariavelmente o da impossibilidade completa desse conhecimento. Afigura-se sintomático que, em *A Hora*

do Diabo, no parágrafo imediatamente a seguir, seja permitido colocar também em jogo o outro lado da máscara, o da pura ficcionalidade:

A verdade, porém, é que não existo – nem eu, nem outra coisa qualquer. Todo este universo, e todos os outros universos, com seus diversos Criadores e seus Satãs – mais ou menos perfeitos e adestrados – são vácuos dentro do vácuo, nadas que giram, satélites, na órbita inútil de coisa nenhuma (ibid.).

A angústia aparentemente estóica desta observação é desvendada pela ironia com a negação da subjectividade desta busca, tópico recorrente no pensamento romântico. Em *Los hijos del limo*, a propósito dos dois modos como pessoalmente concebe a ambiguidade romântica (ironia e angústia), Octavio Paz constatava em relação à primeira que esta “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el outro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad” (Paz, 1991: 372), um pouco como Baudelaire anteriormente observara sobre a teoria do *dédoublement*. Situar a experiência da loucura como jogo de linguagem que se projecta na definição da natureza ficcional do eu fragmentado parece fazer sentido no âmbito da obra pessoana, sobretudo se a decidirmos ler à luz das restantes produções finisseculares onde a questão do desdobramento, da impessoalidade e da ironia (enquanto ambiguidade do pensamento) são assumidos como tópicos correntes num novo olhar estético, o qual procura diferenciar-se dos *leitmotiv* herdados do idealismo científico e que encontram no louco a alegoria infinita de uma Razão desvinculada do determinismo e da convenção para se lançar no abismo infinito da incerteza, da incompletude, do génio e, em última análise, do acto criativo.

Não fará sentido perspectivar num ponto de vista estritamente biografista as manifestações reais de loucura se não as pudermos alternativamente conceber num ponto de vista fundamentalmente criativo e estético. Recorrendo uma vez mais a Richard Rorty (1994), poder-se-á afirmar que retirar ao criador qualquer hipótese de contingência no sentido epistemológico de incerteza ou possibilidade de acaso seria o equivalente a não entender de forma completa a sua existência idiossincrática, dado que é a mesma contingência o fulcro da plena individualidade, vista enquanto factor de diferença²³. Irromper na loucura, ultrapassar sem retorno as fronteiras do zero do ser

²³ No ensaio “Heidegger, contingência e pragmatismo”, a propósito do filósofo e da obra *Ser e Tempo*, Richard Rorty caracteriza o seu ironismo através da vontade de recuperação do sentido de contingência, propondo como sentido para o termo a “fragilidade e risco de qualquer projecto humano” (Rorty, 1999: 63), apesar de, ao discutir o papel primordial das palavras, se afastar deste âmbito. A questão da contingência relaciona-se, para Rorty, com a dúvida colocada pelo ironista perante vocabulários finais,

(admitindo aqui a imagem de Alberto Pimenta), nesta perspectiva, seria esbater por completo qualquer hipótese de individualidade uma vez que equivaleria a penetrar o domínio teórico da ausência da consciência, um espaço de acronia e atopia onde a necessidade de individualidade e de diferenciação não fariam qualquer sentido. De acordo com Rorty, o receio do poeta, como o de qualquer criador, é precisamente a perda dessa diferença que, residindo na contingência, estariam no âmago do esforço pessoal da autocriação²⁴ com vista a acentuar o particular em detrimento do comum. O momento em que esta autoconsciencialização é agudizada e em que o criador entende a necessidade de busca de um paradigma alternativo à demanda da verdade e à procura dessa “marca cega” que afastaria qualquer hipótese de contingência remontaria aos escritos de Nietzsche, o qual teria sido o primeiro a sugerir o abandono de toda a ideia tradicional de conhecimento da verdade, visto como transcendental ao sujeito, para a necessidade de uma maior concentração na descrição de si próprio através de um processo de autocriação acompanhado pela criação de uma linguagem própria, afastada das metáforas civilizacionais impostas por um tipo de conhecimento totalizante que afastasse qualquer hipótese de individualização. Tal facto não implica que este autoconhecimento como autocriação se quede por uma descrição literal da individualidade, aspecto que implicaria sempre um jogo de linguagem herdado, uma estrutura pré-existente, mas o afastamento de qualquer tentativa de descrição que parta do senso comum. Segundo Rorty, o fracasso do artista seria “aceitar a descrição que outra pessoa faça de nós, executar um programa previamente preparado, escrever, quando muito, variações elegantes de poemas anteriormente escritos. Assim, a única maneira de identificar as causas de sermos como somos seria contar uma história sobre as nossas causas numa nova linguagem” (ibid., 53). Fernando Pessoa, lido nesta

cuja questionação depende da consciência tomada a partir da relativização destes quando confrontados com outros (id., 78-79).

²⁴ A ideia de autoconsciência como autocriação que envolve em si mesma a ideia de liberdade do sujeito, segundo Rorty, teria sido desenvolvida pelos primeiros românticos e sistematizada por Hegel, a partir do qual ganharia particular ímpeto no âmbito da filosofia. Trata-se de uma forma de reconhecimento do poder da individualidade, em oposição à pretensão herdada dos filósofos gregos de busca do conhecimento de si mesmo a partir de fenómenos exteriores ao ser humano, facto que colocaria de parte qualquer ideia de contingência, dado que em causa estaria a busca de uma “marca cega”, algo que não se aplicasse a uma individualidade mas a todos os seres humanos, premissa considerada pelos cientistas empíricos (e que, como vimos anteriormente, continuava a ser um dos aspectos fundamentais do cientismo do século XIX) e pelos filósofos idealistas alemães. Este determinismo teria como consequência o afastamento de qualquer ideia de acaso, já que o objectivo fundamental seria o conhecimento da verdade, aspecto que, à maneira platónica, condenaria os poetas a um papel secundário e, por vezes, altamente negativo, pois o seu desinteresse pela verdade teria como consequência a degradação da vida humana por em nada contribuírem na tarefa essencialmente humana de conhecimento da verdade (Rorty, 1994: 50-52).

perspectiva, adianta-nos um interessante cruzamento entre descrições provenientes do senso comum, por vezes condicionadas, e a exploração criativa de representações conhecidas no âmbito dos jogos de linguagem pré-existentes, sugerindo, como teremos a oportunidade de problematizar adiante, o esforço de recombinação de diferentes vocabulários na óptica da contingência.

O projecto nietzschiano de procura de novas descrições acompanha em grande medida a valorização da linguagem na sua realização individual, na qual o conceito de verdade é esgotado em detrimento de um princípio de incerteza que será alimentado por estratégias de fragmentação, dissimulação e, num limite, de impessoalidade. No opúsculo “Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral” (1872), a definição que o filósofo apresenta do primeiro conceito é linguística, ao mostrar a verdade como

um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canónicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido (...) (Nietzsche, 1996: 221)²⁵.

A passagem do social para o individual será efectuada mediante o reconhecimento do lugar primordial da linguagem em relação à sociedade e à ciência (o filósofo assevera, ainda no texto citado, que é a linguagem que trabalha originariamente na construção dos conceitos e a ciência só mais tarde o irá fazer), assim como através da actividade da consciência por parte da individualidade no esforço de desvendar a vacuidade do sentimento de verdade, conceito que, como tantos outros, terá surgido durante o processo histórico de esquecimento das diferenças individuais em detrimento da equalização pressuposta no interior do pensamento social e sujeita ao pensamento moral (ibid., 220-221). Neste sentido, paradoxalmente, a verdade nasceria da mentira não consciente do homem que abandona a consciência própria de ser individual. O movimento inverso de recuperação desta cegueira passaria, de acordo com Nietzsche, pelo autoconhecimento proporcionado pela arte. Ainda no mesmo ensaio de 1872, o

²⁵ Ainda que este opúsculo pertença ao conjunto de escritos da primeira fase de Nietzsche, caracterizada de acordo com Gianni Vattimo como o período em que, de *A Origem da Tragédia* às *Considerações Intempestivas*, o filósofo pretende, entre outros aspectos, colocar em evidência a ligação arbitrária entre a linguagem socialmente estabelecida e um sistema de metáforas descritoras do mundo que advêm da mesma sociedade, a partir das quais assenta a edificação o conceito de “verdade”, esta ideia percorrerá os restantes escritos até aos da última fase e às considerações em torno da vontade de poder e da mentira da moral. (cf. Vattimo, 1990: 24; 77-78).

filósofo falará do “homem intuitivo” como o ser individual que, subtraído à servidão da verdade, reconstrói os edifícios conceptuais segundo uma intuição própria que não desconhece a destruição, a mistura e a recomposição irónica como formas de defesa contra o mal estar da civilização representados pelo homem racional (ibid., 230-231). O preço da ausência de cegueira e da iluminação que a descoberta da contingência conceptual acarreta resulta num exacerbamento das emoções, como se a clarividência pudesse ser acompanhada de um elemento irracional que, alimentando a individualidade, sublimasse ainda mais o seu carácter idiossincrático.

Entendendo o artista como este homem intuitivo, em *Humano, Demasiado Humano* (1878) o filósofo de Roken não parece acreditar, no entanto, na exclusiva responsabilidade do elemento puramente irracional, ele próprio artifício retórico da mesma vontade de ilusão que o anima²⁶. Aliás, no aforismo seguinte, estrategicamente intitulado “O sentido da verdade no artista”, o que realmente se lhe afigura essencial é a continuidade do seu sentido criativo, pelo que não deve renunciar a qualquer condição prévia da sua arte, quer se trate do fantástico, do mítico, do contingente ou do génio (Nietzsche, 1997: 154). Deste modo, parece-nos conclusivo que o tema da demência esteja tão presente quando o filósofo se refere ao acto criativo, procurando atribuir-lhe uma nobreza e uma especificidade que alegoricamente se identifica com a imagem criativa do artista. Em *Aurora (Morgenröthe)*, 1881), a sua importância na história da moralidade identifica-se com a ascensão do pensamento novo e transgressivo, na origem do qual, para o homem da antiguidade, se encontravam ligados o génio e a loucura. A sua condição indispensável verifica-se em vários passos, como no excerto que a seguir transcrevemos do fragmento 14 do primeiro livro da obra:

Todos os homens ao pensar que se sentiram impelidos a quebrar o jogo de uma qualquer moralidade, e a instaurar novas leis, não tiveram outra solução, se não eram realmente dementes, do que tornarem-se dementes, ou fazerem-se passar por isso – e vale isto para os inovadores em qualquer domínio e não somente no das instituições sacerdotais ou políticas: - mesmo o inventor do metro poético se impôs pela demência (mesmo em temperamentos mais doces, uma certa demência convencional ficou ligada aos poetas: é a ela que Sólon por exemplo se refere para exortar os Atenenses à reconquista de Salamina) (Nietzsche, s.dt, 1: 17).

²⁶ No aforismo 145 do capítulo IV, Nietzsche afirma: “O artista sabe que a sua obra só produz pleno efeito, se fizer crer numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da sua criação; e, assim, ele ajuda mesmo a essa ilusão, introduzindo na arte, ao começo da sua criação, aqueles elementos de entusiástica inquietação, de desordem que taceia às cegas, de sonho atento, como forma de iludir, a fim de dispor o espírito do espectador ou do ouvinte de modo a que ele creia no súbito brotar da sua perfeição” (Nietzsche, 1997: 153).

Também na sua última obra deixada para publicação, os *Dyonisos Dythyramben* (1889), é logo no primeiro poema, “Nur Narr! Nur Dichter” [“Só Doido! Só Poeta”], que assistimos à recuperação do elemento dionisíaco associado à busca energética da verdade através da máscara da loucura (“Só falando à toa, / sob máscaras de doido falando à toa, / subindo por mentirosas pontes de palavras, / por arco-íris de mentiras / entre falsos céus / vagueando, rastejando [...]”) (Nietzsche, 2000b: 21). Não se torna surpreendente que a demência apareça associada a Diônisos, descrito anteriormente em *A Origem da Tragédia* como “o deus que suporta as dores da individuação”, o da “existência de deus em pedaços repartido”, senhor da “dupla natureza de um demônio cruel e selvagem e de um senhor bondoso e clemente” (Nietzsche, 2004: 94), dado que em si mesma encontraremos coexistentes as figurações do sofrimento interior, a fragmentação e a duplicidade. A dignidade do louco é colocada, em *A Gaia Ciência*, ao nível do herói no aforismo 107, onde a loucura e o erro (a mentira) são essenciais como formas de

descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou para chorar sobre nós: é preciso descobrirmos o *herói* e também o *louco* que se dissimulam na nossa paixão de conhecer; é preciso sermos felizes, de vez em quando, com a nossa loucura, para podermos continuar felizes com a nossa sagesa (Nietzsche, 2000b: 124).

Neste sentido de libertação e salvação que esta mesma liberdade pode consentir através da ascensão a um plano supramoral proporcionado pela loucura, seremos novamente compelidos a encontrar breves alusões ao conceito baudelairiano de desdobramento. Não pretendemos atribuir a Nietzsche, no entanto, um exacerbamento da loucura que possa, pelas suas características metafóricas, constituir-se ou confundir-se com um *telos*; neste aspecto, situamo-nos uma vez mais no âmbito da alegorização de uma potência criativa incarnada numa figura trágica que, enquanto alternativa ao ser racional e científico, é sobretudo da ordem do exemplar pelo modo como nos direcciona para a importância de conceber a ciência com outros olhos. Como aliás procurou demonstrar Gianni Vattimo, a concepção de ciência em Nietzsche não poderá ser simplificada ao ponto de a confundirmos em sentido lato com o conhecimento positivista, nem se assiste a um afastamento absoluto entre o paradigma científico e a arte no sentido de conferir ao primeiro uma valoração negativa. A imagem ideal do “duplo cérebro” retirada do aforismo 251 de *Humano, Demasiado Humano* é apontada como uma possibilidade de síntese das duas posições, onde uma cultura superior deve

fornecer ao homem algo como duas cavidades cerebrais, uma vista como fonte de energia (a não-ciência), a outra como um regulador (“é com ilusões, parcialidades, paixões, que se tem de aquecer; com a ajuda da ciência discernente, deve evitar-se as consequências más e perigosas de um sobreaquecimento” – Nietzsche, 1997: 230-231). A não existência de uma homeostase deste tipo significaria a ruína completa da civilização pelo excesso de um dos elementos, confirmando a ideia de Vattimo acerca do modo positivo como Nietzsche encara a complementaridade entre ciência e arte na definição de uma atitude adulta do homem no mundo²⁷. O problema parece ser, antes de mais, civilizacional; o excesso de um dos elementos do “duplo cérebro” nietzschiano implicaria o acentuar da decadência que se verificara desde o racionalismo socrático, e que os românticos aplicarão na dualidade essencial entre *joy* e *dejection*. É desejável que se faça reviver a consciência trágica dos gregos mas sem um acentuar exagerado da inconsciência ou das paixões, a loucura infinita e o fim da consciência.

Conseguir este difícil equilíbrio, todavia, torna-se uma das dificuldades e das obsessões da modernidade estética. Num ensaio sobre a dialéctica da modernidade, João Barrento apresenta a imagem de Sócrates como a encarnação do carácter paradoxal do poeta moderno, em conflito simultâneo com a decadência e com a burguesia dominante, incapaz de arrancar de si mesmo o “espinho do intelecto”, que define como “o fingimento autêntico de um cerebralismo que é apenas o lado mais visível de um permanente, e nunca resolvido, desequilíbrio estável entre o apelo do corpo, do espectáculo, da vida, e a resposta do espírito, da solidão e da inteligência” (Barrento, 1987: 15). Ainda que o Sócrates nietzschiano seja o representante emblemático do espírito inicial da decadência pela rejeição da vida e pelo recrudescer do sentimento moral e de renúncia mais tarde aproveitados pelo Cristianismo, a sua figura aparece permanentemente envolta na sua própria paradoxalidade e condensa, em grande medida, as energias representacionais que se situam no âmago de todos os grandes criadores da

²⁷ De acordo com este investigador, em *Humano, Demasiado Humano* a ciência não é vista tanto na sua vertente positivista de conhecimento objectivo do real mas como uma vítima, tal como a arte, do erro histórico que está na base de um conjunto alargado de representações civilizacionais que ao longo dos séculos lhe foram atribuindo o papel de iluminadora da verdade, em oposição ao sentido emotivo e simbólico da arte, que acabará por se secundarizar. Trata-se, antes de mais, do resultado do pretensão progresso civilizacional baseado no avanço do racionalismo socrático que procurara ultrapassar a visão trágica da existência precedente, onde mito e mistério alcançam um lugar de destaque que pretendiam novamente recuperar. Para tal, e considerando que a arte para poder agir sobre os espíritos necessitaria das condições de um mundo passado já inexistente, onde a violência das emoções e a irracionalidade eram operantes, o conhecimento objectivo acaba por ser ele mesmo secundarizado. Esta deveria estar grata à arte porque é através da sua educação que se teria preparado a própria ciência e o espírito livre (cf. Vattimo, op. cit.: 33-41).

modernidade; a leitura do aforismo terceiro do capítulo “O Problema de Sócrates” de *O Crepúsculo dos Ídolos* (1888), devolve-nos uma figuração de Sócrates perfeitamente enquadrada pela metalinguagem fisiologista oitocentista, onde a sua fealdade é tomada na perspectiva de uma falha hereditária, o formato craniano é sintoma de crime e, conseqüentemente, de um *décadent*, partilhando com estes todos os vícios como a mesma atitude negativa perante a vida, a anarquia e o excesso²⁸; apesar disso, um grande sábio astucioso com um objectivo não muito dissemelhante dos mesmos sábios oitocentistas que procuraram encontrar no progresso científico a medicina necessária para a salvação da decadência. Em Nietzsche, esta analogia pouco tem de subtil²⁹: Sócrates terá compreendido a sua indispensabilidade, a sua genialidade na tentativa de encontrar na racionalidade uma solução para o problema da degenerescência tirânica do instinto e do excesso. Com isso, como afirma, “compreendeu que todos precisavam dele, - do seu remédio, da sua cura, do seu ardid pessoal para autoconservar-se...”, “parecia ser um médico, um salvador” (ibid., 30-31). A alternativa dialéctica que encontrou para contrariar a doença correspondeu, no entanto, a uma nova forma de doença que, em si mesma, contém todos os índices da decadência, a da “racionalidade a qualquer preço, a vida lúcida, fria, previdente, consciente, sem instinto, em oposição aos instintos” (ibid., 32).

Ironicamente, tendo compreendido o declínio da civilização grega, o filósofo ateniense terá entendido do mesmo modo que ele próprio seria a representação dessa

²⁸ “Com bastante frequência, a fealdade é expressão de uma evolução cruzada, travada pelo cruzamento. Noutros casos aparece como uma evolução descendente, Os antropólogos entre os criminalistas dizem-nos que o criminoso típico é feio: *monstrum in fronte, monstrum in animo*. Porém o criminoso é um *décadent*. Seria Sócrates um criminoso típico? – Pelo menos esta hipótese não estaria em contradição com aquele famoso juízo de um fisionomista, que tão chocante pareceu aos amigos de Sócrates. Estando de passagem por Atenas um estrangeiro, célebre pelo seu conhecimento que tinha das fisionomias, disse a Sócrates na sua frente que *era um monstrum* – que escondia no seu íntimo todos os vícios e maus apetites. E Sócrates limitou-se a responder: «Conheceis-me, senhor!»” (Nietzsche, 2002: 27). Parece inevitável a relação com obras como a *Anthropogénie* de Ernst Haeckel (1874) e *L’Uomo Delinquente*, de Cesare Lombroso (1876), a par de outras fontes assinaladas por Alexander Nehamas a propósito deste passo, colhidas em Montaigne, Cícero ou Diógenes Laércio (Nehamas, 1998: 130).

²⁹ Convocamos neste passo a leitura proposta por Alexander Nehamas em *The Art of Living* (1998), que argumenta a favor da concepção ambivalente de Sócrates por parte de Nietzsche. Uma das perspectivas diz respeito ao facto de Sócrates considerar a racionalidade tanto um sintoma como o resultado do seu esforço para escapar à “doença” de que padecia, a decadência (Nehamas, 1998: 137). Como conclui, “Socrates is therefore for Nietzsche the figure who first identified the nature of what is to be human with the rationality. He thus introduced the elements that eventually led to the idea that each human being is, in origin and essence, an indissoluble unity” (ibid., 140). A “tirania da razão” de Sócrates não terá sido suficiente, contudo, para o encarar unicamente pela via negativa dada a sua profunda complexidade e por, nas palavras de Nehamas, se apresentar como um problema recorrente – “Socrates was neither his “model” nor his “villain”. His constant problem, forever gnawing at him, was that he could never be sure that Socrates’s ugly face was not after all a reflection of his own.” (ibid., 155)

mesma decadência e esta consequência de um processo de autoconhecimento acabaria por ser valorizada em Nietzsche quando se propõe a identificar Sócrates com o artista moderno. Socialmente recusado por Atenas, parecia ser pouco provável o fascínio que exerceu junto dos atenienses e, no entanto, o seu legado prevaleceu. João Barrento, aludindo ao pensamento nietzschiano, sublinha o facto de este fascínio advir da consciencialização e fascínio da presença do Outro, como se na duplicidade do estranho, Sócrates encontrasse a sublimação da sua diferença. As ficções socráticas (o demónio que o acompanhava)³⁰ e o uso da dialética e da ironia maiêutica como armas que visam semear a dissonância no pensamento correspondem a estratégias que, verdadeiramente, acentuam a sua alternativa e reflectem pelo cerebralismo que demonstram, a dificuldade de encontrar o equilíbrio da imagem do duplo cérebro atrás aludido. Como conclui, é neste acto hiperconsciente de simulação que recai a analogia com o poeta da modernidade: “ele sabe tudo isto, é o «mais lúcido de todos quantos a si próprios se enganam» [...], e neste acto de fingimento supremo supera (no sentido hegeliano de *aufheben* como *negare-conservare-elevare*) a *décadence* pela loucura, pelo absurdo ou pela morte” (Barrento, 1987: 19). A ironia socrática propende, deste modo, a fazer eco dos possíveis sentidos etimológicos de *eirôn*, o que se reporta a todo o homem que questiona (os outros e a si mesmo) ou o que, na arte cómica, designaria as personagens dissimuladas, cheias de intrigas e subterfúgios, as identidades escondidas que perdurariam no classicismo nas comédias de Molière mas que em Aristófanes eram já comuns (cf. Schoentjes, 2001: 31-32).

³⁰ O *daimon* socrático foi descrito pelo mesmo como um génio interior originado exteriormente, uma espécie de poder sobrenatural de ligação entre os mortais e os deuses. Platão, na *Apologia de Sócrates*, refere que o seu papel seria fundamentalmente o de uma voz de dissuasão e nunca de acção, impedindo-o de agir em determinadas circunstâncias (cf. Platão: 1989, 31d: 36). Para além da Apologia, esta descrição é apresentada em outras obras como o *Teeteto* ou o *Fedro*. Apuleio, no séc. II, compõe *De Deo Socratis*, que mais tarde seria usado por Santo Agostinho na sua descrição dos demónios. Esta presença do Outro sagrado poderá ter uma relação com a concepção grega do carácter exotérico do génio e da loucura. De acordo com Dodds, terá havido uma evolução nesse carácter, sendo que se nos textos homéricos é visível a crença numa origem sobrenatural da loucura (o “furor sagrado”), na época clássica já se acreditaria de igual forma no seu carácter natural, não estando nesse contexto isenta de causas físicas (Dodds, 2000: 74-75). No discurso platónico, a valorização da loucura como um bem é condicionada pelo seu carácter exotérico, ao determinar que só a loucura enviada pelos deuses é digna de atenção. No *Fedro*, Sócrates dignifica o delírio divino, declarando que “a loucura inspirada pelos deuses é, por sua beleza, superior à sabedoria de que os homens são os autores” (Platão, 2000: 244d, 55); sobre o terceiro tipo de loucura que concebe – a que é inspirada pelas Musas – a sua indispensabilidade é assinalável: “Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui” (ibid., 245 a, 56). Dodds relembra-nos, por sua vez, a importância da *enthousiasmos* nos rituais cartáticos dionisíacos, onde o deus, “maître des illusions magiques”, “amène les gents a se conduire comme des fous” (ibid., 84).

Simular a loucura assume, deste modo, uma via de exposição da dor da consciência e, ao mesmo tempo, de superação do sentimento de decadência. Mas o paradoxo acentua-se quando verificamos que esta superação é autofágica no que diz respeito à mesma decadência: pretendendo ultrapassá-la simbolicamente, a impotência face a este acto terminará na conformação em si mesma. Se, em Nietzsche, este termo assume uma nem sempre pacífica leitura, em Pessoa parece corresponder ao momento privilegiado da problematização da consciência. Tomemos como exemplo um dos fragmentos do *Livro do Desassossego*:

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animais, fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia (LD, 1: 45).

Neste, como em outros excertos, a impossibilidade da total inconsciência, correspondente à vida, agudiza o espinho da consciência donde qualquer hipótese de evasão efectiva se afigura impossível. Assim o poderão demonstrar as ficções do Barão de Teive, para quem Pessoa diz ter transferido “a especulação sobre a certeza, que os loucos têm mais que nós”, que se decide suicidar quando crê ter atingido “a plenitude do emprego da razão” (EE, 20: 37), ou, de forma conclusiva, a do *Primeiro Fausto*, onde o horror da consciência de existir o “esmaga / Com todo o seu mistério e a sua força / De compreendida incompreensão profunda, / Irreparavelmente circunscrita” (FTS: 53), dele não se conseguindo libertar (segundo um dos planos de edição encontrados, o *Primeiro Fausto* teria como finalidade “a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida” – FTS: 190). Todavia, a hiperconsciência traz para junto do poeta não apenas o seu lado agónico mas também a simulação do desejável, como se a máscara, longe de se concretizar como catarse deste reconhecimento da impossibilidade da inconsciência, lhe permitisse reconfirmar-se a si mesmo como criador.

Se a “doença de pensar” está presente nos génios – essa doença que G. R. Chesterton ironizava no opúsculo “Lunacy and Letters” como uma sobreposição excessiva dos símbolos (no ensaio, representados pelos livros) sobre aquilo que representam (Chesterton, 1958: 11) -, a loucura, imagem suprema da inconsciência, não pode deixar de se encontrar totalmente ausente, ainda que sob a forma de alegoria do Outro da consciência e não enquanto estado mental desarticulado. É uma consequência da necessidade de autoconservação do criador, reforçando a marca de contingência que

o define e o distingue, uma forma de salvação perante a certeza e a verdade vivida na solidão do indivíduo. A vivência solitária, tópico romântico desde Rousseau, é um dos elementos fundamentais deste jogo de fingimento pois representa a aspiração a uma atopia que lhe permite a reflexão sobre a própria vida; como notou João Barrento, tratar-se-ia da “nostalgia de uma espécie de limbo do intelecto, que atravessa as fases dos modernismos, lugar asséptico do gozo supremo na orgia da Ideia, na fria negação de todas as ilusões românticas e na lúcida percepção da eterna contradição entre as falácias da linguagem e as falácias do silêncio” (ibid., 23). A ficção da loucura poderia significar uma ambição paradoxal deste “lugar asséptico”, simultaneamente desejado e impossível de alcançar na sua plenitude. Restaria recriá-lo através do uso da linguagem na sua figuratividade o que, ainda no pensamento de Rousseau (2001: 49), precederia o surgimento do sentido próprio das coisas nos momentos primordiais, o que poderia pressupor uma aproximação ao seu lugar primordial e essencialmente distante onde “de início só se falou por poesia; só muito tempo depois é que se procurou raciocinar” (ibid.); este projecto de descoberta da inconsciência primitiva recupera para o louco um papel importante quanto a uma relação com o uso figurativo da linguagem, assumindo-lhe, no caso de Fernando Pessoa, um destaque em redescrições várias que procurassem restabelecer as condições de criação do génio, ou na ficcionalização ironista de *personae* que deixassem entrever o espinho contingente da consciência. Sobre este último tópico, julgamos que certas características da imagem do *ironista* concebidas por Richard Rorty (1994: 104)³¹ se mostram pertinentes, se atendermos a que, como sublinhou, ao procurar a redescrição, o ironista nunca se poderá levar demasiado a sério, na medida em que se encontra dominado por uma consciência superior de que todos os termos utilizados no acto de descrição de si mesmo estão afectados à partida pela contingência e por uma fragilidade que, influenciando o seu vocabulário final, influencia na mesma medida o seu eu. O exercício da ironia destaca-se, por conseguinte,

³¹ No capítulo “Ironia Privada e Esperança Liberal”, da obra anteriormente citada, Rorty defende inicialmente uma concepção de *ironista* baseada no cumprimento de três condições iniciais: a primeira, caracterizada por “dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por livros ou pessoas que encontrou”; a segunda, quando se apercebe de que “a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas”; a última, “na medida em que filosofa sobre a sua situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio” (Rorty, 1994: 103). Ao ironista opõe-se o *metafísico*, não preocupado com a linguagem usada mas com a questão da verdade, defendendo que todos os seres humanos, por natureza, desejam conhecer, baseando-se num vocabulário final já sedimentado e socialmente aceite (ibid., 105). Sobre o conceito de *vocabulário final*, o filósofo entende-o como “as palavras nas quais, por vezes prospectivamente e por vezes retrospectivamente, contamos a história das nossas vidas” (ibid., 103).

como uma característica distintiva do homem superior quando, ultrapassando a ironia socrática da dúvida dogmática do sujeito, alcança o estágio em que dúvida e sujeito se debatem no mesmo nível contingente. Como declara num outro passo de *O Livro do Desassossego*,

Conhecer-se é errar, e o oráculo que disse «Conhece-te» propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se é o emprego activo da ironia. Nem conheço outra coisa maior, nem mais própria do homem que é deveras grande, que a análise paciente e expressiva dos modos de nos desconhecermos, o registo consciente da inconsciência das nossas consciências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão (LD, 149: 165-166).

Este aspecto não invalida uma outra característica do ironista, que procuraremos igualmente desenvolver em Pessoa, a qual se prende com a importância atribuída às diferentes tradições, ao considerar os textos de todas as pessoas com talento para as redescrições (independentemente das suas áreas de conhecimento) como válidas para a sua forma de argumento preferida, a dialéctica, no sentido em que, como afirma, “a unidade de persuasão é um vocabulário e não uma proposição” (ibid., 109). Em Fernando Pessoa, que cataliza nas suas obras elementos oriundos de várias tradições de conhecimento (psicologia, antropologia criminal, biologia, frenologia, filosofia, literatura), esta posição poderá ser encontrada desde os escritos das suas primeiras personalidades poéticas, cujo estudo procuraremos em seguida efectuar, reveladores desde logo dessa consciência ironista que conhecerá desenvolvimentos ainda posteriores ao conjunto de trabalhos que entendeu por “criação heteronímica”. Por vezes, a combinação de apontamentos científicos, ensaios críticos, tradições literárias ou tópicos filosóficos criam-nos a expectativa do metafísico ilustrado por Rorty como o que deseja o conhecimento ou o que, ao socorrer-se do relativismo, imputa um maior valor à descoberta da verdade; parece-nos, todavia, que o processo é inverso, se acreditarmos que o resultado destas investigações será a redescricao que visa confirmar a inelutabilidade da contingência. Como afirmou através de Bernardo Soares,

Os classificadores de coisas, que são homens de ciência cuja ciência é só classificar, ignoram, em geral, que o classificável é infinito e portanto não se pode classificar. Mas o em que vai o meu pasmo é que ignorem a existência de classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento. // Talvez porque eu pense de mais ou sonhe de mais, o certo é que não distingo entre a realidade que existe e o sonho, que é a realidade que não existe. E assim intercalo nas minhas meditações do céu e da terra coisas que não brilham de sol ou se pisam com pés – maravilhas fluidas da imaginação (LD, 378: 341).

Como perceber a loucura neste quadro específico de contingência e de ironismo? Julgamos que a abertura de várias vias de análise poderão mostrar-nos como se trata de um tema que, não apenas pela perenidade com que se manteve ao longo de toda a produção pessoana mas também pela sua apreensão poliédrica, merece um destaque especial. De Sócrates enquanto figuração do duplo e da decadência ao Diabo e a Fausto - no *Primeiro Fausto*, numa das suas falas, comparando-se ao banido “arquero Filoctetes”- (cf. FTS: 24), na versão irónica ou a Diónisos e o herói trágico em demanda do esquecimento ou da alternativa civilizacional, um pouco à maneira de Nietzsche, as versões de louco e loucura implicaram momentos de compreensão que, ao nível representacional, exteriorizam o conhecimento de várias tradições e tópicos. Sendo a experiência da loucura uma das primeiras a ser redescrita através das primeiras personalidades poéticas pessoanas (Charles Robert Anon, Alexander Search, Jean Seul de Méluret, Friar Maurice, em contos como *The Door* ou *A Very Orginal Dinner* ou no *Primeiro Fausto*, entre outros), arriscamo-nos a conceber que, pelas suas características, percorrem e transcendem a própria criação heteronímica, tendo assumido relevância assinalável em Álvaro de Campos pela dimensão simultaneamente patética e irónica que apresenta (recordemos os conhecidos versos “Ora até que enfim...perfeitamente... / Cá está ela! / Tenho a loucura exactamente na cabeça. // Meu coração estoirou como uma bomba de pataco, / E a minha cabeça teve o sobressalto pela espinha acima...” – Campos, 2002: 355) mas que, em diferentes graus e regimes, poderão ser extensíveis aos restantes heterónimos.

O estudo que prosseguiremos nos próximos capítulos pretende, em suma, questionar algumas destas versões da loucura, reconstituindo um trajecto que se verá alicerçado na releitura das primeiras personalidades poéticas, remetendo, simultaneamente, para um diálogo entre concepções criativas e seus respectivos textos. O capítulo que se segue dará ainda continuidade à importância da linguagem na redescritção de categorias como o autor e o génio na sua relação com a loucura e com alguns aspectos do processo criativo pessoano.

CAPÍTULO II

LOUCURA E GÉNIO – FACES OBJECTIVAS DO PROCESSO CRIATIVO PESSOANO

“Com tal falta de litteratura, como ha hoje, que pode um homem de genio fazer, se não converter-se, elle só, em uma litteratura?”

(EGL1, 455: 454)

1. Memórias do Génio e da Loucura

“Thus memory, as all my other faculties predisposed me to live in a dream”

(PI, 248: 402)

Vimos no capítulo anterior como a visão pessoana da loucura e do génio poderá ser equacionada num enquadramento que inclui as ideias de contingência e de ironismo enquanto tópicos pertinentes no processo de redescrição que, em última análise, pretenderá reconfigurá-las em si mesmas como características fundamentais do seu processo criativo. Comportando um mosaico de ficções que, em nosso entender, se pretenderão agregadas e motivadas em torno das coordenadas citadas, a loucura surge nos textos de Fernando Pessoa desde bastante cedo como um fascínio que julgamos extravasar qualquer limite idiossincrático para antes corresponder à notória aceitação de uma variedade de textos cuja leitura marcou a génese da formulação de uma relação entre si mesmo enquanto autor, a insânia e a genialidade. Por outras palavras, colocaremos como hipótese que se terá tratado, antes de tudo, de uma relação preferencialmente estabelecida tomando como enquadramento o espaço legitimador proporcionado pela literatura, tanto ao nível da recepção de diferentes narrativas sobre os fenómenos acima referidos como em relação à emergência da ficcionalização de um certo número de tópicos decorrentes desta abordagem numa parte substancial da

produção pré-heteronímica. Admitir esta hipótese colocar-nos-á, todavia, numa perspectiva necessariamente crítica no que diz respeito a certas abordagens que procuram directa ou indirectamente associar a presença da loucura a um estado psicopatológico cientificamente considerado, sujeito a análises quantificadoras e a terapias diversas. Em relação a Fernando Pessoa, é necessário, neste sentido, relembrar que a esmagadora maioria das referências que, de algum modo, denotam estados psíquicos de perturbação próximos da demência, assim como as análises pessoais mais profundas dos mesmos, provêm de textos que o próprio redigiu, muitos deles equivocadamente citados como documentos concretos de uma alteração cabal de comportamentos que colocariam o autor no trilho ou na vizinhança perigosa do estado vesânico.

Não pretendemos, como afirmámos anteriormente, comprovar a presença sintomatológica da loucura mas antes reflectir em que medida Fernando Pessoa a tomou enquanto espaço de reflexão sobre as condições criativas do indivíduo e de que modo a sua atitude ironista contribui para a descoberta da contingência do criador, dilacerado por uma hesitação entre a força do incerto, da pura inconsciência, e a necessidade obsidante de compreensão e consciência dessa mesma força. Em causa estará a procura de um espaço de legitimação do artista face ao esgotamento das antigas narrativas positivistas desenvolvidas ao longo do século XIX, concentradas na taxinomização da sociedade e das suas áreas de conhecimento em torno de um renascimento do ideal de progresso e de felicidade dos povos. Pessoa parece tê-lo compreendido de forma singular, procurando articular diferentes narrativas para delas extrair a determinação possível da potência criativa envolvendo a instância 'autor', considerada em si mesma como adequada à dramatização heróica do criador artístico. Trata-se apenas de uma das diversas acepções a retirar da multiplicidade que rege o cosmos textual pessoano, no qual categorias como sinceridade ou verdade são constante motivo de questionamento, assim como uma interpretação da intenção do autor exclusivamente apreendida na sua dimensão psicológica. Na linha de teóricos como Manuel Frias Martins, será mais produtivo, em relação a esta questão, compreender o lugar de uma *intenção realizada* no acto criativo³², manifestada, por um lado, enquanto intenção propriamente literária,

³² Percorrendo diferentes posições teóricas sobre a questão da intenção do autor, Manuel Frias Martins coloca em segundo plano uma concepção neste âmbito que a estabeleça como antecedente causal do acto criativo para defender que "há uma *intenção realizada* no acto criativo (mesmo que ela não parta de uma acção consciente), não em virtude do carácter endémico que a identificação de intenções tem em qualquer

em que o texto se realiza como protagonista da construção de um mundo alternativo ao real, e por outro como interpretação do mundo, perfeitamente autónoma na consideração de valores como o de verdade, sujeitos à subjectividade e capacidade que o autor manifesta no jogo alternativo que propõe em relação a esta mesma interpretação (Martins, 1995: 167).

Jogando com estas premissas, o texto pessoano investe decididamente na problematização do sujeito criador, nele reforçando os traços de contingência que o afastam da memória individual, biograficamente motivada, para o situarem em alternativa numa memória textual aberta a novas possibilidades criativas. A expressão de uma emoção, tomada por Pessoa como um dos objectivos da arte, não pretende estabelecer-se num sentido puramente vivencial, particular, mas num espaço-outro que se mantenha na esfera da universalidade. Num fragmento dactilografado atribuído a Ricardo Reis *circa* 1916, é acentuada esta perspectiva, ao declarar: “O artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias, a humanidade não tem nada.” (PETCL, 19)

Este apelo à universalidade parece minorizar a expressão da emoção particular, decorrendo desta atitude a necessidade de reformulação do conceito de sinceridade pois, no enquadramento apresentado, a que surge da particularidade não é a que se mostra mais relevante no âmbito da arte. Como afirma num fragmento manuscrito anterior (possivelmente de 1914, antecedendo a criação heteronímica), “A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância” (PETCL, 38)³³. Num certo sentido, estas palavras farão eco, ainda que sem a mesma ideia de ausência tão absoluta e radical, das palavras de Mallarmé na

discurso, mas também pela própria natureza interpessoal da comunicação que objectiva a intenção através de um determinado quadro de convenções” (Martins, 1995: 156).

³³ Outros fragmentos de épocas diferentes levam-nos a concluir pela reiteração com que certos aspectos do pensamento pessoano, sobretudo no âmbito da estética, são constantemente aludidos e reintegrados na sua obra, constituindo um repositório temático no qual a recorrência de alguns argumentos se manifesta diacronicamente; como exemplo, assinalaremos o texto sobre a estética, dactilografado datado possivelmente de 1925, em que Pessoa argumenta: “A obra de arte precede de uma impressão ou emoção do artista que a constrói, impressão ou emoção que, como tal, é própria e intrasmível. Se o valor dessa emoção, para quem a sente, é o ser própria, deve gozar-se simplesmente, e não exprimir-se. (...) O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por ex., é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha em comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular, de diferente desses sentimentos” (PETCL, 9-10).

teorização da obra pura em *Divagations*, ao reclamar peremptoriamente que “l’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés” (Mallarmé, 2005: 358). Dar a iniciativa às palavras seria colocar num segundo plano não apenas a elocução do criador mas também o criador enquanto sujeito biográfico para conceder à obra um lugar de preponderância, fazendo desta, conforme uma observação de Paul de Man, uma hipérbole, exigindo “que o sujeito se esqueça de si num acto projectivo que não pode nunca coincidir com o seu próprio desejo” (De Man, 1999: 74). Este esquecimento voluntário, resultante, como vimos na citação de Pessoa de conteúdo particularmente irónico, da necessidade de aprender a sentir literariamente as coisas, não implica uma tão radical negação. Apesar de defender a impessoalidade da emoção (entendida num sentido semelhante ao de T. S. Eliot), não ocorrerá uma exclusão definitiva da emoção particular; conforme realçou Maria Antónia Lima em *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia Moderna* (2003), o jogo pessoano ter-se-á estabelecido na contradição permanente entre uma emoção dividida ou dupla, formulada entre uma emoção pessoal e uma emoção criada, ficcional ou ficcionalizada, e na tentativa de aniquilamento do primeiro tipo de emoção, encenando permanentemente a sua morte ou procurando eclipsá-la em detrimento da emoção que nasce da intelectualização, considerada mais próxima da verdadeira autenticidade poética (Lima, 2003: 92). O tratamento desta aspiração ao aniquilamento é feito, conforme a mesma investigadora pretendeu destacar, através da “ironia emotiva”, surgida na tensão permanente entre duas formas de compreensão da emoção, correspondendo este combate ao sofrimento do espírito criador, dado que, como afirma, “o que este espírito cria é o sofrimento de que se afasta, na medida em que exerce sobre ele a sua reflexão, dominando-o através da consciência criadora. Ele vive por isso em contínua emoção trágica, pois vive da eliminação dessa pessoa individual, ou seja, cria a sua morte” (ibid., 92)³⁴. Verificamos, neste contexto, que o caminho não será o da simples exclusão mas de uma intenção realizada da constante tensão entre duas formas de conceber a emoção do artista.

Criar a sua morte implicará, no entanto, o apagamento progressivo de qualquer traço individual ou biograficamente comprometido, correspondendo a esse tipo de

³⁴ Maria Antónia Lima entende o conceito de “emoção trágica” como resultado da reunião de duas vertentes indissociáveis – a vertente psicológica e ontológica e a emoção da descoberta da sua identidade através do sofrimento e da anulação da sua existência - que, em interacção contínua, constituem a obra. Ao procurar a exclusão voluntária através do desprezo da sua própria personalidade, como afirma, o artista ganha “uma capacidade de inclusão de todas as personalidades possíveis, que lhe permitem participar, pela via artística, num mundo cada vez mais vasto” (Lima, 2003: 90).

emoção que nasce da vertente psicológica e ontológica do indivíduo. No caso de Fernando Pessoa, julgamos que a encenação heteronímica e a criação de diferentes personalidades com as quais, segundo alguns, pretendeu aniquilar a sua personalidade não constituem o único processo de corresponder a esta aspiração. Destacar-se a si mesmo enquanto criador, lucidamente consciente das causas e condições de génese da sua arte através de diferentes testemunhos auto-reflexivos, poderá na verdade, por excesso e de acordo com o exacerbar das condições próprias de um acto consciente, significar que este jogo de extinção da personalidade parece estender-se à ficcionalização da memória pessoal, reforçando deste modo a contingência biográfica ao colocar em relevo a dramatização da categoria autoral. Viver-se literariamente enquanto *autor* decorrerá da eficácia da encenação que souber fazer derivar de si mesmo ao assumir a categoria dramática de *actor*. A alienação do indivíduo criador implica a ocupação de um plano ontológico alternativo surgido através de uma elaboração vivencial dramatizada onde a sinceridade é colocada ao serviço da ficção e onde a criação é experienciada como a tensão não resolvida entre a memória individual e a memória ficcional.

O esforço que Pessoa terá investido na não resolução intencional desta tensão entre presença e ausência poderá levar-nos a considerar a possibilidade de se tratar de um meio de assumir para a questão do autor enquanto criador um papel de destaque a que por diversas vezes regressará, com especial ênfase nos momentos em que discorre sobre o artista e o génio. Nestas considerações, encontramos muitas vezes a associação livre entre *autor* e *actor*, como se para o primeiro fosse igualmente exigida essa necessidade de “sair de si” visando uma auto-recriação que possibilitasse uma nova estesia responsável pelo surgimento de novos textos. Silvina Rodrigues Lopes, discorrendo sobre o paradoxo do autor em Diderot, contribui com uma outra formulação deste facto:

O actor só é actor (na verdade) quando é autor. Ou seja, quanto maior for a sua originalidade, mais verdadeira é a representação. Acentua-se deste modo a dimensão afirmativa do actor, pois é criando um modelo do texto original que ele se cria a si e à cena. O actor é assim o último estágio de um processo de complementaridade: o modelo construído pelo poeta é um suplemento em relação à natureza e, por sua vez, o do actor um suplemento em relação ao do poeta. É essa complementaridade progressiva que justifica a hierarquia que coloca na base aquele que imita directamente a natureza e atribui um lugar superior ao actor, na medida em que a sua representação não é reprodução (Lopes, 1994: 152-153).

Estas afirmações parecem acompanhar de perto algumas perspectivas enunciadas por Pessoa, como as que encontramos na carta de 10 de Agosto de 1925 a Francisco Costa, onde declara:

Para mim, pois, a arte é essencialmente dramática e o maior artista será aquele que, na arte que professa – porque em todas as artes, condicionado isto pela «matéria» delas, se podem fazer dramas, isto é, sentir dramaticamente – mais intensa – profusa e complexamente viver tudo quanto não é ele, isto é, que mais intensa, profusa – e complexamente exprimir tudo quanto em verdade não sente, ou, em outras palavras, sente apenas para exprimir (CII, 41: 84-85).

Também numa das mais conhecidas cartas a João Gaspar Simões, de 13 de Janeiro de 1935, a que regressaremos adiante, a relação entre poeta e dramaturgo é novamente estabelecida, ainda que sob um certo grau de ironia, decorrente, de resto, da crítica que pretendia apresentar a propósito de um dos capítulos de *O Mistério da Poesia*:

Prefiro - até para abreviar – explicar por um exemplo. Escolho-me a mim mesmo, porque é quem está aqui mais perto. O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo (CII, 124: 255).

Outros exemplos poderiam ser igualmente convocados na tentativa de ilustrar a relação entre as duas categorias. De entre estes, verifica-se na insistência da eleição de Shakespeare e das suas personagens como o modelo de perfeita sinergia entre poesia e arte dramática. Na carta citada a Francisco Costa, é considerado não como o maior poeta de todos os tempos, mas “o maior *expressor* que houve no mundo, o mais insincero de quantos poetas tem havido, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ser e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos – verdades gerais *humanas* em cuja expressão se empenhou” (op.cit., 84); vários anos antes, em carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 19 de Janeiro de 1915, referindo-se ao propósito de lançar “pseudonimamente” a obra de Caeiro, Reis e Campos, Pessoa convoca uma reflexão sobre o acto de “escrever na *pessoa de outro*”, que “é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.” (CI, 59: 142). Entre autor e personagem poderá coexistir o propósito da revelação de uma verdade universal sem que, todavia, essa verdade espelhe necessariamente a personalidade do autor.

William Shakespeare, de resto, é especialmente importante por combinar ambas as facetas³⁵; de entre os vários documentos do espólio, encontram-se vários fragmentos cujo intuito seria o de contribuir para a resolução da questão Shakespeare-Bacon³⁶, a qual se baseava nas probabilidades de uma não identificação entre Shakespeare-autor e Shakespeare-actor. Pessoa reflecte sobre os equívocos que uma análise biografista pode gerar, dado que os elementos conhecidos sobre o actor pouco parecem ilustrar a grandeza e a capacidade criativa do poeta, conhecido através da sua obra³⁷. Independentemente de uma conclusão cabal acerca da possibilidade ou não de se tratar da mesma personalidade, a reflexão pessoal desenvolve-se num outro sentido, apontando para uma direcção que pretende problematizar a questão entre a sua vida e o seu génio, decorrente do conhecimento da sua obra. Trata-se, antes de mais, de uma questão de expectativa:

That a disparity may be found between the life of Shakespeare of Stratford and the verse of Shakespeare of the world it is obviously necessary that something be premised, and proved, as to what sort of life is to be expected of the poet Shakespeare, and why that life, and no other, is to be expected of him (EGL1, 376: 353).

A razão que funda esta expectativa e que obriga a uma representação, repetida até à canonização definitiva pelas biografias do autor, é o seu génio. O peso da sua obra ou mesmo a obra em si, todavia, não podem condicionar, como Pessoa também destacou, a grandeza do homem de génio, dado que, no âmbito da despersonalização e da insinceridade, não se tomará por adquirido que a personagem deva reflectir a

³⁵ George Monteiro, em artigo recente, considerou a importância de Shakespeare na formulação da ideia do “Super-Camões” nos termos de uma co-identificação com o dramaturgo inglês – “That Pessoa saw himself as Portugal’s Shakespeare, the ‘Super-Camões of the Quinto Império, seems to me beyond questioning” (Monteiro, 2008: 38). O crítico baseia esta identificação na interpretação de vários textos que citámos, nomeadamente a carta a Casais Monteiro, de modo a estabelecer argumentos que pudessem comprovar este interesse duradouro; o nosso estudo, porém, pretenderá antes destacar as condições particularmente contingentes deste e de outros textos, problematizando qualquer actividade de *close reading* dos mesmos.

³⁶ Os textos mais importantes sobre esta questão foram reunidos por Jerónimo Pizarro na obra fundamental *Escritos sobre Génio e Loucura* (I: 341-378). Segundo este investigador, trata-se de um dos projectos a que Pessoa terá dedicado abundante produção e investimento ao nível bibliográfico. Restam-nos, todavia, apenas fragmentos, editados na obra supracitada, sendo os mesmos importantes para a abordagem de diferentes perspectivas da obra shakespeariana, entre as quais o tipo do seu génio.

³⁷ “Mas uma vez encetada a investigação, com a base, claro está, da identificação tradicionalmente absoluta e indiscutida do actor com o autor, Shakespeare, os resultados foram – ou antes, vieram a dar em ser, e desde o princípio teriam sido, se houvesse nos cerebros dos proto-commentadores a possibilidade de uma dúvida – de ordem a causar estranheza, pelo contraste entre qualquer ideia que plausivelmente se tenha sobre a pessoa e o carácter de um grande poeta, e a individualidade resultante como sendo a do actor William Shakespeare.” (EGL1, 373: 344)

representação mimética de uma personalidade. Para tal, Pessoa apresenta Hamlet como um argumento válido contra a corrente crítica que desejaria ver no príncipe da Dinamarca a analogia de uma condição psíquica de Shakespeare:

If he figured himself, or something of himself, in Hamlet, as seems and has always been thought probable, then the contrary is patently the case. If he was like Hamlet, he was hysterio-neurasthenic, and the cronic instability and unseriousness of hysteria mixed with the typical weak volition of neurasthenia are hardly conducive to the kind of man who, whatever his genius, would be likely to have the scruple of posterity hang heavily upon him. No doubt he knew his genius, howsoever he rated it absolutely or relatively to others. No doubt he felt that he owed something to posterity. But if he was such as Hamlet, as the play suggests and nothing in his known life disproves, then, though he must certainly have often thought that, and thought it intensely, the more he thought of it the less fit he was to carry it out. That was how Hamlet did, in the sense of not doing (EGL1, 374: 351).

Apesar de Pessoa reconhecer, conforme atestaremos, um elemento biológico na formação do génio que decorrerá da anormalidade, também é certo que a forma como se apropria desta concepção não reside unicamente pelo seu interesse fisiológico. O excuro anterior assim o parece promover ao procurar distanciar qualquer hipótese de confundir o carácter da personagem com o carácter do génio, muito mais complexo. Deveremos, todavia, encarar com algumas reservas este enunciado, sublinhando a sua contingência face a outros escritos; num outro fragmento, numa tentativa mais de fornecer uma explicação para o conceito de génio, afirma:

Genius is the coexistence, in a mind gifted with a special skill, of one or more psychoneuroses which strong mental quality, opposed in tendency to it or them, automatically balances and neutralizes, wholly or partly in their morbid effects on which, by being opposed among themselves, automatically balance each other and neutralize, wholly or partly, their morbid effects. The greatest geniuses are those in whom (apart from the special skill) two balanced psychoneuroses coexist with a large general intelligence, which super-balances both of them (EGL1, 384: 364).

As duas psiconeuroses referidas são a histeria e a neurastenia, necessariamente coexistentes e equilibradas no caso da mente dos génios (os exemplos referidos serão, de resto, Shakespeare e Goethe); ressalva-se, todavia, a importância de uma capacidade difícil de quantificar, que Pessoa interpreta como “a special skill”, uma capacidade inata que faz aproximar, num outro trecho, ao *ingenium* da tradição latina³⁸. Há, deste modo,

³⁸ “Skill is here used in the sense, not merely of ability or knack, but of signal knack or ability. This sense, corresponding to the Latin *ingenium*, should be noted carefully” (EGL1, 388: 369). Este dado, de resto, poderá ser encontrado em textos críticos fora do âmbito científico, fazendo parte, por exemplo, do

duas variáveis a considerar para a gênese do mesmo fenómeno, o “temperamento complexo” do autor considerado como um grande génio – uma que nasce de um equilíbrio entre duas espécies orgânicas de anormalidade, a outra que surge da pura contingência. É interessante verificar, por outro lado, que estas espécies de loucura apresentam características relacionáveis com certo tipo de obras: como referirá em outros momentos, Pessoa entrevê na sintomatologia da histeria uma “*extreme oscillation of mood, depression alternating with elation with no apparent, or no sufficient cause; simulation and depersonalization, wheter in the form of common lying, of practical acting, or of auto-suggestion of false emotions, fictitious purposes and unnatural ideas (...)*” (EGL1, 392: 375); quanto à neurastenia, “is carefully distinguished, in its psychics manifestations, by a dull anxiety, by a tendency to push facts and things beyond possibility or usefulness, by an irritability provoked by insignificant causes (...)” (ibid.) Pelas suas características, a histeria apresenta-se a mais facilmente relacionável com o génio que se apresenta simultaneamente como poeta e dramaturgo.

Neste passo, estenderemos esta conclusão à relação entre o autor e o actor. É Pessoa quem propõe essa ligação, declarando: “A poesia-dramatica, maximo grau da poesia, é, portanto, se a poesia é uma manifestação de hysteria, uma manifestação de alto hysticismo. Mas assim como a poesia ao tornar-se poesia dramatica, se transmuda, a hysteria transmuda-se ao tornar-se a hysteria que produz esse género de poesia” (EGL1, 389, 3: 370). Parece coexistir uma relação de complementaridade, como se todos fossem mutuamente afectados de acordo com um misto de predisposição e de contingência. Ao tornar-se autor, o actor que dele pode derivar ascende a um grau superior de genialidade. “Shakespeare um Poeta, e tão grande que dá em dramaturgo; não um dramaturgo *tambem* poeta, como, de um lado, Molière, Corneille, ate, Racine, e, de outro, Bataille e /Ibsen/” (ibid.). Entrevemos desde já, igualmente com o exemplo de Shakespeare, qual o papel da loucura na sua relação com o génio. Havendo a necessidade de um equilíbrio (e o génio “é uma loucura de equilíbrio” – EGL1, 389, 3: 371), parece afastado qualquer outro tipo de neurose que não pressuponha a

paradoxo de Coleridge relativo à capacidade criativa natural do poeta que se concilia com o seu lado artístico mercê de uma prática laboriosa envolvendo capacidades compositivas que lhe são também inerentes. M. H. Abrams sintetiza deste modo a concepção anteriormente exposta: “In sum, Coleridge holds that the greatest poetry is, indeed, the product of spontaneous feeling, but feeling which, by a productive tension with the impulse of order, sets in motion the assimilative imagination and (balanced by its antagonists, purpose and judgement, and supplemented by the emotion inherent int the act of composition itself) organizes itself into a conventional medium in which the parts and the whole are adapted both to each other and to the purpose of effecting pleasure.” (Abrams, 1971: 122-123)

possibilidade desse mesmo equilíbrio. De resto, encontramos em *Heróstrato*, uma das obras fragmentárias onde mais reflectiu sobre o génio, que este

é a loucura que a diluição no abstracto converte em sanidade, tal como um veneno é convertido em medicamento através da mistura. O seu produto característico é a novidade abstracta – ou seja, uma novidade que, no fundo, se conforma com as leis gerais da inteligência humana e não com as leis específicas da doença mental. A essência do génio é a inadaptação ao ambiente; por isso o génio (quando não acompanhado pelo talento ou a argúcia) é geralmente incompreendido pelo seu meio ambiente (HR, 19: 67).

Exclui-se, deste modo, toda a loucura que não seja domesticada por um grau elevado de consciência, a que caracteriza precisamente o pensamento do grande génio. Essa hiperconsciência, a que Pessoa regressa com alguma frequência e problematiza em diversos momentos, não se pretende adequada a um tipo de pensamento idiossincrático, uma vez que, como vimos anteriormente, o artista procura a expressão não de emoções particulares mas de emoções que reflectam a universalidade, nascidas do aniquilamento de uma emoção pessoal com vista à sua substituição por uma emoção perfeitamente criada pelo ímpeto artístico. Como salientámos em momentos anteriores, a tensão resultante desta tentativa de superação adquire novos níveis de *pathos* se confrontadas com o desequilíbrio provocado pela hiperconsciência do génio. A encenação de uma nova emoção não dispensa o sofrimento dramático do autor, que, na certeza da sua genialidade, descobre a maldição perpétua a que estará sujeito. Recuperamos neste ponto o “espinho do intelecto” perspectivado no capítulo anterior em relação a Sócrates, dilacerado entre a consciência e a aspiração a um estado onde a privação do sofrimento dependesse da privação dessa mesma consciência, acto que deslocaria o sujeito para o espaço final da loucura. Apesar de Pessoa sublinhar para Shakespeare o equilíbrio entre o contingente (a capacidade intrínseca) e a neurose como as causas prováveis para explicar a sua genialidade, é também certo que reconhece que a contingência a que ambas as potências estão sujeitas apresentam um equilíbrio demasiado instável para se caracterizar como simples equilíbrio de forças.

Sendo o génio uma anormalidade, apesar de imbuído de um grau superior de consciência, não deixa de ser considerado como análogo a uma doença³⁹. Esta

³⁹ Guiamo-nos neste ponto por uma concepção fundamentada sobretudo ao longo da segunda metade do séc. XIX, apesar de ser possível admitir que a mesma não foi consensualmente aceite. Tomamos como exemplo um discurso do filósofo Wilhelm Dilthey proferido em 1886 sobre a imaginação poética e a loucura em que refuta a sua relação com o génio artístico do poeta, que é apresentado como um homem são e completo, detentor de uma energia criativa excepcional (cf. Dilthey, 1945: 305). Num outro texto, a sua argumentação começa por assinalar aproximações históricas, analogias e diferenças entre o génio e a

correspondência, como vimos, acompanha os desenvolvimentos do pensamento científico ao longo do séc. XIX e de uma teoria da decadência na Arte⁴⁰, aspecto que Pessoa não deixou de contemplar em vários momentos. Um exemplo bastante ilustrativo diz respeito à missiva de resposta a um inquérito literário, remetido em Abril de 1916, deixada manuscrita no espólio⁴¹, na qual reitera que toda a produção artística superior um produto da decadência e da degeneração, afirmando-se biologicamente como um “producto morbido”, advindo esta, entre outros factores, de um tipo de originalidade concebida como um desvio do tipo normal e de uma desadaptação ao meio, ao artista não é permitido encarar um papel social que não seja o de cumprir a vontade da sua natureza; assim,

Deve, visto que a natureza o faz doente, visto que só através da doença o possibilita artista, viver inteiramente essa sua doença, cumprir integralmente a vontade da Natureza, seguindo á risca o papel de doente que ella lhe distribuiu no drama absurdo da Vida. // (...) O artista tem pois para com a Natureza o dever de cumprir o seu papel de artista, isto é, de doente (EGL1, 129: 119).

Este texto, mais do que resumir muitos dos tópicos das correntes finisseculares ao nível da teoria da arte e da ciência médica, de resto comuns a vários outros documentos, evidencia um claro domínio dos mesmos, fazendo aproximar estas declarações, sem que possa afirmar-se uma influência concreta ou directa, a outros pensadores como é o caso de Nietzsche. Em textos como *A Vontade de Poder*, o filósofo alemão expõe esta relação entre o artista e a nevrose, estabelecendo ao mesmo

loucura para reconhecer para o primeiro como característica particular a sua fantasia construtiva, que “crea con elementos de la experiencia, apoyado por las analogías empíricas, un tipo de persona o acción que traspone la experiencia” (ibid., 62).

⁴⁰ Estenderemos estas considerações ao contexto filosófico do início do séc. XIX, recorrendo como exemplo à concepção do génio em *O Mundo como Vontade e como Representação* de Schopenhauer, uma das obras onde o filósofo disserta sobre este tema. Conforme atesta, entre outras afirmações, “là ou la faculté représentative du cerveau possède un excédent de force suffisant à la production d’une image pure, nette, objective et désintéressée du monde extérieur, image inutile aux intentions de la volonté et qui, à un degré supérieur, peut être pour elles une cause de trouble et même un danger – là commence à exister pour le moins une disposition à cette anomalie qu’on nomme génie.” (Schopenhauer, 2006 : 1105). O pensador reconhece no génio uma desregulação das capacidades da capacidade de inteligência em relação à vontade, servindo esta emancipação para considerá-lo uma faculdade contra-natura (idem, 1116).

⁴¹ De acordo com a edição desta carta proposta por Manuela Parreira da Silva, não foi possível a identificação do destinatário da mesma, tendo remetido, de acordo com referências textuais, para um período compreendido entre 1915-1916. A mesma investigadora refere a existência de três versões incompletas da mesma no espólio pessoano. (Cf. CI, Notas, 443). A lição citada decorre da edição de Jerónimo Pizarro, que a intitula “[Excerto da resposta a um Inquérito de 1916]”, remetendo para uma cópia, igualmente no espólio, do Inquérito Literário organizado por Eurico de Seabra em Abril desse ano. Sobre esta questão, cf. EGL2, Aparato Genético, 129: 763.

tempo uma analogia com o processo dramático que em alguns momentos poderemos fazer convergir com certos aspectos do pensamento pessoano⁴². Num dos excertos, Nietzsche afirma: “O artista moderno, fisiologicamente à beira da histeria, carrega igualmente no carácter esse sinal mórbido. Mas o histérico é impostor, mente pelo prazer de mentir, e está dotado com uma admirável arte de dissimulação” (Nietzsche, 2004: 298). Reforçando o seu carácter imprevisível e a dramaticidade que imputa em vários momentos da sua existência, o filósofo conclui que “Por tal razão, o histérico é um grande actor. Os males abúlicos de que padece, e que os médicos acompanham de perto, surpreendem pela virtuosidade mímica, pela arte da transfiguração, pela facilidade com que assumem qualquer carácter que lhes é sugerido.” (ibid., 299).

⁴² A possibilidade de uma influência da obra nietzschiana no pensamento pessoano foi já longamente problematizada em vários estudos importantes. Sendo inegável o conhecimento do filósofo, levantaram-se, todavia, questões essenciais sobre as condições de recepção da sua obra e sobre os materiais efectivamente conhecidos por Pessoa. Américo Enes Monteiro, no seu estudo fundamental *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa (1892-1939)* traça exaustivamente este percurso, concluindo que, pelo menos desde 1908, Pessoa emprega referências ao pensamento do filósofo de Röken em questões de moral (cf. Monteiro, 2000: 287). O investigador assume ainda que é impossível não admitir certos pontos de aproximação entre os dois autores (é usada a expressão “sintonia”), que passam, entre outros, por temas como a apologia do helenismo ou a apresentação do poeta como fingidor (ibid., 294). Em relação à recepção da sua obra, Américo Monteiro adianta a hipótese de que o conhecimento de algumas obras de Nietzsche advirá através da leitura de traduções francesas e muitas vezes por via indirecta, acreditando que o primeiro contacto terá sido realizado através da leitura da *Dégénérescence*, de Max Nordau, por volta de 1908, obra a que regressaremos adiante pelas implicações relevantes ao nível das concepções de génio e de loucura (ibid., 295). Outro estudo que pretende sistematizar a questão, *Pessoa e Nietzsche – Subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche*, de António Azevedo, apresenta a recepção em Pessoa sob três formas – a recepção mediatizada pelo Futurismo (entre 1915 e 1917), uma recepção directa e uma recepção “mais profunda, mais metamórfica e mais transmutada” (Azevedo, 2005: 19-20) -, adiantando acreditar numa partilha de uma mesma cosmovisão trágica, substitutiva de uma outra, racionalista e optimista, superada pela alternativa de uma metafísica da arte. Uma outra perspectiva, apesar de menos recente, que não deixaremos de apontar, pela argúcia com que pretende demonstrar o quão problemática se tornou a relação de Pessoa com os textos nietzschianos é o estudo de Eduardo Lourenço, “Sobre certa recepção literária de Nietzsche”, sintetizada nestes termos: “Não é como artista que Pessoa – exactamente como a maioria da juventude no seu tempo – se sente implicado na obra de Nietzsche. (...) É como *pensador* ou, antes, como visionário, interpelado pela multiplicidade contraditória e inconciliável das visões do mundo que se disputam no espírito do homem ocidental na segunda metade do séc. XIX e princípios do XX, que a original visão nietzschiana lhe interessa, na medida em que ela começa a impor-se como a *incontornável* presença da cultura europeia” (in Marques (org.), 1989: 249). Eduardo Lourenço focaliza a atracção de Pessoa pelo autor de *A Gaia Ciência* no âmbito da sua condição essencialmente paradoxal, dado que se é certa a existência de uma aproximação ao seu pensamento também é verdadeiro o seu oposto, sendo, como afirma, “difícil encontrar obra mais *antinietzschiana* que a do mesmo Pessoa” (ibid., 252). Os elementos de aproximação, para o estudioso, centram-se sobretudo na filiação mais ou menos directa em Schopenhauer e na consideração do drama sem saída da existência humana, suportada pela promessa da Arte como o lugar da redenção sem redentor (ibid., 262-263). A situação de Nietzsche, confirmada em alguns textos pessoanos, é a consideração do limite por observar na sua loucura o desfecho de um tipo de pensamento excessivo, fruto não apenas de um temperamento mas também de uma época (cf. PTECL, 333-334). Não obstante estas considerações, parece seguro afirmar que Pessoa não lhe exclui genialidade, usando-o em certos momentos como exemplo. Nestas situações, parece-nos conclusiva a leitura da obra citada de Nordau, que lhe dedica um capítulo, plasmada em fragmentos como o que se segue: “Especialmente notável é o facto de que, de homens de génio, /os mais loucos são exactamente os que menos *sociaes* são / (o que pode ser uma verdade de le Palisse, visto que o doido é asocial, e tanto mais asocial quanto mais doido.) Cf. Nietzsche, *Swift*, (...)” (EGL1, 283:263)

Mais do que a coincidência aparente de discursos, importará reflectir sobre certas aproximações entre as duas concepções. Em comum, parece coexistir um interesse pela metáfora fisiológica, bastante explorada na literatura naturalista e decadente, ainda que sob diferentes perspectivas. Gregory Moore, num estudo que dedicou a esta temática, associa-a ao discurso biologista pós-Darwiniano dominante no séc. XIX no sentido não de uma preocupação idiossincrática mas em simultâneo de uma reflexão e distorção irónica desse mesmo biologismo. Este será assumido como paradigma privilegiado pela ciência que, sob a égide do Evolucionismo, acabará por promover o crescente interesse por tópicos considerados desviantes, cujas definições nem sempre se afiguram consensuais, como no caso dos conceitos de degenerescência e de decadência. A perspectiva assumida por Nietzsche passará por uma crítica ao reducionismo biologista e à tentativa de concentrar em torno de causas naturais e evolucionárias domínios tão diversos como a ética, a política, a psicologia ou a arte, propugnando, como Haeckel, o mais entusiasta discípulo de Darwin na Alemanha, uma atitude monista baseada essencialmente na estratificação e complexificação das teias de relações entre organismos governados por leis naturais universais (Moore, 2002: 2-3). A crítica, todavia, fará valer-se de um idiolecto próprio que procura não perder de vista o próprio discurso científico, subvertendo-o através de um processo de apropriação de base analógica, a mesma que fará o autor de *A Origem da Tragédia* perspectivar o filósofo como um médico preparado para combater a doença da civilização⁴³. Este facto não exclui, todavia, a ideia de o mesmo filósofo ser dominado pela doença. O jogo retórico, neste caso, apresenta-nos a particularidade de propor uma subversão do discurso médico através da metáfora positiva da doença, do desvio fisiológico. Paul-Laurent Assoun fez destacar que os conceitos de saúde e de doença em Nietzsche, sobretudo a partir dos escritos dos anos 80, assumem um enquadramento retórico ao

⁴³ Num importante estudo sobre Nietzsche, Patrick Wotling coloca em relevo o uso da terminologia fisiológica ao serviço de uma estratégia filosófica de escrita. Adoptando o conceito de “fisiologia da arte” numa perspectiva análoga à da medicina, o filósofo pretenderá ver no corpo da obra de arte (o seu texto, a sua linguagem) a concretização de um universo infra-consciente, distanciando-se da posição kantiana ao valorizar e analisar a arte na perspectiva do criador e não do espectador. Deste modo, Wotling conclui que a fisiologia da arte em Nietzsche não se trata de um hedonismo estético mas de uma estética da interpretação, ao estabelecer uma ligação entre o ponto de vista da recepção com o da criação (Wotling, 1995: 161). O autor refere ainda que ao procurar aplicar a metáfora fisiológica à cultura, o autor de *A Gaia Ciência* problematiza o dualismo proposto na analogia entre saúde e verdade e entre doença e mentira, dado que se a saúde não poderá ser compreendida como uma norma, a doença também não poderá ser perspectivada como uma anormalidade ou a negação absoluta da saúde. Acreditando na solidariedade dos conceitos, o filósofo procurará atribuir à doença uma importância decisiva no enquadramento das suas reflexões sobre a crise civilizacional, evidenciando-se uma progressiva substituição do termo “doença” por outras designações como decadência ou declínio, verificáveis sobretudo nos seus últimos escritos (ibid., 126).

serviço da crítica da moralidade, no qual o segundo conceito é investido da função axiológica de contra-valor revelador de outros valores (Assoun, 1980: 211). Há, deste modo, um investimento claro na contingência da linguagem proposta pelo seu uso metafórico, o qual atravessa a tessitura de um discurso argumentativo a favor de uma nova perspectiva do mal estar civilizacional. Como adianta o investigador anteriormente referido, num ensaio onde é estabelecida uma comparação entre o pensamento de Nietzsche e de Freud, verifica-se entre os dois um fenómeno de convergência na forma como abordam a civilização em termos de doença, dado que “la civilization n’est pas seulement malade, elle *est* la maladie, dès lors qu’elle surgit comme obstacle chronique de la satisfaction instinctuelle.” (ibid., 242). No caso do autor de *A Vontade de Poder*, a argumentação apresentada sobre este facto, partindo de uma reflexão baseada na antinomia entre a civilização grega pré-socrática e a degenerescência moderna, não seria possível sem uma prévia reflexão sobre o próprio discurso. Uma das grandes convicções de Nietzsche, fundamental nos seus escritos e na justificação da necessidade de distanciação e da crítica do discurso biologista de matriz pós-darwinista, é que, segundo Gregory Moore, “not only poetic modes of discourse, but all linguistic functions – philosophy and science, even the abstract symbolism of mathematics and logic – are fundamentally, inescapably metaphorical” (Moore, 2002: 10). Como vimos no capítulo anterior sobre a questão da linguagem, especialmente segundo nos aparece no opúsculo *Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral*, o filósofo pretendeu ver a impossibilidade de um conhecimento literal e a univocidade de uma palavra ou proposição no que diz respeito à expressão de uma só ideia, o que significará o mesmo que dizer que a consciência não tem acesso a uma realidade extralinguística⁴⁴. Não existindo conhecimento próprio sem metáforas, e não estando o mundo e a maneira como os objectos se inter-relacionam acessíveis à consciência humana, a linguagem só conseguirá exprimir relações antropomórficas que são projectadas no mundo e que poderão ser colocadas ao mesmo nível das metáforas envolvidas no discurso poético.

⁴⁴ Gregory Moore resume as concepções da linguagem de Nietzsche nos termos que decidimos transcrever: “concepts are arbitrary signs that are the product of a metaphorical process of transference – one that begins with the act of perception itself – between separate spheres of representation, as nerve stimuli are translated into an image, which is in turn expressed in language as a word, and ultimately as a concept. A concept is also metaphorical in so far as it is formed by treating as equal two non-identical, but roughly similar things either by ignoring their differences or by a selective emphasis on the points which they have in common. In short, then, the distortion, elision and falsification that are for Nietzsche the defining characteristics of language abstract from the concrete individuality of experience and construe it in terms of universal qualities and properties, imposing an order which makes the world (or what we understand as the “world”) thinkable and communicable” (Moore, 2002: 11)

Assim, colocando o discurso científico ao mesmo nível do discurso poético ou do filosófico, Nietzsche procede a uma reinterpretação do conhecimento no qual os conceitos fluem por vezes a par uns dos outros, destacando ao lado do discurso patológico de pendor científico um enunciado correlativo devidamente assumido como metáfora. Ao desenvolver a partir do primeiro uma nova linha de leitura, conseguirá realizar o esforço de quebrar o monolitismo do discurso biologista permitindo-lhe uma correlação figurativa ao serviço da reflexão em torno de uma nova realidade civilizacional. Entendemos não ser totalmente consistente acreditar numa ideia de apropriação parasitária de um determinado tipo de discurso mas antes na procura de novas vias de interpretação a partir desse mesmo discurso com vista a, por um lado, garantir a comunicação de uma ideia e, por outro, reforçar a contingência da linguagem.

Este excurso auxilia-nos, deste modo, a entender até que ponto Nietzsche se aproxima, tal como Pessoa, de um modo de conceber e fazer uso da linguagem do qual se pretende ver neutralizada qualquer manifestação excessiva de literalidade. A correlação de discursos mostra-se também em Nietzsche na convergência de conceitos devidamente reinterpretados de forma a garantir a relativização dos mesmos num âmbito próprio do discurso evolucionista. Em *A Vontade de Poder*, como em outras obras, a propósito da evolução, lê-se o interessante trecho que a seguir reproduzimos:

Segundo princípio: o homem como espécie, não representa um progresso, ao ser comparado com outro animal. O conjunto do mundo animal não se desenvolve do inferior para o superior; tudo se desenvolve em simultâneo e em todos os sentidos, na confusão da luta de uns contra os outros. As formas mais ricas e mais complexas (pois a expressão *tipo superior* não significa outra coisa) perecem mais facilmente; apenas as formas inferiores conservam uma espécie de permanência. As primeiras, raramente são realizadas, e têm dificuldade em sobreviver; as últimas, têm a seu favor uma fecundidade compensadora. Na humanidade, também os tipos superiores (os sucessos da evolução) perecem mais facilmente do que os outros, tanto nas vicissitudes favoráveis como nas desfavoráveis. Esses, estão expostos a toda a espécie de decadência; como são extremos, são por isso quase decadentes. A curta duração da beleza, do génio, do *César*, é *sui generis*: coisas estas que não herdamos. Herda-se o tipo, porque um tipo não é nada um extremo, nem é um sucesso, nem uma fatalidade particular, nem uma *má vontade* da natureza. O tipo superior representa uma complexidade infinitamente maior, uma maior soma de elementos coordenados; o que torna a desagregação muito mais provável. O génio é a máquina mais sublime mas também a mais frágil (Nietzsche, 2004a: 122-123).

O excerto que seleccionámos apresenta-nos alguns tópicos comuns às considerações que fizemos em relação a Fernando Pessoa quanto à questão do génio, nomeadamente a associação deste ao homem superior, à sua relação com a decadência (*topos* que teremos a oportunidade de desenvolver mais adiante neste estudo), a sua

complexidade face a qualquer tentativa de matriz evolucionária responsável pela sua génese, a contingência em relação ao seu surgimento e, por último, a fragilidade que advém do seu carácter instável e da sua particular efemeridade, em contraste com a reprodutibilidade que é apanágio do tipo inferior, que se confunde, pelas suas características, com o homem descrito de acordo com os princípios progressistas e teleológicos dos defensores do paradigma evolucionário. Há uma perspectiva assumidamente antinómica nesta abordagem de génio, tanto num sentido positivo como em relação ao grau de instabilidade que o envolve, mantendo nesta coexistência a marca de *pathos* que percorre todo o ser excepcional. Para Nietzsche, a assimilação do génio ao homem dionisiaco é feita sem grande constrição. Identificando-se com este tipo de homem, o génio é, como propõe em *A Origem da Tragédia*, comparável a Hamlet, uma vez que

ambos penetram com olhar profundo na essência das coisas; ambos viram, e estão desencantados da acção, porque não podem alterar em nada a essência eterna das coisas; parece-lhes ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo. O conhecimento mata a acção, para agir é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão – eis o que Hamlet nos ensina (Nietzsche, 2004: 76).

Conceber artisticamente o génio significará, para Pessoa, correlacioná-lo, como o Hamlet nietzschiano, com a vontade de exercer uma análise profunda, apesar da consciência de qualquer impossibilidade de conhecimento absoluto. Como máquina frágil, o génio pessoano apresenta uma consciência implacável dos limites, preferindo resguardar-se numa via alternativa onde a ficcionalização do eu converge na experimentação sucessiva de simulacros ilusórios, de fragmentos de ficções que invocam a linguagem disponível (literária e científica) para, através da ironia e da paródia, reconstituírem a memória falsa do autor, o “véu da ilusão” que permite a diferenciação e a alienação próprias na concepção do génio⁴⁵. O discurso evolucionista, ao propor a correspondência entre génio e desgenerescência, contribuiu decisivamente para acentuar esta diferenciação, que será retomada metaforicamente pelos artistas; a

⁴⁵ Num fragmento não datado que teria como finalidade fazer parte do conto “The Door” mas posteriormente recusado, fazem eco desta dispersão – “Thousands of theories, grotesque, extraordinary, profound, on the world, on man, on all problems that pertain to metaphysics have passed through my mind. I have had in me thousands of philosophies not any two of which – as if they were real – agreed. All the ideas I had if written down had been a great cheque on posterity; but by the very peculiar character of my mind, no sooner did the theory, the idea struck me that it disappeared, and after I ached to feel that one moment after I remembered nothing – absolutely nothing of what I might have been. Thus memory, as all my other faculties predisposed me to live in a dream” (PI, 248 : 402).

arte, em especial a literatura, pela sua especificidade, recorre largamente a esta correspondência para dela extrair as causas legitimadoras do seu discurso, geradas em torno da dissemelhança e da não representatividade. Não podemos, neste passo, deixar de pensar nas palavras de Pierre Macherey a propósito da literatura, sobretudo ao considerar que, “na medida em que é evocadora, expressiva na aparência, é enganosa: o seu objectivo tece-se indefinidamente nos limites de uma exclusão radical, a exclusão de que parece falar e que não tem qualquer existência.” (Macherey, 1971: 63). Deste modo, fará sentido alargar os limites desta exclusão radical à questão da memória do génio, que concorrerá neste processo de aposta na evocação permanente do passado e nas suas condições genéticas para, negativamente, acentuar ainda mais a contingência própria do seu estatuto. Relativizando uma grande parte dos traços pretensamente biográficos, pretende-se reocupá-los ou mesmo obscurecê-los com um invólucro de referências cujas origens assentam numa memória de discursos provenientes de diversas narrativas. O processo de reconstrução dessa memória, como veremos a seguir no caso das ficções autobiográficas de Pessoa, impõe a si mesmo características metafóricas análogas ao discurso dramático, atribuindo ao autor-génio uma narrativa objectivada na qual ele mesmo enquanto categoria literária faz parte do núcleo da dramatização como o actor-protagonista. Para tal, este lugar da memória não se coaduna com uma visão estritamente autobiográfica, por muito problemático que se apresente o conceito anterior, reportando-se antes à imprecisão e contingência que a literatura, o novo lugar da memória, ocuparão.

Fará sentido encontrar nesta concepção uma aproximação à questão do génio segundo Diderot, o qual, nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, decorre de um efeito de memória inexistente como tal por em si mesma se confundir com a literatura (Lopes, 1994: 152). É certo que Diderot estabelece uma associação entre o homem de génio e a faculdade da imaginação, nisso se distinguindo o primeiro dos restantes homens precisamente através da capacidade imaginativa da memória impulsionadora do surgimento simultâneo de várias ideias⁴⁶, a partir das quais encontra a energia necessária a devotar a uma obra, a qual escapa, muitas vezes, à regularidade imposta por regras e convenções literárias para nela antes se verificar a sua irregularidade de um momento (Diderot, 1968: 11); destaca-se, no entanto, que esta capacidade não depende

⁴⁶ No “Article génie”, datado de 1757, Diderot apresenta as seguintes observações sobre a recordação: “Lorsque l’âme a été affectée par l’object même, elle l’est encore par le souvenir; mais dans l’homme de génie, l’imagination va plus loin : il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu’il ne les a reçues, parce qu’à [ces] idées mille autres se lient, plus propres à faire [naître] le sentiment” (Diderot, 1968 : 9).

de qualquer interferência de categorias como o verdadeiro ou o falso, já que tais categorias apenas dependem da apropriação que delas fizer o homem de génio na concretização da sua obra. Para o filósofo, na mesma linha de algumas ideias conformes à estética do romantismo inglês, trata-se, como referimos, de uma capacidade subsidiária da imaginação, perante a qual é possível conceber a não submissão às regras e leis do gosto. Com esta percepção, coloca-se em primeiro plano a importância da incerteza na visão do homem de génio, a “machine rare” que, como declara ao encerrar um outro artigo sobre o génio (“Sur le Génie”, contemporâneo do anterior), “sait qu’il met au hazard, et il le sait sans avoir calculé les chances pour ou contre; ce calcul est tout fait dans sa tête.” (ibid., 20).

Tal como a memória, o acto de ver em Diderot implica uma faculdade que depende mais da percepção particular do real modificada pela actividade da consciência do que do real em si mesmo, autorizando que se desenvolva a ideia de uma memória alternativa, uma combinatória de sensações que não implicam uma associação livre com o real. A teorização romântica posterior verá expandida esta posição, como na célebre distinção entre fantasia (“fancy”) e imaginação (“imagination”) na *Biographia Literaria* de Coleridge, onde a memória passa para um plano inferior ao da imaginação, ligando-se à fantasia por esta se tratar, como afirma, “senão um modo da memória emancipado da ordem do tempo e do espaço, combinado com, e modificado por, aquele fenómeno empírico da vontade que exprimimos pela palavra *escolha*. Mas, tal como a memória comum, ela tem de receber da lei da associação todos os seus materiais já acabados (...)” (apud Pina, 1984: 34). Se Coleridge pretende colocá-la num segundo plano no jogo dialéctico surgido do confronto entre fantasia e imaginação, é igualmente certo que encontrará um lugar de destaque entre a teorização proposta pelos filósofos idealistas alemães. Na estética de Hegel, por exemplo, o génio é definido como aquele que tem o poder geral da criação artística aliado a condições essencialmente subjectivas como a energia e o “sentir dentro de si” a inspiração, a qual se reporta à capacidade de memória que cada um tem de apreender e armazenar as formas de realidade (Hegel, 1983: 167-170).

Apesar de entrevermos nestes dados uma certa proeminência da memória comparativamente a Coleridge, é em Schopenhauer que verificaremos até que ponto o génio ocasiona um efeito de distanciação de si que pressupõe a inerente secundarização de uma memória pessoal. Em *O Mundo Como Vontade e Como Representação* (1819), ao atribuir ao génio uma essência acentuadamente contemplativa, o filósofo argumenta

que é igualmente necessário um esquecimento completo da personalidade e das suas relações, sendo que “la génialité n’est pas autre chose que l’objectité la plus parfaite, c’est-à-dire la direction objective de l’esprit, opposée à la direction subjective qui aboutit à la personnalité, c’est-à-dire à la volonté.” (Schopenhauer, 2006: 240). Para além da capacidade própria do génio de se abstrair das coisas particulares, o filósofo atribui-lhe ainda o dom de se tornar o correlativo das Ideias já não mais a título individual, mas, como afirma, “à titre de pur sujet connaissant” (ibid., 251). Ao estabelecer esta diferenciação, poderemos encarar deste modo, enquanto sujeito de conhecimento, a correlativa diferenciação da memória do génio em relação à do homem comum. Schopenhauer irá mais longe nesta questão ao assumir indirectamente um ponto de distinção entre génio e loucura, apesar de admitir a viabilidade de se encontrarem zonas de contacto entre os dois, como um semelhante desconhecimento da ligação e relação entre os factos (no caso do génio, coexiste a mesma negligência no conhecimento das relações que se enquadram dentro de um princípio de razão, ainda que esta se manifeste ao serviço da Ideia, de um conhecimento que visa não os indivíduos na sua particularidade). A loucura, todavia, é vista como uma doença que afecta a memória; ao tornar-se mais intensa, provoca a sua desorganização e fomenta o aparecimento de um passado falso e incompleto, cujas lacunas vão sendo preenchidas por ficções (ibid., 248-249). Há também para Schopenhauer um sentido patético na loucura, na perspectiva de ser entendida como o último refúgio do homem angustiado, de um espírito torturado que, no limite, rompe o fio da memória como defesa contra uma dor que o transcende, emergindo num contexto novo onde se verifica a impossibilidade do encadeamento uniforme das recordações; é neste âmbito que se compreenderão as palavras iniciais do capítulo que dedica ao comentário, na obra citada, sobre a loucura – “La vraie santé de l’esprit consiste dans la perfection de la réminiscence.” (ibid., 1130). No caso do génio, as variáveis são diferentes: nada se esclarece quanto à memória, mas é indubitável não existir qualquer hipótese de confusão quanto aos limites entre os territórios de um e de outro. Se a loucura implica uma distanciação da memória, o génio procurará também, de acordo com Schopenhauer, um outro tipo de afastamento, o da vontade e, em consequência, o da personalidade, uma vez que “rien de tout ce qui concerne l’individu ne lui voile le monde et les choses; il les perçoit distinctement, il les voit, tels qu’ils sont en eux-mêmes, dans une intuition objective: c’est en ce sens qu’il est «réfléchi»” (ibid., 1111).

Estas considerações preliminares levar-nos-ão a reflectir sobre as condições ficcionais da dramatização da categoria do autor em Fernando Pessoa e qual a funcionalidade do tópicos da loucura na correlação entre o autor, o actor e o génio. Acreditamos que, para o poeta da *Mensagem*, a imposição excessiva de uma memória ficcional se adequa mais a uma estratégia de contingência que procura a substituição de uma memória pessoal (o esquecimento de si enquanto indivíduo) pela memória do génio, sujeita à representatividade que é uma das suas mais prementes características, colocando em segundo plano qualquer tentativa de individualização, aspectos que tentaremos demonstrar em seguida através de várias reflexões em torno das características particulares do discurso autobiográfico e dos seus traços de contingência mais marcantes através da leitura crítica de uma das suas mais conhecidas produções dentro deste género.

2. A contingência autobiográfica

O ponto de partida destas considerações assentará nos textos pessoais que, pela sua natureza ambígua, misto de reflexivo e de testemunhal, poderão ser entendidos como autobiográficos. Trata-se, todavia, de uma atribuição genológica não isenta de problematizações, devido à pouca consistência no que diz respeito a um mapeamento dos contornos relativos a este conceito e perante as diferentes perspectivas que sobre o mesmo se mantêm em aberto. Os estudos sobre biografia e autobiografia, para Mikahil Bakhtine em *Esthétique de la Création Verbale* (1984), tendem a não mostrar entre os conceitos uma demarcação clara por ambos se reportarem não apenas a si mesmos mas ainda à autoridade do outro (Bakhtine, 1984: 157-158). De forma a desenvolver este aspecto e destacando o primeiro termo, o crítico sugere a existência de *valores biográficos* que distribui de acordo com dois períodos criativos, o da “aventura-heróico” (o da época da Renascença, do *Sturm und Drang* e de Nietzsche) e o “sócio-doméstico” (o sentimentalismo e parte do realismo) (ibid.,162). Detendo-nos no primeiro tipo, observamos a assimilação de várias características do autor-herói à categoria de génio, tomando como princípios a vontade de aceder à glória junto dos outros indivíduos através da consciência de pertença a uma história cultural. Neste processo, como

Bakhtine adianta, a memória biográfica fará sentido no âmbito do heroísmo do sujeito se esta possibilitar a presença de uma marca inteligível e celebrada pela autoridade do outro que se encontra participante dentro de si mesmo. Através desta relação de dependência, o narrador poderá estabelecer um discurso sobre a sua vida mas tendo em consideração o grau de envolvimento do mundo de valores do outro na formação da sua biografia. É graças ao outro que é possível a alterização do eu e à presença de um “autor possível” que, mediante uma assimilação de valores, permite concretizar o desejo de representação do eu (ibid., 162-164).

As observações de Bakhtine, na linha do pensamento dialógico e da alterização do sujeito, apresentam uma perspectiva sobre o tema que demonstra o interesse que desde há séculos o autor continua a despertar e a partir do qual a questão da biografia e da autobiografia se apresentam como pontos de debate de grande importância; o estado permanente de instabilização do conceito levou Manuel Gusmão a sintetizar com toda a pertinência esta questão através do enunciado “a instância autoral é, antes, um indutor de problemas” (Gusmão, 1998: 5). Os movimentos teóricos que estudaram o conceito ao longo do século XX não lograram a resolução de todos os problemas que lhe são inerentes, mesmo quando tiveram como perspectiva o projecto da sua exclusão radical (recordamos Barthes ou Foucault como exemplos paradigmáticos) de modo a permitir a concentração dos estudos no âmbito do texto e do leitor. Apesar disso, actualmente, conforme notou Séan Burke na síntese que escreveu sobre a evolução da questão, “everywhere, under the auspices of its absence, the concept of the author remains active, the notion of the return of the author being simply a belated recognition of this critical blindness” (Burke, 1992: 154)

As dificuldades que Séan Burke e outros investigadores encontram na concretização do projecto de Roland Barthes (a que regressaremos mais adiante) estão em parte relacionadas com o ressurgimento do interesse pela categoria e a reconquista da sua importância nos estudos literários. A diferenciação entre o autor empírico - o sujeito empírico, sem o contributo do qual, de acordo com Helena Carvalhão Buescu, não é possível a legitimação de outros tipos de sujeito nem o funcionamento do sistema literário (Buescu, 1998: 24) - e o autor textual, instância difusa como a metáfora usada pela mesma investigadora da sobreimpressão fotográfica na película, em que, apesar afastada a coincidência entre ambos, se mantém a inscrição de uma série de traços oriundos do sujeito empírico no texto, o lugar por excelência da transitividade de sentidos em relações complexas (ibid., 25), possibilitaram a co-presença de ambos nas

investigações em torno do texto. Não se trata de um regresso a leituras psicologistas do autor empírico como autoridade suprema do texto, mas, como fez notar Maurice Couturier, a possibilidade de constituição da figura do autor na sua reabilitação enquanto o Outro. Segundo afirma, “la figure de l’auteur n’est pas, bien sûr, l’image que prends dans le texte l’intention de l’auteur, mais elle est la projection clairement définie de sa volonté de dire et de communiquer, de son désir de s’exprimer et de se cacher” (Couturier, 1995 : 244). A sua presença é, por conseguinte, a evocação de uma memória que se afasta e permanentemente se concretiza em torno da sua inscrição no texto, facto que lhe garante a sua dimensão pragmática (Buescu, 1998: 35).

Miguel Tamen, por seu lado, destacou que o apelo ao autor terá acompanhado a evolução de géneros como a biografia. Visto na sua dimensão exemplar, enquanto modelo de comportamentos, de decisão e de deliberação (*auctoritas*), os discursos especializados sobre o autor tenderam desde cedo a estabelecer relações entre escrita e modelo de acção moral, num sentido mimético que favoreceu, à maneira das hagiografias medievais, a exemplaridade da vida expressa na escrita exemplar (Tamen, 1994: 86-87). O exemplo de Samuel Johnson, na perspectiva do investigador, reforça esta ligação mas ainda a sugestão do seu contrário, na medida em que a ausência desta co-identificação favorece a percepção da desordem e do que pode ser considerado a “patologia moral”, um tipo de inconsistência que é observável no estado de loucura, onde também se observa a contradição evidente entre a vida de um autor e aquilo que este escreve (ibid., 86). Na perspectiva da retórica clássica, o texto biográfico orienta-se ainda em vários contextos no âmbito das premissas do *prodesse* e do *delectare*, facto cuja persistência se revelará no século XIX; pensamos a este propósito, respectivamente, no interesse científico e poético que, segundo o testemunho presente no opúsculo *Biography* (1832), Thomas Carlyle verifica na leitura de textos sobre a vida dos homens de génio, modelos heróicos por se dirigirem à luta de cada indivíduo e à representação humana dessa luta (Carlyle, 2006: 12), e, por outro lado, na atitude de deleite aparentemente desinteressado que Charles Baudelaire encontra no mesmo acto, conforme declara em determinado passo de um artigo publicado em 1852 na *Revue de Paris*: “c’est un plaisir très-grand et très-utile de comparer les traits d’un grand homme avec ses oeuvres. Les biographies, les notes sur les mœurs, les habitudes, le physique des artistes et des écrivains ont toujours excité une curiosité bien légitime” (Baudelaire, 1968: 327).

Estes pontos de vista proporcionam, porém, apenas uma parte das diferentes possibilidades de problematização em torno da biografia e das suas características retóricas se considerarmos outras questões como a reinscrição da ficção no tempo de uma memória que, em certos casos, se faz suportar na contingência do literário. Reconstituir a vida do autor passa, quando se assume estritamente como discurso sobre o particular, pela enunciação redescritiva de uma imagem que muito deve a pormenores retóricos, os quais exemplificam a persistência de imagens modelares que, longe de nos devolverem um sujeito, nos reenviam antes a imagem dissolvida de um não-sujeito (cf. Tamen, 1994: 96). O desejo de descrição do autor empírico parece, deste modo, colidir com a sua necessária impossibilidade, socorrendo-se de processos onde a alterização ou a ficção assumem especial destaque; como sintetizou Danièle Cohn, “a biografia não convence, o seu carácter abastardado, meio-romanesco meio-histórico, deixa pairar uma dúvida sobre a natureza e a realidade dos prazeres que ela seria susceptível de proporcionar” (Cohn, 2002: 81)

Esta questão adquire contornos especialmente problemáticos quando pensada no âmbito do discurso autobiográfico, onde a promessa contingente da sinceridade se afigura mais presente. De modo a estabelecermos um ponto orientador no que diz respeito a este tópico, começaremos por destacar a conhecida proposta de definição do texto autobiográfico por parte de Philippe Lejeune, exposta em *Le Pacte Autobiographique*⁴⁷: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.*” (Lejeune, 1975 : 14). Esta definição parte de certos pressupostos que o investigador pretendeu ver inerentes a estes textos, nomeadamente o seu carácter evocativo (o discurso retrospectivo, a “história da sua personalidade”), que remete para a memória um papel de substancial importância, a escolha de um género literário (a prosa), a natureza voluntária do acto da escrita e a insistência numa dimensão pessoal que recai na correspondência entre uma individualidade e um sujeito histórico (a

⁴⁷ A primeira definição dada por Philippe Lejeune, publicada em 1971 em *L’Autobiographie en France*, apontava para uma definição ligeiramente diferente: “(...) le récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”; alguns autores, como Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone, encontram nas duas definições a distanciação definitiva de uma concepção ficcional da autobiografia e a assumpção de um modelo que se baseia num princípio do real como opositivo a um princípio do prazer, mais adequado ao romance (Lecarme e Lecarme-Tabone, 2004: 23). Ambos reconhecem ainda o radicalismo desta concepção, ao fazerem notar a fragilidade de uma definição absoluta relativamente a conceitos como “real”, “verdadeiro” ou “autêntico”, os quais encontraram sobretudo ao longo do séc. XX grandes opositores, como Paul Valéry, Sartre ou Gilles Deleuze, sobretudo em relação ao questionamento da primeira pessoa como factor diferenciador entre literatura e autobiografia (ibid., 11- 13).

“pessoa real”). Ao estabelecer esta proposta de definição, Philippe Lejeune não deixa, contudo, de tecer em torno da mesma algumas considerações importantes, determinado em demonstrar, entre outros aspectos, a diferenciação entre a biografia e o género autobiográfico. Um dos pontos que pretendeu explorar foi o da questão da referência e sua relação com a identidade. Na autobiografia, a importância do nome próprio é decisiva neste processo de diferenciação, uma vez que se trata na verdade do seu *sujeito profundo*, mercê de uma espécie de contrato de identidade que o investigador sublinha existir entre esse mesmo nome próprio e o leitor (ibid., 33). Ainda decorrente deste ponto de vista contratual, um dos tópicos sobre o qual se constrói a especificidade do género autobiográfico assentará na importância de que se reveste a exterioridade deste tipo de discurso, na medida em que procura a introdução no seio do discurso de um suporte referencial que consiga suportar qualquer hipótese de verificação por parte do leitor (ibid., 36). O investigador, todavia, não pretendeu basear este efeito contratual que visa o autor enquanto nome próprio, o leitor e o texto numa atitude mimética do real, mas antes numa perspectiva de aproximação, o que por um lado sugere a importância conferida à exterioridade que subjaz à dimensão referencial do texto autobiográfico e, por outro, o entendimento claro dos limites a atribuir a uma excessiva ficcionalização da memória do sujeito. Pretendendo ser, de acordo com Lejeune na obra citada, a identidade o ponto de partida real da autobiografia, distinguindo-se deste modo da biografia, que apela antes à semelhança, esta parece ver-se confrontada, no entanto, com os limites impostos pela referencialidade a que faz apelo. É ainda neste contexto que o investigador situa a diferença com o romance autobiográfico, o qual, embora fazendo uso da primeira pessoa, se distingue da autobiografia por uma simulação deliberada do género e pela inserção de um narrador fictício.

O radicalismo desta proposta conduz, necessariamente, a algumas reflexões e objecções. Num primeiro momento, importará integrar o trabalho desenvolvido por Phillippe Lejeune no contexto da reabilitação crítica, nas décadas de 70 e 80, do papel das instâncias do receptor e do autor, em contraposição à dominância que o Estruturalismo e o *New Criticism* atribuíram a uma leitura fechada em torno do texto. Uma síntese ilustrativa dessa concepção exclusiva relativamente à obra enquanto reflexo de uma experiência pessoal poderá ser recolhida no capítulo VII da *Theory of Literature* (1949) de René Wellek e Austin Warren, dedicada ao estudo da relação entre Literatura e Biografia, na qual se defende a relativização de qualquer intromissão de natureza autobiográfica na medida em que, como afirmam, “tais elementos estarão de

tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra” (Wellek e Warren, 1976: 91). Apesar de assumirem a possibilidade de uma relação estreita entre a obra de arte e a vida do autor, esta última pouco terá a contribuir perante o peso da tradição (a obra de arte “é sempre a mais recente obra de arte numa série de obras de arte”) e da convenção literária, aspectos obscurecidos pelo que definem como o “método biográfico”. Posteriormente, nos anos 60, a crítica estruturalista restringirá ainda mais esta concepção partindo para a sua exclusão radical através da famosa metáfora barthesiana da “morte do autor” (referida em 1968 e posteriormente publicada em *O Rumor da Língua*) e da correspondente substituição por um novo paradigma crítico que valoriza a linguagem e a obra como eixos fundamentais⁴⁸. Note-se, no entanto, que a recepção desta metáfora, reiterada um ano depois por Michel Foucault, não se revelou isenta de polémica se tivermos em conta a argumentação desenvolvida pelo autor de *Les mots et les choses*. Tal como a imagem da “morte de Deus” nietzschiana, a “morte do autor” não implica a exclusão radical desta instância (é o próprio Foucault quem assevera que em momento algum da sua argumentação conclui que o autor não existe), apenas a translação de uma visão crítica que tem como objectivo entrever nesta instância o fundamento de qualquer estudo literário. Em *Qu’est-ce qu’un auteur?* (1969), Michel Foucault não pretendeu menosprezar a sua importância mas antes reconfigurar a sua função num novo paradigma que confere ao texto um lugar de preponderância. Assumindo a escrita como um “jogo ordenado de signos”, a ausência do autor promove a abertura de um espaço vazio a ser ocupado por outras presenças; desde Mallarmé que o escritor compreendeu a importância do apagamento da sua personalidade como condição de sobrevivência da sua obra, como se a encenação dessa atitude sacrificial correspondesse à manutenção da sua marca enquanto escritor (Foucault, 2006: 36-37). A exterioridade do autor é

⁴⁸ Antoine Compagnon, em *Le Démon de la Théorie*, insere estas concepções no debate instituído ao longo do séc. XX e sobretudo nos meios da *Nouvelle Critique* sobre a questão da intencionalidade do autor, fazendo notar o paralelismo entre a querela seiscentista entre Antigos e Modernos e dois modelos críticos, o da intenção do autor e o seu papel na explicação da obra defendido desde o séc. XIX (os “antigos”) e uma posição que pretende estabelecer a linguagem e a impessoalidade como aspectos a valorizar na análise da obra literária, defendida, entre outros, por Roland Barthes. Conforme sintetiza, “A l’auteur comme principe producteur et explicatif de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature par Mallarmé, Valéry, Proust, le surréalisme, et enfin par la linguistique (...)” (Compagnon, 1998: 54-55). É bem conhecida a importância dedicada por Barthes e pelo Estruturalismo à linguística, sobretudo a partir do contributo de Émile Benveniste relativamente ao conceito de sujeito de enunciação e a sua distanciação do sujeito psicológico.

assumida, deste modo, como um acto consciente, inaugurando um tipo de discursividade que não corresponde necessariamente a uma exclusão desta instância; apresentando-se tão problemática como a noção de obra ou escrita (Foucault não deixa de enfatizar esta questão), a esta categoria é reconhecida inegável relevância, a qual decorre da função agregadora e classificativa associada não a um sujeito real mas, tal como mais tarde Philippe Lejeune também retomará, ao papel que o nome próprio desempenha na diferenciação dos discursos. Como afirma,

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel; assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos (...) (ibid., 44-45).

Esta concepção atribui, deste modo, uma importância ao nome do autor que passa pela ruptura com os outros discursos, aumentando relativamente aos mesmos um espaço de distância ao mesmo tempo que acentua a sua especificidade.

Apesar de, em muitos aspectos, a posição de Philippe Lejeune se mostrar antagónica com os princípios atrás enunciados, sobretudo por um enfoque especial dado à recepção da obra e à questão da referencialidade, parece coexistir entre as duas concepções o reconhecimento do autor enquanto instância subjectiva, traduzida no texto através de um signo visível, o do nome próprio. No âmbito do género autobiográfico, a ideia do anonimato não se afigura pertinente; para Lejeune, a presença do nome próprio é um princípio essencial, dado que se o anonimato se revelar intencional, o leitor pode legitimamente desconfiar do texto no sentido de se tratar de pura ficção (Lejeune, 1975: 32-33). Quanto a Foucault, a importância concedida ao nome próprio na diferenciação dos discursos corresponde à sua preponderância nas obras literárias, concluindo no sentido da recepção das mesmas mediante a sua inscrição: o anonimato desperta sempre a vontade da procura de um nome, não sendo para nós, como admite, suportável (“apenas o aceitamos a título de enigma” – Foucault, 2006: 49-50).

Assumir esta posição de não anonimato significará, na nossa perspectiva, o ponto de partida de um sinal de compromisso com a contingência. A identificação do autor com um nome próprio não assegura por si só um princípio de identidade, como pretendeu Lejeune ver assinalado. Esta questão mostra-se ainda mais pertinente no momento em que se estabelece a dúvida perante a ambiguidade de um discurso onde não é completamente certo perscrutar até que ponto nos deparamos com um relato onde um

autor conta efectivamente a sua vida ou, sob a máscara de uma personagem fictícia, propõe ao leitor um discurso ficcional, fazendo uso tanto de estratégias textuais como de certos tópicos referenciais.

A concretização dessa possibilidade evidenciar-se-á pouco tempo depois da publicação da obra citada de Lejeune com o surgimento do conceito de *autoficção*, desenvolvido por Serge Doubrovsky no final dos anos 70. O escritor define-a segundo três parâmetros: a perfeita identidade onomástica entre autor, narrador e herói, uma escrita literária e a importância dada à psicanálise. Seguindo os dois pontos iniciais, entendemos de que forma esta concepção se afasta da definição apresentada por Lejeune, apontando na direcção da ambiguidade que resultaria da permanente dificuldade de distinção entre a ficção e a referencialidade, anulando os critérios de verdade e de realidade apresentados em *Le pacte autobiographique*⁴⁹. O sentido da autoficção convidaria, deste modo, à contingência própria das instâncias do autor e do texto, dado que não seria possível colocar de parte ou pelo menos seria difícil não reflectir sobre a vontade de mistificação do autor, simultaneamente balizado pela incerteza inerente ao texto literário de natureza introspectiva. Por outro lado, este conceito, na perspectiva de Sébastien Hubier, deve muito à pretensão de ver na autobiografia uma via de autoconhecimento; como refere,

L'autofiction reprend à son compte ces hypothèses et fait de la fictionnalisation du moi un moyen d'atteindre la vérité existentielle du sujet. Pénétrée des défaillances de la mémoire et des extraordinaires pouvoirs de l'imagination, elle se révèle être une méthode fascinante d'exploration des différentes couches du moi (Hubier, 2003: 125).

Este último aspecto foi devidamente problematizado pelos críticos da autoficção, como Gérard Genette e Vincent Colonna, que aproximam estas características ao romance autobiográfico, apontando a transferência da projecção da ficcionalização do eu para o imaginário de uma personagem que apresenta o nome do autor. Este último aspecto acarreta uma profunda contradição, conforme Genette assinalou em "Fiction et diction", uma vez que implicará uma história narrada por um autor, da qual ele é o herói mas que, na verdade, nunca lhe sucedeu (Gasparini, 2004: 26).

⁴⁹ Na opinião de Sébastien Hubier, na autoficção, tal como a terá concebido Serge Doubrovsky, "le je ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique dont on a vu qu'elle fondait le project autobiographique." (Hubier, 2003: 123). Acrescenta ainda a dimensão lúdica relativamente a esse jogo de vozes e perspectivas narrativas com vista ao desejo de criação, na sua perspectiva, de uma individualidade nova (ibid., 124).

Apesar de sujeita a várias objecções⁵⁰, a teoria da autoficção proporcionou a problematização dos limites em torno do espaço autobiográfico e o acentuar da incerteza perante uma definição fechada de autobiografia. Outros aspectos merecerão, porém, uma reflexão mais aprofundada ainda relativamente aos contornos do sujeito presente no texto autobiográfico. Lejeune acredita na possibilidade do critério de verosimilhança aplicado ao discurso autobiográfico, considerando que o propósito da autobiografia é o relato retrospectivo de um sujeito histórico e que a comprovação deste critério assenta na aceitação que dele fizer o leitor do texto. Do ponto de vista do produtor do discurso, a contingência resulta desta relação de dependência entre autor e leitor. Como fez notar Philippe Gasparini, “le récit autobiographique, fondé sur la mémoire du sujet, échappe largement aux procédures de vérification. Il tire essentiellement sa validité référentielle de la relation qu’il instaure avec son récepteur” (Gasparini, 2004 : 29). A presença da memória, como vimos no ponto anterior, nem sempre se pode apresentar como pedra angular numa qualquer tentativa de justificação de verosimilhança por não se afigurar conclusiva a coincidência entre a memória do sujeito e a sua correspondente textual⁵¹. O processo em causa no texto autobiográfico não pode ser resolvido pura e simplesmente na imagem especular que tenha como objectivo a mimése pura se o ponto de partida contiver em si a vontade da desfocagem. Paul Valéry entendeu esta questão ao escrever a propósito de Stendhal que a verdade e a vontade de verdade formam um conjunto demasiado instável do qual, não raras vezes, advém a contradição e mesmo o falso (Valéry, 2005: 211)⁵². Por outro lado, se as formas do discurso autobiográfico como o diário, as memórias, as confissões e, como

⁵⁰ Sobre esta questão, são particularmente elucidativas a obra já citada de Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone (267- 283) e *Est-il Je? – roman autobiographique et autofiction* (2004), de Philippe Gasparini (12-13 e 24-27).

⁵¹ Em “Le style de l’autobiographie”, Jean Starobinski reflectia sobre a questão da sinceridade na autobiografia, alegando que o eu autobiográfico deveria ser visto na sua contingência por se reportar apenas a uma imagem inventada, pelo que, na autobiografia, “le «contenu» de la narration peur fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n’arrête ce passage d’un plan à l’autre, sans qu’aucun indice non plus ne relève à coup sûr ” (Starobinski, 1970: 258). O autor defende ainda que, neste contexto, o passado só pode ser evocado a partir do presente, pelo que toda a autobiografia, compreendida como pura narração, é uma auto-interpretação (ibid.).

⁵² No mesmo artigo, Paul Valéry sublinha a impossibilidade de encontrarmos uma relação directa entre a literatura e a verdade (“en littérature, le vrai n’est pas concevable” – 211), apresentando ainda como uma das duas maneiras de falsificar o empenho em contar a verdade (“l’application à faire vrai”). Sobre a autobiografia, o escritor refere ainda uma causa exterior que ultrapassa o domínio da pura expressão pessoal, neste caso a vontade de provocar um efeito no receptor – “D’ailleurs, les auteurs de Confessions ou de Souvenirs ou de Journaux intimes sont invariablement des dupes de leur espoir de choquer (...) Qui se confesse ment, et fuit le véritable vrai, lequel est nul, ou informe, et, en général, indistinct. Mais la confiance toujours songe à la gloire, au scandale, à l’excuse, à la propagande” (Valéry, 2005 : 212).

veremos, as cartas, necessitam desse pacto com o leitor para serem comprovadas a sua validade referencial, não será menos verdade que não se poderão manter totalmente afastadas quaisquer hipóteses de incerteza relativamente a outras variáveis como as características retóricas de uma dada forma de discurso, o domínio de um vocabulário que transpõe a análise sincrónica de um texto ou mesmo a hipótese de negação da referencialidade através da dramatização dos tópicos potencialmente geradores dessa mesma referencialidade.

Paul de Man pretendeu, em parte, acentuar esta vertente retórica no seu conhecido ensaio “Autobiography as De-facement” (1979) onde, entre outros aspectos, considera como um dos grandes problemas do discurso autobiográfico a insistência em se procurar reconhecer neste um género textual a par dos restantes, embora as suas características remetam antes para uma discussão inconclusiva quanto à sua especificidade no conjunto dos restantes géneros. Concebendo, no entanto, a probabilidade da existência de uma relação entre a autobiografia e a referência, de Man questiona-se se não seria possível, simultaneamente, que o próprio projecto autobiográfico não fosse governado do mesmo modo pelos mecanismos característicos de um sistema; como hipótese, adianta: “is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?” (De Man, 1984: 69). Em causa aparece a possível correlação entre estrutura e referencialidade, sendo que esta última surge enquadrada num sistema fechado, do qual o autor, embora integrado, procura paradoxalmente escapar. Esta concepção dupla de resistência e conformismo é elucidativamente revelada pelo investigador ao demonstrar que “for just as autobiographies, by their thematic insistence of the subject, on the proper name, on memory, on birth, eros, and death, and on the doubleness of specularity, openly declare their cognitive and tropological constitution, they are equally eager to escape from the coercions of this system” (ibid., 71)

Nesta dupla manifestação de força evasiva dentro de um sistema fechado e de passividade junto a uma estrutura reforçada ao longo dos séculos pela reiteração de figuras veremos, na nossa perspectiva, o espaço adequado ao jogo dramático de encenação máxima da categoria autoral, paradoxalmente conformada a um sistema de referências intra e extra-literárias e subtilmente resiliente a qualquer tentativa de fechamento através de uma perspectiva irónica que mais não pretende do que reforçar a

contingência final da mesma estrutura. É neste sentido em particular que compreendemos as palavras de Mark Twain que, no prefácio da sua conhecida *Autobiography*, alertava para o facto de, ao assumir a sua voz da posição do alémtúmulo, lhe ser permitida uma liberdade e uma honestidade que não seriam possíveis se estivesse a falar como um ser vivente; a situação implica, por outro lado, uma sincronia entre a voz e a escrita em presença que se revelam impossíveis, porquanto o discurso é produzido em vida e apenas potencialmente verbalizado após a sua morte, o que coloca em destaque a ambiguidade do desejo de sinceridade no relato da sua vida o qual age como óbice principal ao empreendimento. Na subtil ironia deste texto reside a contingência do projecto autobiográfico, debatendo-se nos limites da possibilidade mais do que na sua concretização escrita – “in this Autobiography I shall keep in mind the fact that I am litterally speaking from the grave” (Twain, 1959: 1) -, um apelo à imaterialidade do discurso oral que permanece mesmo após o desaparecimento do seu locutor.

Reintegrando neste ponto a experiência textual pessoana, veremos em seguida até que ponto será pertinente conjugar esta visão com o reconhecimento de uma memória pessoal que se vai identificando progressivamente com a memória ficcional do génio.

3. O poeta sentado na penumbra mal urdida

De entre os diversos textos pessoanos recepcionados como autobiográficos, elegemos pela fortuna crítica que tem merecido desde a sua publicação em 1937, no nº 49 da *presença*, a citadíssima carta a Adolfo Casais Monteiro commumente conhecida como “carta sobre a génese dos heterónimos”. Ao longo das décadas subsequentes à sua publicação – tratou-se, de resto, de um dos primeiros textos epistolográficos a ser publicado após a morte de Pessoa em 1935⁵³ – este documento tem servido os mais

⁵³ Em 1936, no ano a seguir à sua morte, no nº 48 da *presença*, volume de homenagem a Fernando Pessoa, João Gaspar Simões publica outra carta fundamental, onde são feitas críticas ao “freudismo” e a uma obra do crítico presencista, *O Mistério da Poesia*. Exceptuando algumas cartas publicadas em vida e destinadas a jornais, teríamos de esperar por recolhas mais sistemáticas, como a colectânea de 1945 das *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* e pelo volume de 1957 das *Cartas a João Gaspar Simões*. Houve, todavia, outras publicações avulsas de igual importância, como a carta a Francisco Costa, datada de 10 de Agosto de 1925, publicada pela primeira vez no *Diário da Manhã*, a 12 de Dezembro de 1944. (cf. Quadro Cronológico das Cartas, CII: 445-455).

diversos propósitos, assumindo-se como um testemunho importante não apenas das condições que levaram à criação heteronímica mas um dos mais sugestivos no âmbito da gênese da célebre “autopsicografia” pessoana. Para Arnaldo Saraiva, como exemplo, este constitui um dos cinco textos (todas cartas) que considera “textos-testemunhos de alto valor psicanalítico”, onde “está decerto desenhada a imagem que Fernando Pessoa quis deixar-nos (e que fazia ou parecia fazer) de si mesmo” (Saraiva, 1982: 4, 6)⁵⁴ e onde o autor da *Mensagem* se auto-apresenta como génio – “criador ou inventor (literário) de excepção; vidente ou profeta; produtor de mitos de uma comunidade; inteligência e sensibilidade superior; modelo de sabedoria; exemplo raro de virtudes” (ibid., 8). Esta perspectiva, tal como outras, demonstra como vários estudiosos têm depositado neste e noutros textos de semelhantes características uma *auctoritas* suficientemente consistente e apelativa para a formulação das mais diversas conclusões, cumprindo sem grandes reservas um pacto de verosimilhança com os textos e neles aceitando o que virtualmente se assume como um metadiscorso. Os exemplos são demasiado extensos para exaustiva enumeração que mereceriam – atravessam não apenas os estudos literários⁵⁵ mas inclusivamente a psiquiatria e a psicanálise -, sendo suficientemente elucidativos quanto a uma tendência clara de canonização de um documento cuja leitura não deverá, todavia, recusar outras reflexões.

O sucesso da adesão à carta a Adolfo Casais Monteiro por parte da crítica poderá decorrer, na nossa opinião, não apenas do seu conteúdo mas igualmente, retomando o conceito de Paul de Man, da própria estrutura da figura “carta”, tomando-a não no seu sentido genológico mas como a figuração de um tipo de discurso ambíguo onde a

⁵⁴ Os restantes textos seriam a carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 19 de Janeiro de 1915, uma carta datada de 24 de Junho de 1916 à tia Ana Luísa, na qual relata as suas primeiras experiências mediúnicas, uma outra carta a dois psiquiatras franceses (Hector e Henri Durville), de 10 de Junho de 1919 e a carta já citada a João Gaspar Simões de 11 de Dezembro de 1931.

⁵⁵ Citaremos, como exemplos, o emprego de excertos desta carta na ainda polémica biografia de Pessoa por João Gaspar Simões como ponto de partida para reflexões sobre a sua histero-neurastenia e a questão das influências (cf. capítulo I “Histerico-neurasténico” in Simões, 1991) ou, mais recentemente, nas obras *Fernando Pessoa – Outramento e Heteronímia* (2005), de António de Azevedo, no capítulo dedicado à heteronímia (19-20), e de Thaís Campos Monteiro em *Mais além do Drama Poético de Fernando Pessoa – uma abordagem psicanalítica da criação heteronímica* (2006), onde refere a carta para justificar o “surgimento dos seus companheiros imaginários” (21). Finalmente, indicaremos o uso de um excerto da carta na demonstração por parte de Jerónimo Pizarro, organizador dos dois tomos da recolha de escritos pessoanos sobre o génio e a loucura, de ter sido o escritor um dos últimos a fazer referência à neurastenia, aspecto que, na sua opinião, é um indício de que “Pessoa deixou de ler muito rapidamente e com a mesma assiduidade dos primeiros anos as “ciências médicas” de finais do séc. XIX e princípios do XX, tendo, porém, continuado fiel a algumas das suas tipologias” (cf. Pizarro, 2005: 170-171). Outras referências foram já aludidas no início do capítulo anterior.

própria referencialidade parece submeter-se às operações textuais que lhe são características. Começaríamos por destacar como problemática a inserção da carta no género autobiográfico. Um primeiro argumento decorreria da variedade de cartas, que podem oscilar entre a simples carta comercial, estruturalmente fechada, a formas mais abertas (as cartas íntimas), que por várias vezes aparentam notas de hibridismo discursivo que as aproximam de outros tipos de texto como o diário ou mesmo o romance epistolar, o qual, a partir sobretudo do século XVIII, inicia a aproximação de textos inicialmente entrevistados como didácticos e modelares (as cartas dos autores clássicos vistas enquanto *exempla* teóricos, de que a *epistola ad pisones* de Horácio é um dos mais conhecidos) ao domínio da ficção; na já clássica obra de André Crabbé Rocha sobre a epistolografia em Portugal, a investigadora não deixa de declarar a dificuldade em estabelecer para a carta limites concretos, pois, como conclui, ela em si mesma mostra-se ilimitada (Rocha, 1985: 25). Ainda na sua perspectiva, a incerteza aumenta quando nos deparamos com a ambiguidade das chamadas “cartas-ficção”, conceito que não define cabalmente mas que sugere uma aproximação às contingências do criador, que conscientemente “finge” a forma epistolar para nela intentar comunicar algo, como nas cartas filosóficas, nas polémicas ou nas autobiográficas (ibid., 25-26). Apontar-lhe o critério de verdade seria, neste contexto, reconhecer a sua fragilidade na integração plena no género autobiográfico; por este motivo, compreende-se ainda que Philippe Lejeune sobre esta não apresente qualquer semelhança com este tipo de discurso, nem mesmo a integração num dos géneros que considera “vizinhos” (as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário íntimo e o auto-retrato ou o ensaio)⁵⁶, embora o facto de ser assinada imponha uma aproximação.

Uma reserva semelhante quanto à inclusão da carta no género autobiográfico é demonstrada por Clara Rocha em *Máscaras de Narciso* (1992). Discorrendo sobre algumas das modalidades referidas anteriormente, as cartas surgem tangencialmente a este grupo e não merecem o mesmo espaço de reflexão que dedica a outros géneros de discurso, como o diário. Apesar de se referir às cartas como um dos géneros literários que podem conter em si conteúdos autobiográficos, apenas lhes delega importância como um “meio de contar a própria vida e de a legar aos outros” (caso da carta de

⁵⁶ Philippe Lejeune reconhece a existência de certas características aproximativas destes diferentes géneros em relação à sua concepção particular de autobiografia, admitindo mesmo que certos trechos dos mesmos podem assumir alguns dos seus tópicos; para o investigador, todavia, “C’est là question de proportion ou plutôt de hiérarchie: des transitions s’établissent naturellement avec les autres genres de la littérature intime (mémoires, journal, essai), et une certaine latitude est laissé au classificateur dans l’examen des cas particuliers” (Lejeune, 1975: 14-15).

Antero de Quental a Wilhelm Storck, seu editor alemão, ou as de Ernst Junger e de Vergílio Ferreira, que as consideram a escrita autobiográfica por excelência - Rocha, 1992: 42).

O que ressalta nos dados expostos anteriormente é a fluidez do discurso epistolar perante a autobiografia, como se o primeiro, convocando novamente a imagem de Paul de Man, constantemente procurasse a evasão dos limites do sistema mas que, em simultâneo, se acomodasse a um tipo de figuração que lhe permitisse a integração no mesmo sistema. A carta, tal como a autobiografia, pretende comunicar algo a um leitor, apelando por vezes a uma referencialidade que tanto autor como leitor partilham. Sendo um espaço onde a identidade surge na sua dimensão íntima, seria à partida aceitável sem grande lugar a questionação a verosimilhança dessa mesma intimidade. Neste ponto, poderia dizer-se que o pacto autobiográfico estaria aparentemente cumprido, a partir do momento em que o leitor aceitasse como verosímil o conteúdo da mesma; por outro lado, a carta depende da memória do seu autor (da inscrição do seu nome próprio no final), espaço esse onde não é possível conceber a referencialidade pura, como se nessa inscrição final se encerrasse uma voz que se extinguísse nas letras finais desse mesmo nome. Seríamos assim obrigados a admitir que, em certas circunstâncias, a carta não pretenda ver-se incluída num sistema de textos encarados como autobiográficos mas sim apropriar-se desse tipo particular de textualidade para nele inscrever a dispersão de uma memória-outra, destituída de uma exterioridade imediata, e constituir um espaço-outro que o diferencie.

Um contributo neste sentido foi dado por Silvina Rodrigues Lopes no ensaio “Na margem do desaparecimento” (1999), onde se destaca o facto de a escrita de si, dominada pela passagem ao literário, se encontrar por esse mesmo motivo direccionada para o apagamento, daí resultando que esta se torne profundamente anti-autobiográfica se a autobiografia for entendida exclusivamente na sua posição referencial. Aproximar, deste modo, o discurso epistolar à literatura significará reconhecer pontos de contacto entre ambos; fazê-lo, será colocar em segundo plano tanto o princípio da identidade como o papel do leitor, já que, como argumenta, tanto na literatura como na carta não haverá um destinatário, antes um “efeito de destinação” (Lopes, 2003: 140). Para esse efeito contribui a possibilidade de ausência tanto do destinador como do destinatário, se tivermos em consideração que a ausência é uma figura inerente à contingência que envolve a literatura. Trata-se ainda de uma forma de comunicabilidade que torna possível a criação, como salienta, de

uma zona intermédia entre o espaço onde alguém desenvolve um discurso no seu próprio nome e se apresenta como autor que responde pela sua palavra e o espaço onde essa responsabilidade é trocada por uma responsabilidade de outro tipo, aquela pela qual ninguém pode ser chamado a responder e que corresponde à criação de uma figura de autor, que é um exemplo de autor (ibid., 141).

Em relação à carta a Adolfo Casais Monteiro⁵⁷, estes aspectos merecem especial destaque. Começaremos por verificar a incerteza quanto a um destinatário. Desde o primeiro parágrafo que somos convidados a acreditar num discurso dirigido como resposta imediata a um pedido formulado numa carta anterior de Adolfo Casais Monteiro. Os índices de intimidade desenvolvem-se retoricamente, favorecendo sempre a ideia de celeridade na resposta ao pedido de um amigo (“Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente” – EGL1: 458: 457), rapidez essa que motiva a escolha de um mau papel de cópia (por ser domingo e não ser possível arranjar outro). Há ainda a escolha – que veremos constituir outro elemento significativo – da máquina de escrever como meio de comunicação que extravaza o simples instrumento de escrita para o colocarmos no centro de muitas outras acepções: por um lado, a máquina, por momentos, impõe uma escrita verdadeiramente impessoal, artificial, destinada à reprodutibilidade e à divulgação, aspecto que Pessoa não coloca de parte e que nos confronta com o carácter fortuito de um destinatário concreto; no final, já em *post-scriptum*, curiosamente também ele datado (de 14 de Janeiro, no dia seguinte), o escritor não esconde este facto:

Alem da copia que normalmente tiro para mim, quando escrevo à machina, de qualquer carta que involve explicações da ordem das que esta contém, tirei uma cópia suplementar, tanto para o caso de esta carta se extraviar, como para o de, possivelmente, ser-lhe precisa para qualquer outro fim (ibid.: 464).

Há, pois, a necessidade de tornar esta carta acessível a um destinatário ainda ausente, ainda por vir; paradoxalmente, ainda que se trate, como afirma, “de uma carta particular” (ibid.), Casais Monteiro (o seu nome próprio)⁵⁸ parece servir de

⁵⁷ O texto que doravante citaremos da carta de Adolfo Casais Monteiro corresponde à transcrição feita por Jerónimo Pizarro no primeiro tomo de *Escritos Sobre Génio e Loucura* (2006) – EGL1, 458: 457-465.

⁵⁸ Do ponto de vista da teoria dos actos de fala, John Searle refere que o emprego dos nomes próprios não implica uma descrição efectiva do objecto, funcionando estes antes como “cabides” dos quais pendem as descrições. Sobre esta questão, salienta ainda que “o que faz a originalidade dos nomes próprios, e o que os torna de grande utilidade do ponto de vista pragmático, é precisamente o facto de nos possibilitarem a referência aos objectos, sem que haja a necessidade de nos propormos os problemas, nem tampouco de entrarmos em acordo sobre as características que devem exactamente constituir a identidade do objecto” (Searle, 1981: 277)

intermediário a uma operação mais vasta que corresponde à busca da projecção pública futura para uma carta que é um documento de suma importância – “Pode ser que, para qualquer estudo seu, ou outro fim analogo, o Casais Monteiro precise, no futuro, de citar qualquer passo desta carta.” (ibid.); no encerramento do *post-scriptum*, é ostensivamente posta em prática a faticidade que envolve a sua recepção, o que nos pareceria igualmente paradoxal, dado que o número de cópias tirado dispensaria a alusão – “«Para meu governo», como se diz em linguagem commercial, pedia-lhe que me indicasse o mais depressa possivel que recebeu esta carta” (ibid.: 465). A alusão à linguagem comercial parece confirmar a mecanicidade tanto através do uso da máquina como a exigência de reprodutibilidade que estão associadas ao texto. Aparentemente uma confissão perante as questões que Adolfo Casais Monteiro pretendia ver respondidas, o texto não pretende encobrir um destinatário mais vasto, um horizonte ainda virtual e impessoal para o qual na realidade parece escrever. Torna-se possível afirmar que se trata de uma carta para futuro, embora o seu conteúdo verse sobre uma explicação (uma explicação “sincera” possível) sobre o passado não apenas para Casais Monteiro, como referiu Enrico Martins, mas também para os leitores da *presença*, onde se acabaria por fixar uma parte substancial do cânone do seu mito literário (Cf. Martins, 1998: 37).

Um outro aspecto ainda a considerar sobre o uso da máquina de escrever diz respeito novamente à ambiguidade. A carta não é dactilografada apenas por uma questão de clareza de leitura ou de fácil reprodutibilidade: a máquina é também um instrumento que se confunde com o corpo do destinador. A carta escrita à máquina simula uma conversa *in praesentia*, na verdade um longo monólogo com um interlocutor longínquo, por momentos assumido por Casais Monteiro. Por momentos, o destinador suspende a velocidade deste longo monólogo – e no texto estes momentos são por vezes delimitados através do uso de parêntesis - de modo a garantir não apenas a imagem dessa mesma velocidade mas também a fluidez de um discurso que lhe vai surgindo sem constrangimentos:

(Interrompo. Não estou doido nem bebado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a machina m’o permite, e vou me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que litteratura haja nellas. Supponha – e fará bem em suppor, porque é verdade – que estou simplesmente fallando comsigo) (ibid., 458);

(Em eu começando a fallar – e escrever à machina é para mim fallar -, custame a encontrar o travão. (...)) (ibid., 460).

Há uma clara vontade de orientação no sentido de permitir a ideia de sincronismo entre a velocidade do discurso e a da sua produção, aparecendo as interrupções antes como a confirmação, conforme destacou Anna Klobucka, da própria fluidez do texto, mais do que como simples momentos de pausa reflexiva: “a metalinguagem confessional por várias vezes orienta ou, para citar o próprio autor da carta, «interrompe» (e interrompendo, reorienta) o fluxo da auto-análise.” (Klobucka, 2007: 33).

A velocidade aparece em conjugação com a oralidade, por sua vez uma força incontrolável, imediata (porque pretende simular um discurso em presença) e sobretudo imprevisível⁵⁹. Lendo os excertos anteriores, é possível convocar a presença do Álvaro de Campos da “Ode Triunfal” nos trechos onde a energia é a expressão máxima do desejo de fusão entre a incompletude do homem e a perfeição da máquina (“Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina! – Campos, 2002: 82); trata-se de um aspecto que vemos concretizado, de resto, na sequência desta carta em particular, como se a memória de Campos fosse convocada sempre que a energia criadora e incontrolável surgisse, o que será perfeitamente justificável na certeza de que o mesmo Álvaro de Campos é um corpo consubstancial à máquina de escrever: “Num jacto, e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Alvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (ibid., 461).

A questão da diferença entre o acto de falar e o acto de escrever merece mais algumas reflexões; o apelo a um fonocentrismo neste texto relativamente ao destinatário não exclui a sua combinação com a palavra escrita como conservadora da memória do destinador, mesmo que essa memória só em aparência veicula traços firmes de referencialidade. Num estudo sobre a ortografia, Pessoa expõe as diferenças entre a palavra falada e a palavra escrita, apontando a primeira como um fenómeno social e democrático e a segunda um fenómeno cultural e aristocrático; como afirma,

⁵⁹ Este “fluxo criativo” foi referido em muitos outros momentos por Pessoa, como na carta a Mário Beirão de 1 de Fevereiro de 1913, onde se inscreve no domínio do que considerou chamar uma «crise de abundância» - “Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos (...) Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de coisas que não sei o que são, cartas que não sei como começam ou como acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísicas... Toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma...” (CI, 22: 79-80).

A palavra fallada e immediata, local e geral. Quando fallamos, fallamos para ser ouvidos immediatamente, com quem está alli ao pé de nós, e de modo a que sejamos facilmente entendidos d'elle, que sabemos quem é, ou calculamos que sabemos e que pode ser toda a gente, devendo nós pois fallar como se elle fôsse qualquer. A palavra escripta é mediata, longínqua e particular. Quando escrevemos, e tanto mais quanto melhor e mais cuidadosamente escrevemos, dirigimo-nos a quem não nos vae ouvir, que é ler, logo; a quem não está ao pé de nós; a quem poderá entender-nos e não a quem tem que entender-nos, tendo nós pois primeiro que o entender a elle (PI, 114: 243).

Em ambos os casos, o horizonte da recepção apresenta-se indefinido pois a palavra falada surge enquanto acto que se deseja performativo, imediato, abrangendo um receptor que tanto pode ser particular como geral, a palavra escrita remete para uma recepção subsequente, mediada pelo tempo e submetida aos constrangimentos da expressão e da interpretação de cada receptor em particular. No final do excerto citado anteriormente, acrescenta: “A palavra escripta, ao contrario, não é para quem a ouve, busca a quem a ouça; escolhe quem a entenda, e não se subordina a quem a escolhe. Na palavra escripta tem tudo que estar explicado, pois o leitor nos não pode interromper com o pedido de que nos expliquemos melhor” (ibid.: 244). Ao pretender conferir uma dominante imediata à carta apelando para um predomínio da palavra falada, é paradoxalmente assinalável que dela dependa o acto de escrita tanto do texto em si como da sua memória, como se a palavra falada significasse o ponto de partida para uma sincronia com a palavra escrita, fazendo deste modo coincidir memória e presença.

O paradoxo acentua-se quando percebemos a intenção quase mimética na simulação de um tipo de discurso que procure absorver da palavra falada a sua immediaticidade; a dada altura, Pessoa dirige-se a Casais Monteiro insistindo uma vez mais nessa presença do fonocentrismo do qual retém o essencial da sua figuralidade: “Repito, porém: escrevo como se estivesse fallando comsigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam mezes sem eu conseguir escrever.” (EGL1, 463). A encenação desta tentativa de sincronia entre discurso escrito e pensamento (antecedendo a palavra falada ou em simultaneidade?) aparece como um dos índices mais reiterados ao longo da carta, ligando-se, como veremos mais adiante, com o processo de génese dos heterónimos. Por agora, parece-nos conclusivo que, a existir um pacto entre destinador e destinatário, este terá por base a performatividade do



texto, escrito como quem vai falando, constrangido pela velocidade de um discurso que se quer acompanhando o pensamento⁶⁰.

A contingência do discurso desta carta, porém, não diz respeito exclusivamente ao seu destinatário. Ao texto subjaz uma intencionalidade, que, de acordo com Pessoa, se inscreve num pedido formulado numa carta anterior de Casais Monteiro. O destinatador, todavia, transcende o pedido dessa carta, segundo ele baseada em três propósitos que enumera ao jeito de tese: “ (I) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) genese dos meus heteronymos, e (3) occultismo” (ibid., 458). Lendo a carta de Casais Monteiro, datada de 10 de Janeiro, observamos que o propósito principal não é esse, antes o envio de felicitações relativas ao prémio ganho com a *Mensagem* e algumas considerações pessoais sobre esta obra, que serviriam de anúncio a uma futura “nota que pretendo fazer sôbre o seu livro”⁶¹. Apenas no parágrafo final da carta (bastante curta, de resto), o crítico faz um pedido, este relativo à recolha de dados para um estudo sobre a sua poesia. Na verdade, neste momento do texto, são feitos apenas dois dos pedidos reiterados por Pessoa, um relativo a “uma espécie de nota bibliográfica *avant la lettre*, isto é, uma resenha da sucessão e coordenação que faria da sua obra poética, para a publicar em volume” (ibid., 225) e “alguma coisa” sobre a génese dos heterónimos. Quanto ao occultismo, este pedido apareceria já na forma de *post-scriptum*, não fazendo parte do corpo do texto, e consistiria em determinar “até que ponto lhe interessa, ou crê, no occultismo” (ibid, p. 224). Casais Monteiro confere-lhe inteira liberdade de não responder a este último ponto, adiantando no final que apenas para o outro (a nota que iria escrever sobre a *Mensagem*) não haveria motivos para qualquer recusa (ibid., 225). Em momento algum exprime a necessidade de urgência e deixa à sua vontade a decisão de lhe fornecer dados relativos aos pedidos que faz. Por seu lado, Pessoa cumpre por excesso todas as indicações, reservando mesmo um maior espaço do texto para o pedido sobre a génese dos heterónimos, conferindo-lhe a determinada altura os traços de um metadiscurso que, como observou Miguel Tamen no artigo “Caves e

⁶⁰ Os dados obtidos junto do espólio permitem-nos, todavia, levantar naturais reservas quanto a este aspecto. Jerónimo Pizarro, na recolha de textos sobre génio e loucura, inventaria e reproduz dois excertos diferentes pertencendo à mesma carta (EGL1, 456 e 457), o primeiro deles manuscrito e o segundo já dactilografado. Os mesmos foram já objecto de publicação, sendo o primeiro por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho em *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* (Ática, 1966) e o segundo por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer* (vol. II, Estampa, 1990). Ambos apresentam elementos que nos sugerem um intenso trabalho em algumas passagens da carta, mostrando que, tal como muitos outros textos pessoais, foi objecto de intenso labor.

⁶¹ Monteiro, 1999: 225. Seguimos a edição feita por Adolfo Casais Monteiro em *A Poesia de Fernando Pessoa* (Lisboa, IN-CM, 1999: 224-225).

andares nobres”, longe de nos fornecer uma explicação totalmente simples e coerente, entrega-nos apenas “uma forma particular de confusão, ditada pelo seu excesso” (Tamen, 2002: 92).

O discurso sobre a génese dos heterónimos aparece convenientemente estruturado mediante a gestão da expectativa do leitor, algo que aproximáramos da *catastasis* própria da *dispositio* da tragédia clássica⁶². As sucessivas informações que vai dando não apontam para uma resposta imediata e completamente reveladora mas partem do retardamento desse efeito através de passagens que vão anunciando caminhos para uma resposta, sem que haja concretamente uma resposta objectiva:

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heteronymos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente (ibid., 459);

Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heteronymos (ibid.);

Vou entrar na genese dos meus heteronymos literarios, que é, afinal, o que v. quer saber. Em todo o caso, o que vae dito acima dá-lhe a historia da mãe que os deu à luz (ibid., 460)

Ao dar por concluído o discurso sobre a génese dos heterónimos não se coíbe de fornecer ainda mais dados:

Se há porém qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lucido – estou escrevendo depressa e quando escrevo depressa não sou muito lucido -, diga, que de bom grado lh’o direi. E, é verdade, um complemento verdadeiro e hysterico (...) Mais uns apontamentos nesta materia... (ibid., 462)

A necessidade de expor informação procura mimetizar a velocidade da memória e se o seu excesso é observável, este é uma consequência do seu próprio processo criativo, o qual permite deste modo relegar para segundo plano as incoerências que possam ser detectadas no discurso. Miguel Tamen, no artigo citado, apresenta algumas dessas contradições ao colocar em evidência momentos em que Pessoa apela a uma dimensão instintiva, orgânica, para as suas criações (como exemplo, a origem histero-neurasténica dos heterónimos, a que daremos destaque adiante) e outros em que há a implicação de uma causalidade consciente, como o surgimento de Alberto Caeiro, que

⁶² Na retórica clássica, a *catastasis* corresponde a uma das fases da *epistasis*, a parte do poema dramático onde se desenvolvem os incidentes principais que dizem respeito ao enredo de uma peça. A *catastasis* seria um momento retardante da acção ou a parte de uma peça onde o enredo se complica (Cf. Lausberg, 1993, §52, 2b: 99)

teria tido a sua origem numa partida que quisera fazer a Mário de Sá-Carneiro (Tamen, 2002: 91).

O carácter paradoxal destas explicações não nos leva a reflectir apenas sobre a contingência das mesmas mas igualmente a procurar entender até que ponto a explicação em si será a finalidade dominante na carta, senão antes um processo de representação das contingências que são inerentes ao autor e ao génio, mediadas por essa identidade fluida que surge no texto como Fernando Pessoa. Como prova, é importante verificar que é neste contexto que a carta adquire, sobretudo na parte que diz respeito à génese dos heterónimos, o sentido confessional que a remeteria para o plano autobiográfico. Terá sido pelo menos deste modo que a carta foi primeiramente recepcionada, se atendermos ao texto do comentário que Casais Monteiro publicou ao mesmo tempo que a carta de Pessoa em 1937:

Não deixa, evidentemente, de ser informação e documento – e um documento de extraordinário interesse – mas é principalmente uma admirável página autobiográfica, rica daquela argúcia, daquela acuidade na investigação interior que em Fernando Pessoa atingiam atitude sem exemplo na nossa literatura. E como página autobiográfica é obra de arte, é criação literária, embora o seu autor não o tivesse procurado (Monteiro, 1999: 238).

Não será de todo dispensável considerar neste momento outras cartas onde autobiografia e crítica parecem conjugar-se na vontade de adiantar interpretações pessoais sobre as condições de génese de um processo criativo. Pensaríamos, por exemplo, na carta dita autobiográfica de Mallarmé a Paul Verlaine, de 16 de Novembro de 1885, onde a solidão e o afastamento voluntário da sociedade surgem como elementos necessários à sua atitude enquanto criador⁶³, ou a carta autobiográfica de

⁶³ Esta carta surge como resposta a um pequeno inquérito de Paul Verlaine a ser usado numa publicação patrocinada pelo célebre Léon Vanier, *Hommes d'aujourd'hui*. A resposta de Mallarmé apresenta de forma sucinta uma visão dos vários anos de produção do poeta, sintetizando algumas concepções sobre a utopia do Livro (“Le Livre, persuadé qu’au fond il n’y en a qu’un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies”) e remetendo para a vida privada poucas observações, algumas de circunstância, contrariando as pequenas histórias que sobre ele circulariam na imprensa – “Voilà toute ma vie dénuée d’anecdotes à l’envers de ce qu’ont depuis si longtemps ressassé les grands journaux, où j’ai toujours passé pour très-étrange ” (Mallarmé, 2005: 92; 94). A pouca relevância concedida a dados biográficos parece colocar em relevo o projecto de impessoalidade visando a concentração da atenção na “oeuvre pure”, projecto esse que prima, segundo Yves Delègue, pela sua radicalidade quanto ao próprio destinatário – “«Anonyme», «impersonnelle», sont des deux termes dont use le plus fréquemment Mallarmé pour qualifier «l’oeuvre pure», laquelle, déjà privée de sa cause efficiente, l’est aussi, par une évidente symétrie, de sa cause finale: une oeuvre sans auteur-destinateur ne peut avoir de lecteur-déstinataire” (Delègue, 2001: 1425)

Antero de Quental a Wilhelm Storck, de 14 de Maio de 1887⁶⁴, com a memória dos acontecimentos e condições psicológicas (a “imaginação ardente, com que em excesso me dotara a natureza” – Quental, 1989: 834) que fizeram com que, aos 18 anos, penetrasse “no grande mundo do pensamento e da poesia” (Ibid.). Apesar de contemporâneas, as duas cartas apresentam dois modelos de explicação muito diferentes – para Mallarmé, a biografia é posta em segundo plano perante o fulgor do Livro, para Antero é o repositório da causalidade de um estado criativo que lhe permite, senão justificar, pelo menos acompanhar uma existência marcada, à maneira hegeliana, por crises cíclicas; neste contexto, doença e auto-diagnóstico surgem paralelamente a um momento particular de produção criativa, como explicitamente alude na carta citada⁶⁵.

O que se pode destacar na carta de Pessoa quanto a este auto-diagnóstico patológico das condições que levaram à génese dos heterónimos deriva sobretudo do primeiro ponto abordado, definido como um breve apontamento da “parte psiquiátrica” ou, como adiante refere, da “origem orgânica do meu heteronimismo” (ibid., 459). Insistindo no argumento de características fisiológicas, seríamos levados a pensar que o discurso inflectiria para o âmbito de uma explicação científica que, de alguma forma, procurasse cabalmente explicar a origem do fenómeno da despersonalização; tal, no entanto, parece longe de se verificar, se atendermos à indecisão com que argumenta relativamente à premissa que impõe inicialmente – “A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de hysteria que existe em mim.” (ibid.); na frase seguinte, esta incerteza concretiza-se de imediato ao declarar: “Não sei se sou simplesmente hystérico, se sou,

⁶⁴ A carta ao editor alemão de Antero, Wilhelm Storck, escrita no momento em que se preparava a edição naquela língua dos *Sonetos* foi traduzida e inserida neste volume, tendo sido posteriormente editada na imprensa portuguesa, de acordo com José Bruno Carreiro, no *Novo Diário dos Açores*, nº 1292, de 20 de Novembro de 1887, e a seguir em *A Província*, periódico portuense (Cf. Carreiro, 1981: II, p. 191). A divulgação da mesma foi seguramente rápida, dadas as menções que mereceu em alguns textos do famoso “In Memoriam”, como no artigo “Nosographia de Anthero”, de Sousa Martins (cf. Martins, 1993, p.260). É nossa convicção que Pessoa se tenha igualmente interessado por esta obra, como teremos ocasião de demonstrar. Ainda sobre esta carta, Clara Rocha faz notar a criteriosa selecção de informação na tentativa de fornecimento a Storck, além de todos os elementos pedidos, do percurso de um pensamento próprio; assim, Antero de Quental “observa-se como um «caso» (...) atento ao determinismo da raça, do meio e do momento histórico (...) Mais do que tudo, esta autobiografia pretende representar a construção de um pensamento próprio, que o sujeito definiu como meta da sua existência” (op cit., 129)

⁶⁵ Citamos, quanto a este aspecto, o seguinte passo da sua carta: “Nesse mesmo ano de 1874 adoeci gravíssimamente, com uma doença nervosa de que nunca mais pude restabelecer-me completamente. A forçada inacção, a perspectiva da morte vizinha, a ruína de muitos projectos ambiciosos e uma certa acuidade de sentimentos, próprio da nevrose, puseram-me novamente e mais imperiosamente do que nunca, em face do grande problema da existência (:..) Da luta que então combati, durante 5 ou 6 anos, com o meu próprio pensamento e o meu próprio sentimento que me arrastavam para um pessimismo vácuo e para o desespero, dão testemunho, além de muitas poesias, que depois destruí (subsistindo apenas as que o Oliveira Martins publicou na sua introdução aos *Sonetos*) as composições que perfazem a secção 4ª (de 1874 a 80) do meu livrinho” (Quental, 1989: 837)

mais propriamente, um hystero-neurasthenico”. Na sequência deste enunciado, aponta sobretudo para a segunda hipótese, pelo facto de a abulia que a caracteriza não se enquadrar na sintomatologia da histeria. Por fim, afastando estes momentos de indecisão, inflecte de novo para um enunciado que procura a explicação da origem “mental” dos heterónimos, desta vez baseando-se na sua tendência para a despersonalização e para a simulação.

Julgaríamos esta indecisão quanto a um auto-diagnóstico das condições orgânicas que estariam na base da génese dos heterónimos como decorrente do próprio processo de representação das condições de escrita da carta, como se à medida que fosse escrevendo se fosse revelando a construção de uma explicação que, pelo imediatismo com que foi sendo redigida, conteria as imperfeições próprias de um discurso que se vai desvelando diante dos olhos do seu criador. Percebemos, contudo, o que esta auto-revelação contém de contingente, se começarmos por considerar o número de vezes que Pessoa anteriormente se debruçara sobre esta questão e a forma como o fez.

Convocamos uma vez mais a citadíssima carta de Pessoa a João Gaspar Simões de 11 de Dezembro de 1931 a propósito do muito discutido livro do crítico presencista, *O Mistério da Poesia*, e a sua desconfiança perante as análises “freudistas” incluídas; neste encontramos, por antecipação, os elementos-chave para aquilo que nesta carta se entende no seu caso particular como “a *explicação central* do artista”; assim,

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um histeroneurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser (CII, 124: 255-256).

Retenha-se que a certeza presente nesta carta quanto à origem da sua personalidade “do ponto de vista humano” é essencialmente vertida para o domínio da incerteza na posterior carta de 1935. O que se afigura textualmente, numa primeira leitura da missiva a Gaspar Simões relativamente às condições da génese não especificamente dos heterónimos mas da personalidade artística do autor Fernando Pessoa, estaria mais próximo de uma explicação, centrada em torno da analogia entre poeta dramático e as condições fisiológicas ideais para a eclosão da genialidade. Vimos

anteriormente como este aspecto se adequa à caracterização de Shakespeare como um dos grandes génios de todos os tempos e de Hamlet como uma das suas figurações mais concretas, correspondendo este por sua vez, como procurou demonstrar Christine Buci-Glucksmann, a uma representação do “trágico do excesso de alma”, este derivado, conforme assinalou em *Heróstrato* a propósito de Shakespeare e de Da Vinci, não da inexpressão mas, pelo contrário, de uma tragédia maior, a “excessiva capacidade de expressão e demasiadas coisas para exprimir mesmo para essa capacidade” (HR, 61: 114). Para a investigadora, a figura espectral de Hamlet não cessa de fazer as suas aparições na produção pessoana e assume-se como o modelo das vozes que, de Pessoa aos heterónimos, se identificam antes com uma Voz desconhecida, que funciona “comme la langue lointaine d’une écriture de mémoire où le Temps (...) désassemble l’Être” (Buci-Glucksmann, 1990: 155). Relativamente às questões de representação do génio e, como vimos, da sua consubstancial loucura, esta afirmação parece fazer todo o sentido. Será importante reconvocar que num dos rascunhos da carta a Casais Monteiro esta relação se manifesta nos termos que se seguem: “Não me custa admittir que eu seja louco, mas exijo que se comprehenda que não sou louco differentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos productos do lado são da nossa loucura”. (EGL1, 456: 456).

Regressando ao texto da carta a Adolfo Casais Monteiro, não deixaremos de lembrar que, contrariando o que Pessoa refere sobre o carácter imediato da sua escrita, subsistem no seu espólio dois documentos que nos sugerem um tempo de maturação sobre o que registar relativamente às origem do fenómeno heteronímico. Num deles, tal como na carta a Gaspar Simões, o auto-diagnóstico aparece novamente não concedendo qualquer lugar a dúvidas:

Sou, psychiatricamente considerado, o que se chama um hystero-neurasthenico. A hystero-neurasthenia é, vulgarmente, a sobreposição de um estado geral neurasthenico a um estado substancial hysteric. Em muitos casos, o estado neurasthenico é adquirido ou sobrevindo. No meu caso, que é o da authentica hystero-neurasthenia – a temperamental – os dois phenomenos coexistem de nascença, formam bloco e ao mesmo tempo o não formam, visto que são distinctos, pois são distinguiveis (EGL1, 457: 456).

Recuando ainda mais no tempo, antecedendo o que já fora afirmado na carta a Gaspar Simões, começamos a entender até que ponto esta condição aparece de algum modo sedimentada no que diz respeito a um auto-conhecimento do seu temperamento enquanto autor, uma vez que já a 10 de Junho de 1919, em carta dirigida a Hector e

Henri Durville, autores de obras sobre o magnetismo e o psiquismo experimental, sob o pretexto de tentar desenvolver o seu magnetismo pessoal e de, através do mesmo, dar uma “coordenação direccional exterior” à sua vida:

Au point de vue psychiatrique, je suis un hystérouneurasthénique, mais, heureusement, ma neuropsychose est assez faible; l'élément neurasthénique domine l'élément hystérique, et cela fait que je n'aie pas de traits hystériques extérieurs – aucun besoin du mensonge, aucune instabilité morbide dans les rapports avec les autres, etc. Mon hystérie n'est qu'intérieure, elle n'est que bien à moi; dans ma vie avec moi-même j'ai toute l'instabilité de sentiments et de sensations, toute l'oscillation d'émotion et de volonté qui caractérisent la névrose protéiforme (CI, 114: 285-286).

Observamos que, conscientes das diferenças, este sentido de análise autonológica parece constituir um dos tópicos mais reiteradamente desenvolvidos por Pessoa ao longo do tempo, não sendo de modo algum exclusivo de uma carta onde se pretende uma reflexão sobre as origens psíquicas do fenómeno da heteronímia. O conhecimento nosológico alarga-se deste âmbito para acompanhar a descoberta do autor enquanto génio, não num sentido exibicionista ou idiosincrático mas enquanto categoria em si mesma. A insistência dada à componente psíquica na génese do fenómeno é intencionalmente invocada para ser de imediato circunscrita à linhagem dos *homens superiores* que partilham das mesmas características, fazendo parte, em simultâneo, do mesmo espaço de memória que o discurso científico procurou perpetuar durante a segunda metade do século XIX. O génio entendido como um degenerado, uma espécie particular de louco, mesmo que, como Pessoa alude na carta de 1919, interiorizando a sua histeria e não deixando que, com facilidade, esta se torne pública (tal como na carta a Adolfo Casais Monteiro referia, os fenómenos “fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós commigo” – *ibid.*, 459), será objecto de extensas análises partindo quase sempre do pressuposto evolutivo, acompanhando-os como “casos” sujeitos à certeza das leis gerais da ciência. Regressamos ao caso paradigmático de Antero de Quental e da sua nosografia escrita por Sousa Martins (1894), cujo extenso diagnóstico se aproxima precisamente das mesmas conclusões de Pessoa: “Á face da nosologia de hoje, o que se deve admittir é que o nosso superior degenerado era um hystero-neurasthenico, variedade relativamente frequente. Mais pelos stigmas mentaes do que pelos somaticos, se chega a esse diagnóstico” (Martins, 1993: 270).

Há, neste contexto, que estabelecer os limites dessa concepção de génio e qual a natureza do diálogo que manteve com a loucura. Pelos testemunhos reunidos, sabemos

o quanto Pessoa terá absorvido desde cedo as lições de Cesare Lombroso e de seus discípulos, entre outros autores, relativamente a esta questão⁶⁶. No prefácio à 2ª edição de *L'homme de génie* (1903) de Lombroso, Charles Richet não deixa de reflectir sobre a natureza desta obra, defendendo que em momento algum o médico italiano terá pretendido assimilar o homem de génio a um louco, apesar de reconhecer certas características psicológicas comuns e de existir entre eles o mesmo fundo de degenerescência mental (Lombroso, 1903: V-VI). Ao mesmo tempo que reconhece a dificuldade em definir o homem de génio, tenta reunir características diferenciadoras tanto em relação aos loucos como aos outros homens. Para o génio, a originalidade e o visionarismo (a capacidade de ver primeiro, de encontrar o novo) são-lhe perfeitamente consubstanciais, os quais fazem dele um homem “anormal” devido ao seu carácter especial. A sua diferenciação dos loucos reside, entre outras características, no que entende pela conjugação de dois tipos de força – a criadora, que consiste na associação de ideias imprevistas, e a força crítica, que procura encontrar os limites destas associações de ideias. Quanto aos loucos, a sua capacidade prende-se apenas com a primeira das forças, uma vez que apresentam um défice claro no que diz respeito à maturidade ou reflexão profunda que derivam do primeiro movimento criador (Richet usa a linguagem dos fisiologistas, associando a primeira força a um fenómeno de incitação ao movimento e a segunda à inibição do movimento; o louco não teria, assim, a posse da segunda – *ibid.*, XIII). Apesar de possuir uma capacidade de discernimento superior, Lombroso acreditou ver nele, aos olhos da teoria da degenerescência, uma espécie de maldição; segundo afirma na introdução da sua obra, usando também uma analogia,

de même que les géants payent la rançon de leur haute taille par la stérilité et par la faiblesse relative de l'intelligence et des muscles, ainsi les géants de la pensée expient, par la dégénérescence et par les psychoses, leur grande puissance intellectuelle. Et c'est

⁶⁶ Para além dos vários apontamentos soltos, reunidos no primeiro tomo de *Escritos sobre Génio e Loucura*, muitos deles comentários redigidos a partir de várias obras que entretanto lera, as notas de leitura reproduzidas por Jerónimo Pizarro dão-nos conta, desde 1906 e até pelo menos 1913, da quantidade de obras sobre esta temática referidas por Pessoa; sobre Lombroso, temos o testemunho de duas obras, lidas respectivamente em 1906 e 1907 – *L'homme criminel* (1887) e *L'homme de génie* (1889), ambas em tradução. De entre os restantes livros compulsados, destacaremos *La famille névropathique* (1894) de Charles Féré (lido em 1907), obras de Joseph Grasset, Júlio de Matos, Ernst Haeckel (*Anthropogénie ou Histoire de l'évolution humaine*, 1877) e, também em 1906, o *In Memoriam de Antero de Quental*, no qual se inclui o estudo nosográfico de Sousa Martins já citado (cf. EGL2: 616-617). Jerónimo Pizarro refere ainda as notas de leitura ao *In Memoriam* de Quental, uma delas com a referência a Alexander Search (cf. Pizarro, 2005: 172).

pour cela que les signes de la Dégénérescence se rencontre encore plus souvent chez eux que chez les aliénés (ibid., XX).

Sendo um excesso, trata-se, na perspectiva de Lombroso, da marca de um determinismo que imputa ao homem de génio um enquadramento nosológico, confinando-o às fronteiras da linguagem médica e usando-o como objecto de estudo científico, ao mesmo tempo que pretende acompanhá-lo em todas as etapas da sua vida, nelas recolhendo indícios seguros dos *topica* representativos de determinada estirpe. Curiosamente, também neste caso muitos dos sintomas são colhidos através da leitura de biografias e das obras dos autores, técnica usada mais tarde, como teremos a ocasião de mostrar, por Max Nordau.

Este excuro sobre Lombroso servir-nos-á para recuarmos um pouco mais no tempo e para nos situarmos nas primeiras experiências de despersonalização, de forma a avaliarmos de que modo estas se sintonizaram na experimentação de um tipo de discurso que procura conjugar cientificidade e autoconhecimento. Na recensão de textos efectuada por vários investigadores, um dos mais antigos aparece sob a forma de um diagnóstico supostamente estabelecido por uma das primeiras personalidades conhecidas, Faustino Antunes⁶⁷, datada de 1907, visando um estudo nosográfico de Pessoa:

⁶⁷ Teresa Rita Lopes entende a presença de Faustino Antunes como uma das personalidades (tal como Frederick Wyatt, o barão de Teive, Bernardo Soares ou Maria José) que participam na encenação do desdobramento com o objectivo de auto-conhecimento. Sobre o primeiro, declara: “O que Pessoa permanentemente busca através dos seus escritos, como da correspondência encenada de Faustino Antunes, é uma imagem de si próprio. Dar-lhe voz é a forma mais perfeita de a observar fora de si, como se de outro se tratasse” (Lopes, 1990, I: 129); num outro passo, a investigadora reitera esta função, remetendo para as cartas (pelo menos três) que, como experiência radical da demanda do conhecimento do seu carácter, pensou em expedir para a África do Sul em 1907 no intuito de, segundo as suas palavras, obter “o retrato-robot que de si próprio Pessoa queria construir”, uma vez que “apesar da aflição que as suas complicações mentais lhe causavam, Pessoa não resistia a encenar e representar os papéis da personagem que escrevia e dessa outra que se via ser” (ibid., 35). Parece-nos um pouco problemática esta posição se atendermos a vários pormenores que não devem ser deixados de parte; em primeiro lugar, a correspondência a enviar não partia de um único pressuposto (na carta para Geerds, a única cujo texto se conhece, pretende dar-se como morto) e no rascunho é sugerido que Faustino Antunes estará envolvido na investigação do sucedido; sabe-se, todavia, que a carta seguiu mas com o mesmo objectivo das cartas a Belcher e ao Dr. Haggard – dar-se como doente mental; o destinador de ambas passa, assim, de um investigador a um médico, permitindo indagar sobre quais os objectivos iniciais dessa correspondência encenada. Registe-se ainda que, para além das cartas, o plano inicial (conhece-se um outro plano posterior) previa um ensaio em que, tal como nas outras cartas, se considerava a si mesmo como um “doente mental” (cf. PPC II, 22: 31). Afigura-se, assim, contraditório que Pessoa pretendesse um “retrato-robot” a partir dos elementos a obter quando se verifica que o pressuposto de que parte já existia, pelo que pouco sentido haveria em precisar de conhecer a sua imagem através de outros (sobretudo, pessoas que o haviam conhecido anos antes e com o qual não contactavam). Note-se ainda a entrada de diário de 25 de Julho desse ano, algum tempo portanto antes da carta que efectivamente remeteu para a África do Sul para Geerds (de 21 de Setembro) e da resposta que sabemos ter recebido de Belcher (14 de Julho), estabelece os fundamentos do que poderíamos encarar como uma confissão, onde assertivamente se diz

C'est (sans aucune doute) un neurasthénique vésanique. La neurasthénie vulgaire ou les influences qui la produisent, tombant sur un fonds de dégénérescence a, por ainsi dire, bouleversé une organization mentale caracteristiquement hysteriforme, pour ne pas dire hysterique. Sur ce diagnostique, je ne trouve pas en doute. Ce que je voudrais faire, c'est l'histoire nosologique de P[essoa], ou, pour mieux dire, l'histoire □ je voudrais en connaître la psychologie, savoir de quelle manière, par quels /conduits/ la neurasthénie actuelle s'est enracinée dans ce pauvre temperament nativement hyposthénique (EGL1, 447 : 446).

Este documento, problemático em certos aspectos⁶⁸, possibilita-nos entender não apenas uma vontade de exposição do diagnóstico do autor Fernando Pessoa numa

vítima de incompreensão por parte da família, passando em revista os seus infortúnios até terminar ironicamente, ao reflectir sobre a confiança que aquelas linhas mereceriam, já que “As I read them over and over I ache in mind to perceive how pretentious, how literary-diary-like they are!” (cf. EAUT, 72). Sobre Faustino Antunes, não podemos deixar de reflectir se não se tratará de um simples pseudónimo; no lado interno da capa de um caderno (cuja reprodução é publicada por Pizarro (2007: 81), onde avultam exercícios de caligrafia, verificamos que ‘F. Antunes’ surge abaixo de ‘F.A.N.Pessôa’, podendo ser uma releitura dos três primeiros nomes do poeta; no rascunho da carta encontrada, surge logo na primeira frase “Late F A N Pessôa who is thought to have committed suicide...” (PPC II, 22: 32). Ironicamente, poderia ter sido deixada ao leitor uma pista sobre a sua identidade.

⁶⁸ Sabemos que a conexão entre Faustino Antunes e este documento terá sido feita, em primeiro lugar, por H. D. Jennings na conhecida obra *Os Dois Exílios – Fernando Pessoa na África do Sul* (1984), que o assumiu como “um fragmento em francês que se pretende um relatório médico ou psiquiátrico sobre um paciente chamado «P.», mas indiscutivelmente do punho de Pessoa. Sem data ou assinatura, mas provavelmente o rascunho da carta que Geerds recebeu” (Jennings, 1984:5 9). Considerando os fragmentos citados na nota anterior, foi possível estabelecer uma relação entre este documento e a autoria de Faustino Antunes. Teresa Rita Lopes (PPC II, 24: 36-38) procedeu à correcção do texto, mal fixado por Jennings, intitulado-o “História de uma Alma” e não apontando qualquer data; no primeiro tomo da obra citada, a autora mostra-se céptica em relação à natureza do documento (entende-o, tal como a carta aos dois psiquiatras franceses, como um texto de «autodiagnóstico»), realçando o seu carácter expositivo, pouco adequado a uma carta. Quanto à sua origem – sobre a qual paradoxalmente declara “Assina o texto alguém que refere o diagnosticado como um tal P.” –, aponta como hipótese de filiação Jean Seul de Méluret (PPC I, 36-37). Jerónimo Pizarro, por outro lado, volta a considerá-lo como obra do “Dr.” Faustino Antunes, dando sequência à interpretação de Jennings, datando-o de 1907 e observando nele aspectos comuns à carta a Casais Monteiro (Pizarro, 2007: 74); note-se que em EGL1, a datação é a mesma. Parece-nos questionável esta perspectiva, atendendo ao facto de o texto ter sido escrito em francês, contrariamente às cartas enviada para a África do Sul. A hipótese de Jean Seul de Méluret apresentada por Teresa Rita Lopes é verosímil, se atendermos a que existem testemunhos da sua actividade desde 1907 (JSM, 1: 39), ainda que, como em 1908 também regista, a sua tarefa seja “writing in french – poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose” (ibid., 3: 40). O texto em questão não apresenta, contudo, os mesmos aspectos satíricos que as restantes produções de Jean Seul. Não sendo cabalmente possível encontrar autor para estas linhas, levantamos a hipótese de não se ter tratado efectivamente do rascunho de uma carta mas os possíveis apontamentos de um estudo nosológico do autor Fernando Pessoa (a acreditar que ‘P.’ possa corresponder a Pessoa) a levar a cabo não necessariamente pelo “Dr.” Faustino Antunes, sendo de salientar o possível efeito provocado pela leitura do *In Memoriam* de Antero e da já citada nosografia de Sousa Martins (conforme nota anterior, parece certa a sua leitura um ano antes). Assumindo esta hipótese, não seria de todo impossível que as cartas fossem efectivamente enviadas com o objectivo de procurar material para suprir a lacuna que ele mesmo reconhece no fragmento citado sobre a vida de P. na África do Sul, pelo menos entre 1895 e 1901. Recordaríamos ainda o hábito de procurar testemunhos com vista à escrita de biografias, como acontece na biografia de Shelley, por Edward Dowden, ou a de John Keats, de Sidney Colvin, que o autor terá compulsado respectivamente em 1906 e 1907 (cf. Pizarro, 2007: 31; 57). Jerónimo Pizarro, entre outros, faz notar que a leitura da biografia de Shelley teria sido importante para o projecto de redacção de um “Essay on Shelley”, assim como em relação a outros escritos (ibid., 32).

perspectiva diacrónica que culminará na carta a Adolfo Casais Monteiro como nos permite verificar de que modo o tema das origens psicopatológicas se conjuga com a genialidade sob uma visão exterior e neutra (diríamos “heterobiográfica”) do fenómeno, anterior mesmo à criação heteronímica. Trata-se, como vemos, de um conhecimento que muito deve à interferência biográfica, dado que estabelecer a história nosológica de Pessoa equivale, como declara no parágrafo seguinte, a conhecer, segundo expressões marcadamente literárias, a “histoire d’une vie” ou “histoire d’une âme” (ibid.), termos facilmente reconhecíveis em “confessions” ou em “journeaux intimes”. Tal como em outras autobiografias, a infância marca o início absoluto dos indícios da genialidade. O resto do excerto pretende demonstrar a anormalidade observada até aos 7 anos de idade (resumida na enumeração “précocité intellectuelle, imagination prématurément intense, méchanceté, peur, besoin d’isolement” (ibid, 447), que se manterá depois do primeiro regresso de Durban em 1901, caracterizando-se então por um carácter menos impulsivo, domado pelo clima e pela disciplina escolares que terão conduzido à concentração destas emoções sem aparente exteriorização (a “explosão para dentro” que já confessava a Casais Monteiro)⁶⁹.

Vários anos depois, este caso mereceu ser recordado na carta de 1935. Iniciando o passo dedicado à “historia directa” dos heterónimos, é inequivocamente convocada essa mesma “imagination prématurément intense” na tendência permanente (que durara até ao momento presente) de se rodear de “figuras irreaes”, os amigos imaginários ou, como acrescenta esses “conhecidos inexistentes” que, de tão vívidos, lhe provocam ainda o esforço de os considerar inexistentes. Surge então “um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis annos”, por quem escrevia cartas a si mesmo e que lhe deixara muitas saudades; havia ainda uma outra figura, “cujo nome já não me ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do *Chevalier de Pas*” (ibid., 460). Se compararmos, todavia, estas informações e, sobretudo, a incerteza misteriosa relacionada com o rival do *Chevalier de Pas*, com as que se encontram numa versão manuscrita precisamente deste passo, vemos que a memória dos factos sofre uma alteração:

⁶⁹ O período da infância tornou-se objecto de diversas obras biográficas, como as que citamos anteriormente e que foram lidas por Pessoa; acrescentaremos ainda, entre 1907 e 1908, *Edgar Poe, sa vie et son oeuvre. Étude de Psychologie Pathologique* (1904), de Émile Lauvrière (cf. Pizarro, 2007 : 100). Neste último caso, contrariamente às já citadas e conforme o título anuncia, o seu âmbito inscreve-se no conjunto de trabalhos onde se verificam já as influências do pensamento psicopatológico. Sobre a autobiografia, poderíamos ainda referir, pela sua importância relativamente ao Romantismo, *The Prelude or growth of a poet’s mind* de Wordsworth, obra na qual, sobretudo no primeiro livro, a memória do poeta se combina com o tempo áureo da infância vivida junto da natureza.

Não tinha eu mais que cinco annos, e, creança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança d'aquelles, é uma das grandes saudades da minha vida (EGL1, 456: 455).

Insistindo na questão da imaginação, Pessoa não hesita na carta a Adolfo Casais Monteiro a atribuir a classificação de “primeiro heteronymo” (ibid., 460) ao Chevalier de Pas, embora, até ao momento, se vislumbre como personalidade sem obra, pois nada se conhece em relação às cartas “delle a mim mesmo” (idem), levando-nos a suspeitar da sua efectiva existência como autor de textos. Até ao momento, a sua presença depende apenas do seu nome próprio (cuja simbologia foi já notada por muitos) e do seu carácter iniciador, sobretudo depois de ter sido assumido pelo próprio como a primeira identidade heteronímica. Da certeza do Chevalier de Pas na carta a Casais Monteiro (“cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquella parte da minha affeição que confina com a saudade” – ibid., 460), caímos na “imperfeita lembrança” da versão manuscrita, o que pode ser entendido como um indício da sua contingência enquanto existência textual, no sentido de se apresentar enquanto, usando novamente esta imagem, um nome próprio sem obra, ao contrário da grande maioria das restantes personalidades. A aparição do Chevalier de Pas, que merece maior destaque que o capitão Thibeaut, parece, deste modo, acompanhar duas variáveis em simultâneo: um momento objectivo de génese criativa enquadrado num tempo humano (a infância) que com ele se co-identifica e um espaço objectivo de memória que transcende tempo e identidade⁷⁰. Recorremos, neste ponto, a José Gil (1999: 89; 93-94), que em termos deleuzianos encontra na referência à infância um momento particular na construção do devir-outro que se esvazia da referencialidade cronológica do sujeito psicológico comum para se integrar, como adianta, no “plano virtual de consistência, ou de imanência, onde se actualizam os heterónimos” (1999: 94).

⁷⁰ Por hipótese, seríamos tentados a interpretar a figura do Chevalier de Pas como uma evocação desse “Chevalier Le Poer” aludido por Émile Lauvrière em *Le génie morbide d'Edgar Allan Poe*, figura mítica que estaria, segundo palavras do autor de *The Raven*, na origem da sua família (Lauvrière, 1935: 202). Esta informação é antiga, considerando que Sarah Helen Whitman em *Edgar Poe and His Critics* (New York: Rudd & Carleton, 1860), a refere, numa obra que considerou como resposta aos críticos do escritor. Não será de excluir que Pessoa tenha efectivamente tomado conhecimento desta informação mesmo antes da publicação da obra citada de Lauvrière. Afigura-se-nos verosímil, por outro lado, a hipótese alternativa de se poder tratar de uma homenagem ao decifrador de mistérios mais conhecido de Poe, o famoso Chevalier Dupin, que desvenda, entre outros, os crimes da Rua Morgue. Em ambas, a evocação do autor americano surge como presença comum.

Numa outra perspectiva em relação ao primeiro momento enunciado, Philippe Brenot resume um parentesco entre génio e infância, detectável não apenas na precocidade de uma criança em relação a uma aptidão especial (esta sobretudo observável na música e na pintura, como Mozart, Saint-Saëns ou Picasso, mas não em relação a outras artes, como a Literatura, onde esta capacidade parece iniciar-se mais tarde, como nos casos de Alexander Pope, Victor Hugo ou Lewis Carrol no início da adolescência) mas também na sua imagem em si, independente do tempo, cujas características o levam a afirmar que “Le génie est un grand enfant: on remarque combien les êtres d’exception conservent à l’âge adulte la fraîcheur ludique de l’enfance, sa spontanéité, sa créativité, sa grande curiosité qui innove et invente à chaque instant le monde (...)” (Brenot, 2007: 76)⁷¹.

A relação entre genialidade e infância acompanha, de acordo com Irving Babbitt, os primórdios do Romantismo e o debate em torno da espontaneidade e do primitivismo. Com Jean-Jacques Rousseau, a criança, tal como o selvagem, são associados à espontaneidade do pensamento livre, mais conforme aos ditames da Natureza, identificando-se com uma forma de primitivismo que, por sua vez, se adequam à imagem progressivamente aceite da capacidade imaginativa e originalidade do génio (Babbitt, 1919: 51)⁷². A aspiração do regresso a uma idade de ouro primitiva está bem presente na síntese que o poema de Schiller “Der Genius” nos proporciona através da questionação da eficácia da Ciência diante de um tempo que apela à memória da Natureza perdida, “ce temps où la divinité marchait encore dans la vie, / Où le sentiment se conservait encore virginal et chaste” (Schiller, 1954: vrs 17-18: 177), momento de inocência para todo o “ser feliz” (*Glücklicher*) que “reteint encore clair dans un coeur ayant conservé la pureté de l’enfance” (ibid., v. 40). A perspectiva de

⁷¹ Um dos argumentos invocados surge a partir de Baudelaire que, em “O Pintor da Vida Moderna”, caracterizava a idealização na obra de Constantin Guys como o resultado de “uma percepção infantil, quer dizer, de uma percepção aguda, mágica à força de ingenuidade” (op.cit., 20). A propósito da solidão, em *Mon Coeurs mis à nu* o escritor descreve, comparativamente com o texto pessoano, semelhante sentimento, um pouco à maneira rousseauriana: “Sentimento de solidude, desde a minha infância. Apesar da família, e no meio dos camaradas, sobretudo, - sentimento de destino eternamente solitário” (Baudelaire, 1999: XII: 66).

⁷² Poetas como John Keats recorrem à infância como símile de uma fase da vida humana anterior ao pensamento, como na carta a J. H. Reynolds de 1818, onde, ao comparar a vida a uma grande mansão com muitas divisões, um destes seria a “Câmara da Infância ou da Irreflexão, onde permanecemos enquanto não pensamos” (Pina, 1984: 91). Wordsworth, em *The Prelude*, aludindo à memória da sua infância em comunhão perfeita com a natureza, confere-lhe o motivo de uma dupla consciência: “A tranquilizing spirit presses now / On my corporeal frame, so wide appears / The vacancy between me and those days / Which yet have such self-presence in my mind / That, musing on them, often do I seem / Two consciousnesses, conscious of myself / And of some other Being (...)” (Wordsworth, 1850: 34).

Schiller, leitor de Rousseau, quanto ao génio deve muito igualmente às suas raízes kantianas na medida em que não se pretende ver uma radicalidade no modo como a noção de primitivismo é semanticamente identificada por alguns leitores de Rousseau com um impulso incontrollável, desregrado, aproximável à figuração do comportamento do louco. Para Kant, o génio não implica uma insubmissão às regras mas, pelo contrário, por ser uma faculdade produtiva inata do artista pertencente à natureza, é a mesma natureza que lhe deve dar regra, dado que não é possível conceber, na sua perspectiva, uma arte sem uma regra precedente (Kant, 1998, § 46, 182: 211). Reconhecendo a dificuldade de descrever essa regra, o filósofo remete para a originalidade do talento uma das suas potenciais características distintivas, assim como a inevitabilidade da existência de uma finalidade que não deve ser mediada por regras semelhantes às artes mecânicas, facto que nos conduz à autonomização do génio e das belas artes perante as restantes. Este ponto, no entanto, não despromove a mediação da forma, pois sem ela a matéria do génio não poderá encontrar a justificação diante da faculdade do juízo (ibid., 186: 215)⁷³.

Também Coleridge, em *Essays and Lectures on Shakespeare* (1818), a propósito do autor de Hamlet, faz uma importante crítica ao excesso no modo como o génio é perspectivado quanto à sua suposta natureza primitiva e incontrollável. Para tal, relembra e critica todos aqueles que, nas suas palavras,

decidiram ser bom expediente e refúgio falar de Shakespeare como uma espécie de belo «*lusus naturae*», um monstro encantador, selvagem, é certo, e sem gosto ou capacidade de julgar, mas como os idiotas inspirados, tão venerados no Oriente, pronunciando no meio das mais estranhas loucuras as verdades mais sublimes. Em noventa por cento dos casos em que vejo mencionado o seu formidável nome é com o epíteto de «selvagem», «irregular», «pura criança da natureza», etc. (*apud* Pina, 1984: 43).

O que pretendemos salientar na transcrição anterior será não apenas a procura de uma limitação entre génio e primitivismo (e o léxico presente relaciona-o em muitos momentos com os excessos próprios da loucura) mas também entender que a ideia da infância se adequa ao segundo conceito como figuração de um estado inconforme a regras. Para Coleridge, crítico da superficialidade de alguns leitores de Rousseau, o erro

⁷³ Kant observa este facto para efectuar o contraste entre o carácter do verdadeiro génio e o de certas “pessoas superficiais”, as quais acreditam que “não poderiam mostrar melhor que seriam génios florescentes do que quando renunciam à coerção escolar de todas as regras e acreditam que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado (...) Se porém alguém fala e decide como um génio até em assuntos da mais cuidadosa investigação da razão, então torna-se completamente ridículo” (ibid., 186-187, 215)

reside na confusão entre o que define como regularidade mecânica da forma e a forma orgânica, entre a artificialidade e o inatismo desta última, gerada a partir do desenvolvimento do interior do artista até ao momento em que interior e exterior se conjuguem, mediante as regras de conexão das partes num todo, de modo a estabelecer “a sua verdadeira imagem reflectida e projectada do espelho côncavo” (ibid., 45). Assim, o sentido primitivo colide com as regras da forma instituídas, como também Kant sublinhara, pela natureza própria do génio; no caso da criança, não tendo decorrido o tempo necessário para a descoberta da sua natureza, não lhe será facilmente concedida o reconhecimento da genialidade. Torna-se assim compreensível que, na *Biographia Literaria*, critique como defeito a abordagem de Wordsworth numa ode acerca do visionarismo de uma criança de seis anos (coincidentemente, a mesma idade referida por Pessoa em relação ao surgimento do Chevalier de Pas) dado que, com esta idade, ainda não seria capaz de ter consciência de si mesma ou mesmo de dar informações sobre revelações desta natureza (Coleridge, 2000: 400)⁷⁴.

A questão da consciência parece ser fundamental, tanto para Coleridge como para outros poetas, na definição do retrato do génio, aparecendo a criança como um dos tópicos merecedores de abundante crítica. Regressando a Fernando Pessoa, essa consciência é ambigualmente reconhecida como memória, a qual, pela análise dos dois excertos em simultâneo, vemos sempre fugidia. Num passo da carta a Adolfo Casais Monteiro, a memória acompanha a consciência desde a infância da criação de figuras alternativas à existência real, vividas tão perfeitamente que se tornaram quase realidades – “Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, character e historia, varias figuras irreaes que eram para mim tam visiveis e minhas como as coisas que d’aquillo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real” (ibid., 460). Há ainda, no sentido rousseauista, a consciência de uma certa nostalgia da infância que, não sendo declaradamente saudade, “ainda conquista aquella parte da minha affeição que combina com a saudade” (ibid.). Neste ponto, se considerarmos uma vez mais a carta a João Gaspar Simões de 1931 como uma das mais importantes no que diz respeito à definição da sua “explicação

⁷⁴ Da extensa argumentação a propósito da ode de Wordsworth, Coleridge questiona: “if there mysterious gifts, faculties, and operations, are not accompanied with consciousness; who else is conscious of them? or how can it be called by a child, if it be no part of the child’s conscious being?” (*Biog. Lit.*, XXII: 400). M. H. Abrams (1971: 116) coloca em relevo que, na obra citada, se observa a oposição entre a perspectiva opositiva entre natureza e arte defendida por Wordsworth e o reconhecimento por parte de Coleridge da importância da convenção e da organicidade do poema.

central como artista”, veremos como estas observações nem sempre se mantiveram constantes:

Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por índole, e no sentido directo da palavra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para trás. (...) Tenho, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade delas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático (...) (CII, 124: 254).

Esta passagem, como de resto toda a carta, merece algumas palavras sobretudo quanto à forma como se relaciona com o texto a Adolfo Casais Monteiro, quatro anos posterior. Relembremos que a carta a Gaspar Simões decorre da circunstância de uma crítica à publicação, nesse mesmo ano, de *O Mistério da Poesia – Ensaios de Interpretação da Génesis Poética* onde, para além de Pessoa, tinham sido objecto de estudo, entre outros, Raul Brandão e Mário de Sá-Carneiro. Tal como na carta a Casais Monteiro, desde o início que também procurou conferir ao texto a espontaneidade do discurso, proporcionada pela escrita à máquina e onde se faz de imediato o apelo à memória como base para a crítica ao seu texto:

Deve v. compreender, antes de mais nada, que vou fazer a crítica assim mesmo, escrevendo corrente e directamente à máquina a que estou sentado, sem procurar fazer literatura, ou frases, ou quanto não surja espontaneamente no decurso mecânico de escrever. Como não trouxe comigo o seu livro, terei que indicar em vez de citar, onde haja (se directamente houver) razão para isso (ibid., 248-249).

Verificamos, deste modo, a diferença essencial de este texto assumir desde o início o objectivo único de fornecer uma crítica a um livro, não a procura de resposta a questões preliminares e, por outro lado, a semelhança na partilha de uma explicação, no primeiro caso mediante a crítica à que fora proposta no livro de João Gaspar Simões através da qual acrescentará a sua posição sobre o assunto, no segundo, como vimos, deliberadamente avançada por si próprio.

A crítica a *O Mistério da Poesia* não começa de forma abonatória para Gaspar Simões - “(...) um livro de estado intermédio: é mais profundo e mais confuso que *Temas*. O Gaspar Simões cresceu mentalmente – cresce-se mentalmente até aos 45 anos – e está atravessando uma fase de doença de crescimento” (ibid., 249) – posição que veremos justificada pela inclusão de Freud, “criador de um critério psicológico original

e atraente” (ibid., 250) que teria alcançado, por estas mesmas características, êxito mundial. A justificação irónica que faz desta posição é sobejamente conhecida, baseando-se na consideração do “Freudismo” como um “sistema imperfeito, estreito e utilíssimo” (ibid., 251), cujo “poder hipnótico” teria arrastado Gaspar Simões para “o que há de audaz pseudocientífico em muitas partes desses sistemas, o que conduz à falseação” (ibid., 253).

Uma leitura do artigo “Fernando Pessoa e as vozes da inocência” de Gaspar Simões leva-nos, porém, a tecer algumas reservas e a entender até que ponto esta carta indicia uma posição irónica quanto à própria ideia de existência de uma explicação. Das seis partes em que divide o artigo, a evocação de Freud aparece com maior destaque apenas na terceira, sendo o seu peso diante de outros autores (como Henri Bremond, Paul Claudel e, sobretudo Bergson) bastante inferior. De resto, o fundador da psicanálise pouco parece relacionar-se com a teoria pessoal da “transposição estética”, reiteradamente defendida por Gaspar Simões não apenas neste ensaio mas em outros que o antecedem⁷⁵. Por outro lado, essa referência nem sequer é assumida univocamente na procura, como o mesmo declara na primeira frase do artigo, de uma compreensão de Pessoa que se busca na sua própria poesia (Simões, 1931: 171); como declara, mas sem lhe atribuir qualquer grau de determinação, “Em Fernando Pessoa talvez se pudesse encontrar matéria para uma aplicação científica das doutrinas freudianas” (ibid., 180), aspecto que, de resto, coloca em relevo para estabelecer (e o título do artigo já o indicia) uma explicação que tivesse como base a conciliação entre a consciência e a memória sentimental da infância:

Através dos seus poemas mais fortemente determinados pela consciência clara, e onde algum problema do conhecimento se exterioriza, uma saúde da infância, uma dolorosa ternura na voz que se levanta com uma pureza de acento em que a seriedade adulta nos perturba pela aproximação duma «essência inocente», despertam em nós a imagem dessa reminiscência obscura de não sei que presença virginal (ibid., 181-182).

Para Gaspar Simões, esta dicotomia entre pensamento e sentimento poderia ser retratada através da imagem sugestiva do poeta que só consegue escrever sentado (o pensador que busca a intelectualização da obra, representado por Flaubert) e o que

⁷⁵ No artigo imediatamente anterior, “Mário de Sá-Carneiro ou a Ilusão da Personalidade”, apresenta algumas tentativas de definição deste conceito, por vezes flutuante quanto a uma definição cabal: “Ei-nos, pois, diante dum poeta para quem a arte é, fundamentalmente, uma transposição, isto é, uma passagem para além da realidade quotidiana do homem” (126); “A transposição, em arte, é, por conseguinte, o movimento pelo qual o artista se leva da realidade de todo o instante para a realidade dum só instante” (Simões, 1931: 149).

passeia (o instintivo, o que inconscientemente procura o belo na natureza, representado por Rousseau); na sua perspectiva, Pessoa pertenceria “à categoria dos que escrevem sentados” pois “os seus poemas requerem a colaboração plácida do silêncio, para receberem a determinação livre da alma e, sobretudo, da consciência” (ibid, 175). Na conclusão do estudo, sentimento e pensamento surgem uma vez mais, desta vez como duas realidades que se influenciam entre si sem se dominarem, resultando deste processo um espírito que é incessantemente trabalhado pelo conhecimento, pela memória e pela ciência, cuja consequência é uma poesia onde se manifesta o protesto de quem perdeu a sua infância e um “canto colectivo (...) em que o homem lamenta a perda [sic] da sua inocência primitiva (...)” (ibid., 193).

A resposta de Pessoa é veemente quanto aos aspectos invocados por Casais Monteiro para uma explicação da sua poesia mas não deixa de revelar pontos que julgaríamos ambíguos se não tivéssemos em conta a manifesta ironia que emprega na dilucidação dos mesmos. Na recepção deste artigo, em primeiro lugar, insiste-se na contingência de toda a explicação baseada em dados fundamentados na suposta referencialidade (entendida neste contexto como a biografia do poeta) prometida em certos passos da sua poesia; com algum sarcasmo, declara que o estudo a seu respeito “só peca por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir” (CII, 254), passo que mais adiante corrobora com o trecho já citado, em que afirma não sentir saudades do passado e que “o mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático” (ibid.). O excerto seguinte, todavia, parece entrar em contradição com este dado, ao escolher uma interpretação ostensivamente autobiográfica para o poema “ó sino da minha aldeia”:

o sino da minha aldeia (...) é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directório, e 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 4º andar dê melhor resultado que o 2º) (ibid., 254-255).

Estas considerações são seguidas do já citado momento de exposição metodológica sobre os três pontos essenciais da função do crítico, escolhendo o segundo (a explicação central do artista) e a si mesmo (“porque é quem está aqui mais perto” – ibid.) para expor sumariamente a sua concepção de personalidade como artista. É neste momento que é convocado o argumento psicopatológico em conjugação com o elemento artístico, representado pela insistência em considerar-se um “poeta

dramático”, como a “chave” da sua personalidade. A conclusão centra-se, uma vez mais, na exclusão entre sentir pessoalmente e sentir artisticamente, afirmando que quem possuir esta chave, “sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente, me esqueci de sentir” (ibid., 256).

Esta insistência numa explicação, baseada neste jogo de palavras que visa esclarecer a sua teoria de despersonalização, pretenderia situar-se em contradição com as observações de Gaspar Simões no sentido de desvalorizar qualquer tentativa de explicação psicológica que se baseie numa valorização unívoca do papel da consciência no processo criativo. Há, no entanto, a interferência da contradição, no reconhecimento da relação entre momento autobiográfico e génese de uma composição, como se o que estivesse realmente em jogo fosse reconhecer, por via irónica, o paradoxo que envolve as forças criativas e a contingência da explicação em si mesma.

Regressando novamente à carta a Casais Monteiro, entendemos que essa exposição radical da contingência faz total sentido nas observações que vai estabelecendo a propósito do seu objectivo inicial de fazer a história da génese dos heterónimos. Vimos como a imagem da infância presente neste texto pouco se adequa à que fora exposta na carta a Gaspar Simões e de como aqui se assume de máxima importância na tentativa de formação de um processo de criação que parte da imaginação inconsciente, a qual, ao longo da vida, se foi intensificando, caracterizada com insistência no seu imediatismo – “Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim.” (EGL1, 460). Este momento prepara, na verdade, a exposição mais concreta da génese, também ela narrada através de índices semanticamente conotados com a incerteza – “Aí por 1912, salvo erro (...), veio-me à ideia escrever uns poemas de indole pagã (...) Esbocei umas coisas em verso irregular (...) e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo” (ibid., 460-461). Na explicação do parágrafo subsequente, a invenção de Alberto Caeiro ocorre sob o duplo signo do jogo consciente (“lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro”- ibid., 461) e da resistência a

esse mesmo jogo (“Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui”), só aparentemente resolvida através da experiência dramática da intervenção do inconsciente, no famoso “dia triumphal” da sua vida, em que o génio ostensivamente se revela e que fora até ao momento estrategicamente preparado pelas diversas alusões anteriores:

(...) foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim o meu mestre (ibid.).

Sabemos, através dos estudos de Ivo Castro⁷⁶, o quanto esta escrita dita imediata e inconsciente apresenta de ilusório (note-se que Caeiro surge apenas depois da escrita, como se fosse uma consequência desta e não uma causa, essa inconsciente), a que juntamos a incerteza advinda da leitura de um dos rascunhos desta carta da qual a seguir transcrevemos um excerto:

Medium, assim, de mim mesmo, todavia subsisto. Sou, porém, menos real que os outros, menos uno, menos pessoal, eminentemente influenciavel por elles todos. Sou tambem discipulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia – 13 de Março de 1914 – quando, tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espirito, grande numero dos primeiros poemas do Guardador de Rebanhos, immediatamente escrevi, a fio, os seis poemas-intersecções que compõem a “Chuva Obliqua” (Orpheu 2), manifesto e logico resultado da influencia de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa (EGL1, 456: 456).

A necessidade de concretização de uma data para o acontecimento, que não é coincidente, e, no primeiro excerto, de lhe conceder os tópicos referenciais que se poderiam situar no interior da descrição de uma situação autobiográfica, parecem colocar-se em segundo plano diante da valorização da incapacidade de apontar motivos

⁷⁶ Remetemos para o já clássico estudo de Ivo Castro de 1986, “O manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*”, onde se estabelece uma descrição das diferentes fases da produção do manuscrito que colocam de parte uma efectiva génese “inspirada” do texto (cf. Castro, 1990: 91-102). As suas posições aparecem ainda sintetizadas num estudo de 2006, “Verdades Pessoanas”, tendo concluído através do confronto entre o material crítico e a carta a Casais Monteiro por uma intencionalidade indisfarçada que terá condicionado as leituras posteriores: “Pessoa sabia que os seus depoimentos autobiográficos seriam naturalmente tomados à letra, aceites como documento histórico e como guião para a leitura da sua obra. Ao preservar as provas efectivamente históricas que contradizem tais depoimentos, criou condições para que fosse outra a leitura, tanto deles como da obra a que se reportam” (Castro, 2006: 65)

concretos para um fenómeno inconsciente que em muito se assemelha à velha imagem da inspiração genial já descrita por Platão no *Fedro* ou no *Íon* (cf. Platão, 1999: 51-53) e que, no capítulo anterior, relacionámos com uma visão positiva da loucura; este elemento parece corroborar-se no segundo trecho, onde Pessoa se entrevê como o intermediário entre si mesmo e os seus heterónimos, assumindo-se discípulo destes e não a força inspiradora que os gerou (“Medium, assim, de mim mesmo...”). Este momento de êxtase, por outro lado, evoca sem dificuldade a espontaneidade defendida não apenas por Wordsworth no prefácio a *Lyrical Ballads* (1800) como uma das condições para a escrita da boa poesia⁷⁷ mas abre também as portas a uma dramatização do próprio fenómeno da inconsciência que subjaz à experiência descrita por Pessoa; assim, o génio que actua inconsciente e automaticamente, como que instrumento de um *dictatum* superior, aparece de forma particularmente semelhante num trecho do *Milton*, de William Blake (1803), no qual se pode ler:

I have written this Poem from immediate Dictation, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation and even against my Will; the Time it has taken in writing was thus rendere'd Non Existent, and an immense Poem Exists which seems to be the Labour of a Long life, all produc'd whitout Labour or Study (*apud* Abrams, 1971: 215).

Com a transcrição anterior, não pretendemos observar, como será óbvio, nos excertos pessoanos uma paródia livre de Blake mas entender de que modo Pessoa se inscreve numa tradição que o transcende mas que ironicamente reitera ao longo da sua produção poética e cujas consequências permanecem não apenas nesta carta mas também na sua relação com o génio e a loucura. Vimos até ao momento como este texto procura ao mesmo tempo combinar, sem se comprometer com uma das partes mas também não as excluindo mutuamente, uma causalidade orgânica com a contingência do inconsciente no intuito de fornecer uma explicação para um fenómeno (a heteronímia) que o distingue enquanto poeta. Este contraste pode, na verdade, ser inscrito nas mesmas preocupações que tiveram em consideração uma concepção anti-consciente do fenómeno poético não como forma de defesa, conforme Geoffrey Hartmann assinalou, do regresso a um primitivismo inconsciente *tout court* mas antes a

⁷⁷ M.H. Abrams refere a defesa da poesia como uma das proposições do poeta neste prefácio, “the expression or overflow of feeling, or emerges from a process of imagination in which feelings play the crucial part (op. cit., 101). Conforme o próprio refere, um dos seus objectivos ao escrever *Lyrical Ballads* fora tornar interessantes “estes incidentes e situações e descobrindo neles, com verdade mas não ostentadamente, as leis primeiras da nossa natureza: principalmente, no que diz respeito ao modo pelo qual associamos ideias num estado de excitação” (*apud* Pina 1984: 21)

uma visão dupla e contraditória da consciência – “The intelligence is seen as a perverse thought necessary specialization of the whole soul of a man, and art as a means to resist the intelligence intelligently” (Hartman, 1968: 50). O jogo dramático, neste contexto, decorre num plano que transcende o entendimento da explicação em termos de causalidade que cobre opostos (a causa orgânica, a causa irracional) para se situar num meio termo que é ocupado pela ironia de uma consciência excessiva que aspira exactamente ao seu contrário por nele acreditar que se encontra a unidade do ser virtualmente perdida, cujo resgate será possível através da arte. Com o Romantismo, o artista vê-se confrontado, conforme assinalou Hartman, com um sério paradoxo:

His art is linked to the autonomous and individual; yet that same art, in the absence of any actively received myth, must bear the entire weight of having to transcend or ritually limit these tendencies. No wonder that the problem of the subjective, the eccentric, the individual grows particularly acute. Subjectivity – even solipsism – becomes the subject of poems, which *qua* poetry seek to transmute it (ibid., 53).

Na perspectiva do investigador, o mito cessante é o religioso, transferido neste período para a imaginação do artista. A autonomização da arte implicou o confronto do artista com a sua solidão, restando-lhe a aspiração à descoberta de vias de regresso a uma zona confortável da consciência que progressivamente se vai confundindo com a idade dourada da inconsciência. Entende-se que a imaginação lhe forneça a abertura dos canais que visam esse retorno a um momento anterior dentro da própria consciência e que essa transição se efectue através da metáfora da viagem, conforme o mesmo assinalou. É Pessoa quem no-lo garante, em carta datada logo a 20 de Janeiro do mesmo ano, também dirigida a Casais Monteiro:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo: VIAJO. (Por um lapso da tecla das maiúsculas, saiu-me sem que eu quisesse essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar) (CII, 163, 350).

Na síntese anterior, novamente se evoca esse paradoxo, concretizado uma vez mais na insistência na ideia de existir uma explicação que se baseie num acto que comporta raciocínio e instinto. Não é possível a evolução porque essa viagem não implica nem incursões na memória nem a aspiração à conclusão da mesma, significa percorrer indefinidamente os mesmos trilhos centrados no palco virtual da consciência.

Uma das formas de simular a resolução aparente deste paradoxo passará, tal como verificou Paul de Man, pelo modo da ironia; conforme declarou, é através dela que nos devolvemos ao embaraço do sujeito consciente, sendo esta “uma consciência infeliz que luta para se deslocar para lá de si e para fora de si” (De Man, 1999: 244). Será ainda através desta consciência irónica que, como Lélia Parreira Duarte também assinalou, ao situar-se num tempo de crise em que o homem perdeu qualquer ponto de referência com o mundo, Pessoa se instala enquanto “instância paradoxal”, uma vez que, como refere,

incapaz de afirmar-se então como sujeito, ele se fragmenta e simula não aceitar o sistema, procurando afirmar sua situação de simulacro. Reconhece-se por isso mesmo, entretanto, como plasma dos reflexos do mundo, e assim ironicamente. Revela que o seu próprio ponto de referência é o próprio sistema recusado (Duarte, 1985: 89).

Entende-se, assim, o papel da representação do autor enquanto génio, exposta na carta a Casais Monteiro através desta consciência irónica tanto do processo como do criador, se dirija à autonomização entre si mesmo como consciência autobiográfica e um eu que, assomando na folha de papel enquanto génio, se submete inteiramente ao seu próprio sistema de tal modo que se transforma em simulacro, em mais uma das diversas imagens que o podem remeter para essa viagem ansiada sem movimento em direcção à inconsciência. Na carta, assistimos à exposição simultânea do génio e do seu mestre mas convertidos à consciência desse desejo de regresso à inconsciência (Caeiro, o seu “mestre” na carta e Pessoa, o seu discípulo, no rascunho), da mesma forma que se admite um sistema que não oculta a sua contingência e que, por conseguinte, expõe deliberadamente a sua fragilidade. As diferentes personalidades, de existência tão biografável como a sua existência enquanto génio (“Eu vejo deante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos. Construi-lhes as edades e as vidas” – *ibid.*, 462), actuam como realidades escritas que se inscrevem no papel providas do mesmo reservatório pré-consciente e indefinido ao qual o autor, ele mesmo tornado uma dessas “realidades inexistentes”, desejaria continuamente regressar:

Como escrevo em nome desses trez?...Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis depois de uma deliberação abstracta que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um subito impulso para escrever e não sei o quê. (o meu semi-heteronymo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Alvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou somnolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquella prosa é um constante devaneio (*ibid.* 463).

Neste contexto, compreendemos que a ironia reside em grande parte na situação, como foi posto em evidência por Régis Salado, de o destinador da carta se colocar ao mesmo nível das suas personagens fictícias, agindo este na sua função dissolvente e crítica relativamente a categorias como o autor e o sujeito⁷⁸. Esta experiência é bastante sugestiva num dos trechos destinados às *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos, na edição de Teresa Sobral Cunha:

Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de Março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar a semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler *O Guardador de Rebanhos*. Foi para casa com febre (a dele), e escreveu, num só lance ou traço, a «Chuva Oblíqua» - os seis poemas (Pessoa, 1994: 8, 162).

O excerto anterior, não datado, remete para a formulação presente na carta a Casais Monteiro quanto a uma data para o “encontro” com Caeiro, ao mesmo tempo que converte o evento numa sessão de inspiração que lhe permitiu a rápida redacção da “Chuva Oblíqua” - os seis poemas, como foi depois acrescentado a lápis (ibid.) -, aspecto narrado apenas no rascunho que se conhece do texto. À parte destas particularidades, ressalta o início do trecho onde Pessoa é convocado como mais uma personalidade a participar neste jogo de nomes que orbitam em torno da inspiração que Caeiro lhes proporcionara enquanto mestre. Ironicamente, o heterónimo parece ocupar o papel de alegoria representativa de uma consciência primitiva no âmbito de um jogo contínuo e impessoal: contínuo, por nele percebermos, pela reiteratividade que os diferentes fragmentos pessoais nos deixam entrever, que a finalidade a que parece aspirar não tem necessariamente um desfecho⁷⁹; impessoal, porque, visto ironicamente, Pessoa não pretende atribuir a si mesmo enquanto sujeito puramente autobiográfico uma importância crucial, reinterpretando-se de tal modo dentro do contraste entre aparência e realidade que se vai transformando numa figura de contingência, reconhecível nos momentos em que se reporta a essa outra figura contingente que é o génio e ao seu

⁷⁸ No seu estudo “Les paradoxes de la littérature vécue selon Fernando Pessoa”, Régis Salado coloca em evidência este aspecto tendo como objectivo demonstrar que “l’hétéronymie telle que l’a conçue Pessoa ne laisse pas l’auteur en personne «hors-champ», à la façon d’un super-sujet démiurgique contrôlant l’ensemble, mais elle le remet en jeu. Cette mise en jeu empêche l’adhésion à soi-même et confère au «je» poétique une mobilité telle qu’il est impossible de rapporter cette instance à un sujet stable ou défini” (Salado, 2000: 178).

⁷⁹ Socorremo-nos, nesta indicação, das palavras de Hans Georg Gadamer em *Vérité et Méthode*, para quem “Le mouvement du jeu n’a aucun but auquel il se terminerait, mais il se renouvelle dans une continuelle répétition. Le mouvement de va-et-vien est tellement central pour la définition essentielle du jeu, qu’il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l’exécute” (Gadamer, 1976 : 2^a sec., 99, 29).

duplo mais baço e problematizável, a loucura⁸⁰. Tomando a carta a Casais Monteiro no seu propósito irónico de representar não a certeza ou a explicação, mas antes o conflito vivido por essa figura de alteridade que é o génio⁸¹, que na carta simula condições ideais do regresso, tal como os Românticos o haviam anunciado, a um estado ideal de não-consciência permitido através do *esquecimento de si*, proporcionado pela infância, o sonho ou, de um modo mais radical, a loucura⁸². A autobiografia, ao invés de um exercício de memória, surge na sua referencialidade para se render de imediato à contingência. Como observou Bernardo Soares,

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer (LD, 12: 54).

Entendemos, em suma, que génio e loucura se admitem juntos neste caminho em direcção ao ideal intangível do esquecimento de si, acompanhados por essa ironia objectiva e dominada que Kierkegaard, em *O Conceito de Ironia* (1841) considera, em si mesma, o próprio caminho:

A ironia é, como o negativo, o caminho; não a verdade, mas o caminho. Todo aquele que só tem um resultado como tal, não o possui; pois não tem o caminho. Quando então a ironia intervém, ela traz o caminho, não aquele caminho do qual pensa apoderar-se quem imagina possuir um resultado, mas aquele caminho no qual o resultado o abandona (Kierkegaard, 1991: 278)⁸³.

⁸⁰ D. C. Muecke integra a ironia impessoal dentro de outras instâncias do que define como “maneiras de ser irónico”, definindo-a como “that way of being ironical which does not rely upon any weight being given to the ironist’s personality” (Muecke, 1970: 52).

⁸¹ No seu estudo *A Ironia Romântica*, Maria de Lourdes Ferraz chama-nos a atenção para este facto: “Propósito irónico implica, certamente, «simulação» (daí a acusação da ignorância fingida?), já que o ironista é um observador (e um registador) da dualidade (quando não da duplicidade); dando cariz de asserção (quando não de verdade) à dualidade que observa, pode revelar o que é pelo que não é. Expressando a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto como dados únicos da realidade, o ironista expressa sobretudo o conflito, a crise” (Ferraz, 1987: 20).

⁸² Eduardo Lourenço, a este propósito, reconhece em Pessoa o “resumo mítico da consciência infeliz da Modernidade”, incapaz de um pensamento de unidade, facto que se insere na “mitificação do espaço não dividido da sua infância (de sonho, como todas) como forma de reinvenção da infância imortal de todos os homens” (Lourenço, 2002: 160).

⁸³ Sobre a questão da ironia, o *Livro do Desassossego* e o sujeito irónico em Kierkegaard, veja-se o artigo de Elaine Cristina Cintra “O Desassossego e o Nada: alguns aspectos da ironia em Fernando Pessoa” (2007). A investigadora procura estabelecer um diálogo entre os dois autores, partindo do conceito de “sujeito irónico” de Kierkegaard, surgido da interpretação e reabilitação da ironia socrática problematizando a perspectiva de Hegel, que se antagonizara com a teoria da ironia romântica dos irmãos Schlegel. Para Kierkegaard, o método irónico socrático teria um fim em si mesmo, sendo niveladora de

Procurar em Pessoa instantes da memória incerta dessa caminhada e do percurso trágico do herói-gênio-louco nas suas primeiras personalidades serão o nosso próximo passo.

tudo, até das oposições, com vista a reduzi-las à subjectividade, aspecto que caracterizará o sujeito irónico, que, sozinho no mundo, pretende desmistificar a realidade através do exercício da desconstrução desse mesmo mundo. Para Kierkegaard, neste contexto em que os opostos deixam de ser opostos e tudo se insere no mesmo âmbito de relativismo, o fim seria o nada filosófico, a *negatividade infinita absoluta*, aspecto que será vivenciado literariamente, entre outros, pelo decadentismo. Quanto ao conceito de *ironia dominada*, trata-se de uma condição essencial para o sucesso da sua função de realização da realidade, pois só através da disciplina da ironia será possível que esta se identifique com a verdade (Kierkegaard, 1991: 279).

SEGUNDA PARTE



Anónimo, *Fauno Barberini*, ca. 220 a. C., 215 cm, Munique, Gliptoteca.

Redescoberta em Roma no séc. XVII no pontificado de Maffeo Barberini (Urbano VIII), a estátua do Sátiro Bêbedo, como também é conhecida, manteve pelos séculos a mesma postura imperturbável perante uma história feita de contrariedades e mutilações. O “deus em pedaços repartido”, na formulação nietzchiana em *A Origem da Tragédia* (Nietzsche, 2004: 94, a imagem do Fauno reclinado, embriagado no sono ambigualmente feliz do esquecimento, evoca uma das metáforas do artista da modernidade. Personalidade fragmentada e sacrificial, presença dupla vivendo no inferno persecutório da consciência e da introspecção e na constante recusa da totalidade do conhecimento, o artista observa-se como figura dionisíaca dilacerada entre o júbilo celebrativo da arte mas trágica e ironicamente se inclinando para o silêncio do esquecimento, gestos de sísifo que apelam à figuração clássica da ataraxia e que pretendem ver no sonho e na loucura alguns dos processos que lhe proporcionam, em substituição, a promessa inatingível da felicidade da inconsciência.

CAPÍTULO III

INICIAÇÃO À DECADÊNCIA – LOUCURA, GÊNIO, HEROÍSMO E PRIMEIRAS PERSONALIDADES PRÉ-HETERONÍMICAS

“I love to cast over my mind
Irony’s shallow intoxication
□
The glory & the horror of the world”

(PI-AS, 41m: 86)

1. Heroísmo, Decadência, Degenerescência

No final do capítulo anterior vimos como a ironia se adequa ao processo de construção da imagem do génio, situado entre o espinho da consciência e a aspiração à sua negação, cuja impossibilidade lhe sugere como alternativa a vivência ficcional de simulacros os quais, como alegorias, se pretendem ver inscritos no território da não-consciência. Como exemplos mais concretos, destacámos a infância, o sonho e, como experiência-limite dentro deste âmbito e à qual daremos particular relevo, a loucura. Procurámos ainda demonstrar até que ponto esta relação paradoxal é vivida mediante a sua inscrição num espaço próprio da memória que, como intenção realizada dentro da ficcionalidade inerente à literatura, pretende relegar para segundo plano uma dimensão puramente autobiográfica em detrimento da contingência e da ironia, reconfiguradas na figura do génio. Observamos ainda que, na sua redescção, Fernando Pessoa reúne perspectivas oriundas de campos tão díspares como os estudos científicos, a filosofia e a literatura para garantir a continuidade ao carácter diferenciador que lhe é inerente e que com regularidade se relaciona com o génio que, como observou Emerson em *The Oversoul*, contém em si algo de religioso que o liga a uma dimensão superior e que o distingue dos restantes homens, uma vez que, como afirma, nele a alma respira pelo seu intelecto (Emerson, 1964: 196-197); este sentido religioso foi também posto em evidência por Harold Bloom que, ao lado da originalidade, remete a noção para o

transcendental e o extraordinário, reclamando ao mesmo tempo a consciência destas características como o grande sinal de reconhecimento do génio (Bloom, 2003: 36). O ser excepcional assume-se, deste modo, como consciência dessa excepcionabilidade, o que constitui a sua diferenciação⁸⁴.

Consciência e distanciação constituem tópicos relevantes que em seguida procuraremos reconhecer no estudo da decadência como conceito dominante em vários textos das primeiras personalidades poéticas pessoanas. Começaremos por verificar que se trata de um conceito que, em Pessoa, com frequência se define pela ideia de negatividade; é através de Bernardo Soares que obtemos uma das definições mais importantes em consonância com esta visão, referenciada já no primeiro capítulo:

Assim, não sabendo crer em Deus, e não podendo crer numa soma de animais, fiquei, como outros da orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração, se pudesse pensar, pararia (LD,1: 45).

A decadência, mais do que um estilo literário, assume-se nesta definição em oposição a um estado ideal, o da inconsciência. A negação transcende, deste modo, qualquer definição proveniente de um contexto cultural: não pretende demonstrar-se socialmente segregadora (a decadência pressupõe a comunidade dos seres diferentes) mas, ironicamente, o resultado da insatisfação provocada pela distância intransponível do espaço mítico da ausência total. A consciência e, como veremos adiante, o seu excesso, identificam-se com a decadência, acentuando o paradoxo agónico que atinge o génio: ao mesmo tempo que ambiciona alcançar a inconsciência, apresenta-se excessivamente consciente da inalcançabilidade da sua meta. Como herói do pensamento, o génio ambiciona a sua máxima negação. Adivinha-se que o *pathos* do génio advenha em grande medida da certeza da circularidade deste movimento autofágico que se alicerça na ideia de vontade. Neste ponto, sugere-se uma primeira aproximação a Nietzsche, para quem, de acordo com Matei Calinescu, o decadente não

⁸⁴ Neste ponto faríamos ainda uma referência à questão da alteridade, observada por Giorgio Agamben através do estudo da etimologia da palavra (a sua proximidade com “gerar”, uma entidade alternativa e divina que se responsabilizaria pela existência de cada homem. Como observou, “viver com Genius significa, neste sentido, viver na intimidade de um ser estranho, estar constantemente em relação com uma zona de não-conhecimento” (Agamben, 2006: 14). A consequência deste facto seria ainda, segundo o autor, não uma deslocação para o inconsciente mas uma prática quotidiana em que o Eu é testemunha da sua incessante ausência – “Genius é a nossa vida, naquilo que não nos pertence” (ibid.)

é o resultado de uma fatalidade fisiológica mas de uma volição que tende a transformar-se em tarefa (Calinescu, 1999: 166)⁸⁵.

As faces da decadência não poderão ser avaliadas, porém, apenas na perspectiva negativa exposta anteriormente nem apenas, no caso da produção pessoal, no conteúdo do excerto citado do *Livro do Desassossego*, se pensarmos que neste caso esta surge como meio de subalternização da consciência. A decadência não sugere a negatividade absoluta, apesar de se inscrever, como Frank Kermode assinalou, num dos tipos mais representativamente apocalípticos sustentados pela história, ao lado do império, da renovação, do progresso e do desastre. Tal como o Terror, outro elemento ligado ao padrão apocalíptico, associa-se à esperança de renovação (Kermode, 1997: 27); no interior dos mitos do *fin de siècle*, apresenta-se como uma das imagens de um outro mito, o da Transição (ibid., 29).

Num estudo sobre o conceito de decadência, José Luis Bermúdez encontra-lhe duas dimensões e dois domínios correspondentes de aplicabilidade: uma que se diz respeito à individualidade (pessoas ou obras de arte), outro, mais historicista, que corresponde ao contraste a efectuar com um período anterior, entendido na óptica de uma idade dourada florescente (Bermúdez e Gardner, 2002: 113)⁸⁶. Sobre este último, a aproximação a efectuar deverá ser estabelecida ao nível civilizacional e à noção de progresso: a decadência como período histórico que se segue a períodos de grande crescimento. Sendo uma ideia trans-histórica (percorre todos os períodos cronológicos e civilizacionais, não caracterizando um em concreto)⁸⁷, começará no séc. XVIII a receber uma atenção mais consistente no contexto dos estudos sobre as causas da decadência do Império Romano, sobretudo com a publicação do livro homónimo (1776-1788) de

⁸⁵ Na sua crítica à civilização decadente, Nietzsche, de acordo com o autor citado, coloca em relevo o facto de a decadência poder surgir no sentido de uma vontade pessoal, concluindo que “pode ser-se doente ou fraco sem se ser decadente; só é possível alguém tornar-se um decadente, quando esse alguém quer a fraqueza”; nesta perspectiva, a decadência aparece como “uma forma de autodecepção psicológica, moral ou estética, tendo como resultado que a fraqueza se torna uma tarefa (...) A primeira e mais nociva mistificação da decadência conduz a uma confusão entre causa e efeito. O espírito da decadência falsifica a perspectiva normal e faz as suas próprias consequências surgirem como as suas causas.” (Calinescu, 1999: 166).

⁸⁶ Sobre este e outros usos do termo numa perspectiva trans-histórica, citamos ainda a obra de Julien Freund, *La décadence* (1984), na qual se insiste na universalidade do tema e na sua presença desde a Antiguidade Clássica, assim como na diversidade de acepções da palavra (Cf. Freund, 1984: 321- 324).

⁸⁷ Matei Calinescu lembra-nos que se trata de um mito que era já conhecido por todos os povos antigos, associado à destrutividade do tempo e à fatalidade do declínio; este parece acompanhar o mito da Idade do Ouro, um período idealizado que corresponde a um viver primitivo que se conhece em todas as mitologias. Platão, no *Philebo*, declarava que os homens primitivos eram melhores do que os que viviam no seu tempo e que nesse período estavam mais próximos dos deuses (Calinescu, 1999: 137).

Edward Gibbon (Calinescu, 1999: 142). Este interesse, já no âmbito da cultura portuguesa, seria retomado por Antero de Quental na célebre conferência “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares” (1871), onde se analisam as três causas que se seguiram, quase sem transição, a “um período de força gloriosa e de rica originalidade” (Quental, 2001: 11)⁸⁸. O tópico da decadência assume-se neste contexto histórico como uma fase de transição na qual, se por um lado se reconhece a negatividade de um contexto que se vai degradando, por outro não exclui no seu horizonte a vontade e a expectativa de regeneração⁸⁹.

Regressando à primeira vertente assinalada por Bermúdez, a decadência diz ainda respeito ao domínio da individualidade. Para o autor, constituiria mesmo uma forma de excessivo individualismo, de tal modo que este tópico estaria na base de problematização do princípio comunicativo da obra que acabou por relegar para segundo plano a importância da recepção para centrar as suas energias no sujeito e na obra (Bermúdez e Gardner, 2002: 129)⁹⁰. Neste contexto, faria sentido evocar, reconfigurado necessariamente por cada autor, o frequentemente proposto «estilo de decadência», conforme foi sendo assinalado desde a introdução do conceito por Désiré Nisard em 1834 (inicialmente entendido como um excesso de certos processos usados por autores românticos como Victor Hugo⁹¹), estendendo-se em seguida até Nietzsche através da mediação de Paul Bourget. O contributo deste último para uma definição do

⁸⁸ Também nesta conferência se poderá entender a Decadência como figura da transição, se atendermos às palavras finais de Antero indicando a alternativa futura a este estado: “Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é Revolução (...)” (ibid., 68). É igualmente no momento final do texto que estabelece o símile entre a sociedade portuguesa e o tópico da decadência do Império Romano, reconhecendo no seio deste “uma sociedade nova [o Cristianismo], embrionária, só rica de ideias, separações e justos sentimentos, sofrendo, padecendo, mas crescendo por entre os padecimentos” (ibid., 69).

⁸⁹ Pessoa não é alheio a este facto, conforme verificamos num fragmento acerca do surgimento génio, propício em épocas de transição: “Nas epochas de transição há uma mixtura de elementos de decadencia e de elementos de renovação; e, de facto, o genio parece reflectir estes dois elementos na sua composição íntima. Há nelle um elemento de desvio, de loucura (...) e um elemento de clareza, de lucidez superior, que é o em que todos reparamos, porque é elle em que se affirma o genio.” (EGL1, 77: 84). Noutro excerto, encontraremos concepções similares: “Nas sociedades decadentes no fim da Civilização a perversão das emoções estreita o parentese *evidente* do génio e da loucura” (EGL1, 296: 268).

⁹⁰ Citando o autor, “The decadent work is designated to an audience, but it is not intended to engage, or to engage with, its audience. There is of course a sense in which this can be described as the work of art becoming an end in itself – but that description doesn’t really give any indication of why should be considered a defect” (ibid.)

⁹¹ Nisard caracteriza o estilo da decadência segundo certos tópicos, destacando-se o predomínio da imaginação não mediada pelo uso da razão. Este aspecto situa-se na base da sua concepção do poder negativo da arte decadente, baseada no uso sedutor e desenfreado da ilusão e da subalternização consequente da racionalidade. (cf. Calinescu, 1999, 144-145).

estilo e do conceito de decadência afirmou-se decisivo sobretudo após a publicação, em 1881, de um importante estudo sobre Baudelaire incluído nos seus *Essais de psychologie contemporaine*. Sobre a teoria da decadência, Bourget parte da concepção organicista dominante, lida através da obra de Herbert Spencer e a sua aproximação fisiológica à ideia de evolução biológica, para através dela encontrar uma correspondência entre a organização celular e a social. Assim, conforme define, “par le mot de *décadence*, on désigne volontier l’état d’une société qui produit un trop petit nombre d’individus propres aux travaux de la vie commune” (Bourget, 1899 : 15). Assimilando a sociedade a um organismo e o indivíduo a uma célula social, o bom funcionamento da mesma residirá na energia das mesmas células individuais subordinadas a esse mesmo organismo; ocorrendo o contrário, “si l’énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l’organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l’énergie totale, et l’anarchie qui s’établit constitue la *décadence* de l’ensemble” (ibid.). A decadência ocupa e assume, neste ponto, a representação da insurreição da individualidade que terá como consequência a fragmentação, facto que encontrará a sua expressão na definição que a seguir apresenta do seu estilo: “celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot” (ibid., 16). Seremos levados a lembrar sem dificuldade, neste ponto, Mallarmé e poemas como “Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard” e as experiências de fragmentação em que versos e o branco da página agem em combinatória, destacando-se em simultâneo para melhor conferir um sentido de dispersão ao poema, gesto calculado com o objectivo não da pura contingência mas da vontade de colocar em segundo plano a estruturação fechada do poema e assim poder garantir-lhe a importância de outros aspectos como a musicalidade dos versos⁹².

Do mesmo modo que a obra, o artista decadente situa-se, como também assinalou Paul Bourget (ibid., 18), numa encruzilhada entre dois pontos de vista: a revolta da sua individualidade (como a fragmentação do texto implica a sua revolta em

⁹² Na nota que redigiu para a revista *Cosmopolis* em 1897, Mallarmé referia, a propósito deste poema, que não procurara distanciar-se de uma tradição mas antes colocar em relevo, por meio de experiências de fragmentação, a sua musicalidade, adquirida igualmente com a representação icónica do silêncio através dos espaços em branco. Como declarou em relação à disposição formal dos versos, “les «blancs», en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu’un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse” (Mallarmé, 2005 : 391)

relação à clássica unidade formal) e a acomodação ao meio dominante (como Mallarmé reconheceu, há uma tradição que não se pretende quebrar, mas apenas reconfigurar). Uma vez mais, veremos que o heroísmo decadente se inclui neste fenómeno de hesitação entre as duas vias, sem que se excluam ou que se assimilem progressivamente, mas antes seguindo oscilantes e excessivas ao ponto de condicionarem o desequilíbrio e o conseqüente *pathos* do herói.

Como valor que parte da individualidade, a decadência promove e é promovida pelos seus próprios heróis. Paul Bourget estabelece a definição do conceito tendo como pano de fundo não um ensaio específico sobre o tema mas ao proceder à análise psicológica de Charles Baudelaire. Por momentos, a obra do autor suplanta as anedotas reiteradas da sua biografia para se tornar o objecto preferencial desta análise. Bourget inicia o seu ensaio evocando o mundo de emoções desconhecidas, inquietação e estranheza que a leitura aos 17 anos de *Les Fleurs du Mal* podem proporcionar (ibid., 3), aparecendo o sentido da decadência, neste contexto, dependente da recepção de certos tópicos que gradualmente se foram sedimentando na constituição de um estilo, o mesmo que Théophile Gautier, no célebre prefácio de 1868 a esta obra, caracterizava como “style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers” (*apud* Pereira, 1975: 20). Sabemos, todavia, até que ponto esta dimensão linguística do estilo, que apresenta no seu âmago a demanda da originalidade formal através da experimentação, não reflecte senão uma parte do ideário de Baudelaire a propósito do seu conceito particular de decadência, o qual se coaduna com o de modernidade estética, percebida como negação transposta na alienação do artista num mundo profundamente conformista e hostil, dominado pelo burguês ao qual deve *épater* através da promoção do insólito e da estranheza (Compagnon, 1990: 28). O artista, para Baudelaire, situa-se preferencialmente no momento da decadência por negação do conceito de progresso propalado pela ciência. Como destacou Maria Hermínia Laurel ao analisar o texto redigido para a Exposição Universal de 1855, a crença no progresso contínuo acarretaria para o autor de *Fusées* um distanciamento por parte do cidadão comum da noção de *belo*, o que, em termos civilizacionais, corresponderia a um decréscimo das suas capacidades imaginativas. A decadência individual do artista, neste contexto, surge como uma alternativa à marcha inexorável da civilização; não procurando negar o *fluir* do Tempo (apesar de muitas vezes recorrer a metáforas que pretendam dramatizar o

contrário), ele descobre-se como o princípio e o fim de si mesmo, situado não “num universo em progresso, mas num universo estéril, em que o fluir do Tempo não significa necessariamente um aperfeiçoamento progressivo, nem um caminhar para melhor” (Laurel, 2001: 42 - 44).

Paul Bourget reconheceria nas palavras anteriores os indícios do pessimismo, outra característica marcadamente baudelairiana. O argumento invocado surge desta vez a partir de um contexto cultural e civilizacional cujas características sintomáticas (“une nausée universelle”) variam conforme os povos, como os eslavos, os germânicos e os latinos, a que corresponderiam, respectivamente, o niilismo, o pessimismo e a nevrose (ibid., 10). Neste sentido, o pessimismo de Baudelaire seria excepcional, caracterizando-se, como afirma, pelo horror do Ser e o fascínio pelo Não Ser, advindos da perda da fé em Deus e na descrença da Verdade, na busca da recuperação de um mundo perdido onde possa por momentos repousar (segundo o autor, a substituição do Paraíso no sentido religioso pelo “Paraíso artificial”, conseguido, entre outras vias, pelo uso das drogas). O *spleen* de Baudelaire, derivado do *taedium vitae*, afigura-se como uma das características centrais do herói decadente, uma busca desejada da inércia a par de um espírito de análise desenvolvido que se consubstanciará no excesso de lucidez retomado, entre outros, por Pessoa. Apesar de Bourget ter procurado estabelecer uma relação entre patologia e decadência, não o faz num sentido depreciativo mas como uma conquista no âmbito da sua apreensão positiva relativamente à arte; como notou J. W. Burrow, com este autor abriu-se caminho para o entendimento do artista decadente como uma figura sacrificial (Burrow, 2000: 184).

Compreender o herói decadente enquanto figura sacrificial passará ainda pelo seu reconhecimento como o “herói cerebral” por excelência. No parágrafo anterior, aludimos ao excesso de lucidez que o caracteriza e à sua passividade perante o mundo, aspecto que, de acordo com George Ridge, o distinguem do herói romântico, mais dinâmico e impulsivo (Ridge, 1961: 41). A revolta do herói decadente é fundamentalmente interior, não se norteando pelo idealismo romântico da insurreição perante todos os valores e todos os códigos. A sua tarefa é, antes, profundamente cerebral, sujeitando-se a sua insurreição à não observação dos códigos habituais de conduta e, conseqüentemente, ao cultivo deliberado de uma auto-imagem que mais não serve do que para confirmar a sua diferenciação. É usual citar o exemplo do paradigmático duque Jean Des Esseintes do romance *A Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans como a epítome desta tarefa de exposição de uma imagem completa do herói

decadente⁹³; George Ridge atribui-lhe a representação de várias facetas: cerebral, é incapaz de actuar perante os assuntos mais triviais; apresenta um instinto estético reforçado; é um cosmopolita; os seus gostos e inclinações são perversos se comparados com a norma, escolhendo-os deliberadamente para sua própria excitação, contrariamente ao herói romântico patológico, vítima de interferências interiores ou exteriores; por último, e como síntese dos aspectos anteriores, é um herói metafísico (ibid., 54). Relativamente a este último tópico, o estudioso relaciona-o ainda com a atracção metafísica pela morte e pela importância concedida às sensações em detrimento da acção. Esta importância surge através da introspecção como meio de tentar criar um outro mundo através do culto da sensação. Como refere,

his single-minded pursuit of sensation colors his worldview and predeterminates his peculiar attitudes towards society, life, God. His religion is *l'art pour l'art*, sensualism, egocentrism. His amorality is complete and constitutes his metaphysical position. Reality, he believes, is only response to sense impressions. All else is illusion, indeed delusion. Hence the decadent is exclusively concerned with himself and totally isolated from his fellow creatures (ibid., 55).

Apesar de aplicáveis à análise do protagonista da obra que foi considerada “o breviário da decadência”, estas características estendem-se sem grandes mutações a outros heróis da literatura decadente. Há, no entanto, a necessidade de proceder a algumas reflexões sobre as mesmas de forma a melhor caracterizar o herói decadente e de que modo se poderá estabelecer uma aproximação com outros temas como o génio e a loucura.

Nas palavras anteriores, o cerebralismo do decadente, tal como as restantes características, orienta-se sob o signo do excesso. O instinto estético referido implica para o mesmo não uma investigação organizada e centrada num único objecto mas a pluralidade de objectos que o desejo implícito de estesia ilimitada fazem supor. Este desejo não se manifesta apenas visando a exterioridade mas, de forma mais dramática, a auto-análise da sua própria consciência. Pierre Jourde emprega a imagem devoradora do

⁹³ A propósito dos heróis da decadência, Vítor Viçoso assume-o igualmente como o herói paradigmático, sobretudo na medida em que este incarna e hiperboliza a tendência opositiva entre o natural e o artificial; para Des Esseintes, este último aspecto representaria a marca distintiva do génio do homem; o mesmo autor apresenta na síntese que a seguir transcrevermos as suas principais características: “Mergulhado no *spleen*, pessimista, hipocondríaco, anémico, misógino, misantropo, místico, excêntrico, nevrótico, andrógino e abúlico, Des Esseintes é bem o paradigma do herói finissecular que desce, como Baudelaire, «à ces districts de l’âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée» e que, imbuído dum misticismo depravado e artisticamente perverso, acaba por se aperceber de que o pessimismo, lido pela cartilha schopenhaueriana, já não podia satisfazer o seu vazio espiritual, e queurgia reencontrar o caminho para o absoluto” (Viçoso, 1999: 27)

“olho hipertrofiado da decadência” para resumir sugestivamente este facto: “l’oeil, en effet, annule celui qui regarde, dévore sa substance, le réduit à une espèce d’impuissance qui n’est qu’une figure du non-être. Le regardant demand alors son contenu au regardé, il l’absorbe et se l’incorpore” (Jourde, 1994 : 39). A contemplação do herói decadente serve-lhe enquanto autofagia da consciência dado que a observação do exterior lhe fornece as sensações que, longe de saciar o desejo de infinito, apenas alimentam o fogo devorador dessa mesma consciência. A existência vai-se cumprindo agonicamente sob o fardo de uma auto-consciência excessiva que em simultâneo o distancia de qualquer vontade de acção, uma caminhada lenta para o abismo existencial que conduz o ser à aspiração de vias alternativas de atenuação da sua dor.

É neste contexto em particular que a noção de decadência se confunde com um outro conceito semelhante, a degenerescência. J. W. Burrow entende algumas aproximações entre ambos⁹⁴ mas salienta igualmente as suas diferenças; assim, o sentido atribuído à decadência assentará sobretudo numa condição assimilável à arte junto das classes sociais mais educadas, enquanto a degenerescência a uma perversidade deliberada tanto nas classes mais elevadas como nas mais baixas (Burrow, 2000: 183). Recuperando as palavras de Henry Maudsley em *Body and Will* (1883), influenciado pelas teorias spencerianas, a sua origem assenta na complexidade de um organismo que, alcançando o excesso neste âmbito, pode acabar por degenerar numa série de doenças. Deste modo, “with exhaustion of the higher centres of consciousness as a result of over-excitation, the lower would resume their sway, but degeneration, according to Maudsley, was never simple regression to an earlier state (...) but to a morbid version of it, for example in sexual perversion” (ibid., 184). Assimilando a complexidade do indivíduo à possibilidade de degenerescência do mesmo, o paradigma biologista em voga na segunda metade do séc. XIX apontava, como referimos nos capítulos anteriores, para uma relação inequívoca com as condições biológicas emergentes no fenómeno da genialidade. Sendo obviamente questionável imputar genialidade a todos os heróis decadentes, não é, todavia, improvável que entre o génio e estes se verifiquem características semelhantes. Ao nível representacional, as variáveis em causa

⁹⁴ O autor reconhece a analogia dos dois conceitos com o âmbito da biologia, estando a decadência relacionada com estádios da vida do organismo (a infância, a maturidade e o período de senescência), enquanto a Degenerescência deriva ostensivamente de um conceito emanado da biopsicologia, sugerindo a regressão e a exaustão decadente que conduziriam, na opinião de estudiosos como Henry Maudsley, a um estado mórbido como a perversão sexual (Burrow, 2000: 183-184).

apresentam múltiplas aproximações como os vários estudos de Pessoa sobre o génio e a degenerescência nos levam a concluir.

Observámos no capítulo anterior de que modo certas condições mórbidas se encontram, para o autor da *Mensagem*, estreitamente relacionadas com o fenómeno do génio. Recuperando uma vez mais a carta deixada inédita a um inquérito de 1916 e já citada nesse capítulo, nela encontraremos o que poderá ser uma síntese sugestiva das anteriores considerações. À questão colocada relativamente às escolas literárias que o tivessem influenciado, Pessoa, uma vez mais, extrapola o pedido para nele incluir também todas as correntes em que se baseiam os seus “camaradas no movimento sensacionista” (EGL1, 129: 116). Tal como fizera na carta a Casais Monteiro, propõe-se desde logo a apresentar a “etiologia da nossa morbidez”, figurando nela “todos os decadentes de todas as decadências” (ibid.). Elevando ironicamente a decadência a um culto, o escritor propõe em seguida, no modo axiomático que não é exclusivo, como vimos, desta carta, as condições de génese de toda a obra genial (assimilada na expressão recorrente de “produção artística superior”):

Toda a produção artistica superior é, por sua natureza, um producto da decadencia e da degeneração. Em primeiro lugar é original, e a originalidade, biologicamente considerada, não passa de um afastamento do typo normal, sendo por isso um desvio, puro e simples (...) Toda a originalidade, seja ella qual fôr, implica necessidade de se subordinar ao meio em que vive, ás idéas d’esse meio, ás normas intellectuaes como vitaes, d’elle. Dêem-lhe as voltas que quizerem o facto, biologicamente considerado, é este. Por isso a theoria, hoje um pouco desleixada, mercê da renascença das theses religiosas e de outras formas analogas, de que o genio é uma nevrose – a these que Lombroso estragou, mas que existe soberbamente defendida na *Insanity of Genius* de Nisbet – tem só o defeito de ser axiomática, evidentemente que o genio implica originalidade, desvio do typo normal, desadaptação do acceite e do usual (EGL1, 129: 118).

Na primeira afirmação exposta, decadência e degeneração são colocadas ao mesmo nível quanto a uma explicação da produção genial, embora sejam distintas. À medida que o texto vai progredindo, notamos o empenho na reconsideração das duas noções num contexto em que as mesmas já não fariam grande sentido (recordemos que o texto data de 1916, momento de ainda veemente questionação do positivismo do século anterior e de ascensão das teorias freudianas e junguianas do subconsciente); na nossa perspectiva, o interesse residira antes na sua representatividade no sentido dos valores que em si exprimem uma vez que, como ironista, recuperando a caracterização de Richard Rorty que expusemos no primeiro capítulo, o autor apropria-se parcialmente de um vocabulário final que não pretende entender como único (a opção entre diversos

vocabulários é uma das suas características) para proceder à sua redescrção (cf. Rorty, 1994: 122). O ironista mostra-se deste modo intemporal, recuperando vocabulários conforme as necessidades de construção ou desconstrução de certas imagens. Perante a necessidade de expor a etiologia dos que constituem o movimento sensacionista (entenda-se, o grupo de *Orpheu*), transcende a História ao reintroduzir deliberadamente os tópicos de um paradigma entretanto esgotado. Assim se poderá entender com a referência à decadência e à degeneração como a origem da produção genial, pois a originalidade é, em si mesma, o resultado de um desvio da normalidade⁹⁵. Continuando a expor a sua argumentação, Pessoa confere o grau máximo de degeneração para os génios da inteligência, referindo a especificidade do artista:

Sobre ser original, o artista, o pensador, é um inadaptado ás formas normaes da vida, porisso que nem age no sentido da actividade normal (porque é original), nem age no que age, age vulgarmente (porque, em lugar de ter uma acção vulgar, orienta a sua vida sobretudo para a sensação e para a inteligência e não para a acção, para a vontade, como a maioria dos homens) (ibid., 118).

A leitura deste parágrafo parece confirmar a adopção de alguns dos tópicos anteriormente citados a propósito do herói decadente. A originalidade do génio (do artista, assumido neste contexto como génio da inteligência) decorre no âmbito do desvio do “typo normal”, pautando-se não para a acção (como os génios políticos ou militares) mas para a inteligência e para a sensação, assimiláveis ao cerebralismo do herói decadente em condições expostas nos parágrafos anteriores. O génio e o decadente tornam-se participantes do mesmo âmbito fenomenológico do desvio que encontra as suas raízes na degeneração. A distinção decorrente consubstancia-se na imagem do herói enquanto homem superior, cuja caracterização, no caso de Pessoa, muito poderá ter ficado a dever à leitura de Carlyle e de *On Heros, Hero-Worship and the heroic in History*⁹⁶, para quem, como afirma na primeira conferência, “o culto do herói é a

⁹⁵ Jerónimo Pizarro remete para a carta a Adolfo Casais Monteiro a prova de que Pessoa “seja um dos últimos escritores a fazer referência à neurastenia, descoberta (ou inventada?) na América quase setenta anos antes” (Pizarro, 2005: 171). O investigador refere ainda que, apesar das primeiras leituras sobre as ciências médicas tivessem deixado de ser tão frequentes, este teria continuado fiel a esta tradição, de modo a incluí-la na referida carta. Conforme o que tivemos a ocasião de expor, pensamos ser possível, de acordo com a perspectiva ironista, compreender esta aplicação dos conceitos sobretudo no que eles contêm de representatividade. Assim, tanto a histeria como a neurastenia talvez pudessem assumir-se como hipónimos representativos do investimento na imagem do génio, conforme expusemos no capítulo anterior.

⁹⁶ O interesse de Pessoa pela obra de Thomas Carlyle surge bastante cedo; em 1904, teria já lido os três livros de Carlyle (*Sartor Resartus*, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* e *Past and*

admiração transcendente pelo homem superior” (Carlyle, 2002: 23-24), salientando-se no mesmo capítulo a descoberta no paganismo primitivo da ligação divina entre o homem e a Natureza e o surgimento do culto dos heróis como mais profundo que a adoração da própria Natureza (ibid., 23). No mesmo texto de Pessoa, encontramos ecos deste aspecto:

A theoria da decadencia na arte é pois a theoria que a Natureza tem da Arte. Seguindo essa theoria, somos tão naturalistas que somos a propria Natureza fallando-nos pela nossa propria bocca, mediuns inspirados do obscuro destino das cousas (ibid. 119).

O carácter profético do génio e do herói, igualmente estudado por Carlyle, corresponde também ao do poeta, outra figura heróica que transcende o tempo. Na sua perspectiva, em épocas mais antigas *vates* significaria tanto poeta como profeta, o que ainda faria sentido nos tempos modernos dado ambos possuírem o dom da penetração no sagrado mistério do Universo (Carlyle, 2002: 81)⁹⁷. Transparece ainda nesta divinização do poeta, representada no texto através de Shakespeare e de Dante, a consciência de um dom que é o da inteligência, concedida pela Natureza ao mesmo tempo que um outro, uma extraordinária capacidade de *ver*: “ (...) que mais não é a criação poética do que ver suficientemente a coisa? Depois de se ter visto uma coisa, de maneira clara e intensa, a palavra para descrever a coisa surgirá por si própria” (ibid., 101).

Compreendendo nas palavras de Pessoa a vontade de diferenciação através da representatividade que a decadência proporciona, transcendendo periodizações e escolas literárias, torna-se pertinente a alusão a outros textos semelhantes, como a *Tentativa de um ensaio sobre a decadência*, de Luiz de Montalvor, publicado no número único da revista *Centauro* em 1916, contemporânea da redacção do rascunho da carta de Pessoa. Montalvor sintetiza vários dos aspectos anteriormente enunciados, como é o caso da filiação dos poetas do movimento de *Orpheu* no “seculo da Decadência”:

Somos os descendentes de uma estirpe que, apesar de humildemente representar traz consigo e orgulhosamente a marca com que Deus abençoa os predestinados e os

Present, tendo a leitura do autor sido invocada em comparação com Macaulay num ensaio sobre este último, no qual se louva o estilo da sua prosa e o seu génio poético. Sabemos ainda que Charles Robert Anon estaria incumbido da tarefa de escrever um ensaio crítico sobre Carlyle (cf. Pizarro, 2007: 27, 31)

⁹⁷ Carlyle vê a distinção entre o *Vates* profeta e o *Vates* poeta baseada na diferença entre um critério ético (vê o mistério pelo lado moral) e estético (relativamente ao belo e categorias semelhantes, conceitos que aproxima das mesmas considerações feitas pelos filósofos alemães) (ibid.)

divinos... Não somos portanto um fenómeno isolado constituindo um pequeno organismo literário independente. Somos apenas e realmente uma mónada do pensamento do nosso século (Montalvor, 1982: 7).

Vista genericamente, a grande arte decadente é a manifestação estética de todas as épocas tendo em consideração que todos os séculos foram e serão igualmente decadentes (ibid.); neste contexto, o grupo distingue-se dos anteriores decadentes por haver encontrado uma teoria deliberada do conceito, mais do que por se encontrarem num contexto especialmente propício para a sua eclosão. Esta teoria conjuga-se com uma forma superior de sentir a Beleza, o que os aproxima e distingue dos místicos mais uma vez no âmbito da negatividade – o místico como doente, a Beleza como a arte da dor:

Somos mais sentidamente decadentes porque somos mais misticamente doentes que todos os místicos de todas as doenças espirituais de todos os tempos. A decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza!* Ser-se decadente é ser-se espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza... (ibid., 8).

Todos os grandes artistas são imans da sensibilidade e da dôr de todos os tempos. Só os diferencia a qualidade mediunica da arte do seu tempo (ibid., 9).

Afastando o que de retórico se nos possa afigurar na leitura dos excertos anteriores⁹⁸, alguns tópicos permanecem na definição de um enquadramento próprio da ideia de decadência. Recuperando o rascunho da carta de Pessoa já referido, uma vez mais se entrevê a importância da estesia: ao herói decadente, como vimos, reconhece-se um sentido estético apurado, mercê da importância que as sensações adquirem no processo de intelectualização das emoções. A dor da Beleza afirmada por Luiz de Montalvor advém, em grande medida, do esforço de querer tudo sentir e da consciência dilacerante da impossibilidade do cumprimento deste desejo. Não se tratará, todavia, pelo menos para Pessoa, de conceber as sensações somente como as do mundo exterior mas, como reforçou num fragmento, as chamadas “*kenaesthetic sensations*”, ou “*sensations of life*”, perfeitamente diferenciadas das “*sensations of the world outside*”

⁹⁸ Não poderíamos deixar de atender, neste contexto, à dívida que o próprio Pessoa reconhece ao decadentismo na formação da geração sensacionista, como se verifica num dactiloscrito de possível redacção em 1915, no qual, em tom de manifesto, declara: “O campo da literatura superior (cuidadosa e esotericamente vedado aos olhares do publico), ficará definitivamente entregue á grande geração que completará a céu e estrellas a obra doentia iniciada pelos symbolistas. A grande arte futura levará ao seu luminoso extremo a attitude decadente, que cultivará com escrupulo.” (PI, 139: 264)

(as que se relacionam com o ambiente), caracterizando as primeiras como vagas e obscuras, nascidas não do conhecimento do ego mas de um reservatório primitivo (o “non-ego”) que é possível encontrar na criança e, sobretudo, no homem doente (EGL1, 103, 99-101). Neste âmbito, o papel da degenerescência é central, dado que o desvio produzido, marcado pela hereditariedade cujo papel é crucial na explicação do seu aparecimento, implica manifestações de “sensations of life”, as quais se confundem com a caracterização do homem decadente: “the man with a diseased system has also vague sensations of life (habit has also made them vague), but *his* are vague sensations of unconfort, of weariness, of ennui” (ibid., 101).

É ainda sobejamente conhecida a importância que as sensações ocupam junto das reflexões pessoais e, sobretudo, a relação que se estabelece frequentemente entre estas, a consciência e a dor. No fragmento citado no parágrafo anterior, expõe os três lados das sensações, o intelectual, o sentimental e outro ligado à vontade (“volitory”) (ibid., 100). Apesar de se reportar às restantes dimensões e de conceber, como também vimos anteriormente, a origem das “kenesthetic sensations” no fundo primitivo do “non-ego”, este facto não impedirá que o centro das suas reflexões se constitua em torno da dimensão intelectual. O fenómeno de intelectualização das sensações é, na opinião de José Gil, o núcleo central de uma teoria da abstracção das mesmas que, por sua vez, terá por base a consciência como meio de realizar esta operação (Gil, 1987: 31)⁹⁹. A ambição presente na análise das sensações que decorre da sua intelectualização e do pensamento consciente como intermediários afigurar-se-á inerente a um processo autodestrutivo que age em crescendo com o intensificar da descoberta das consequências do seu excesso. Expressivamente, no *Livro do Desassossego* encontramos um trecho que aponta neste sentido:

Pensar é destruir. O próprio processo do pensamento o indica para o mesmo pensamento, porque pensar é decompor. Se os homens soubessem meditar no mistério da vida, se soubessem sentir as mil complexidades que espiam a alma em cada pormenor da acção,

⁹⁹ O filósofo define a consciência para Fernando Pessoa como “Qualquer coisa como um «meio» filtrante e redutor do sensível” (ibid., 34), capaz de abstracção. Através do filtro da consciência, as sensações tornam-se assim abstractas e susceptíveis de análise. José Gil estende ainda este poder de abstracção não apenas à consciência do sensível mas à consciência da própria consciência, pelo que as sensações não se encontrarão ligadas apenas a um instante da consciência mas também se tornarão a substância do próprio corpo. Como refere em relação à dor, “Ao atingir a consciência, a dor perde um pouco do seu enraizamento local, deixando de ser dor unicamente de certo ponto do meu corpo, para se estender a tudo o que percebo e sinto. Como se se tivesse desligado e flutuasse, torna-se *dor de consciência*, não já dor de carne, mas dor abstracta ou forma abstracta da dor” (ibid., 35).

não agiriam nunca, não viveriam até. Matar-se-iam de assustados, como os que se suicidam para não ser guilhotinados no dia seguinte (LD, 188: 197).

A consciência e o seu excesso combinam, mais do que as sensações, o verdadeiro epicentro da dor que acompanha o herói trágico e decadente que Bernardo Soares não se coíbe de recriar. Se, como afirma noutro passo, a vida das suas emoções se mudou, de origem, para as “salas do pensamento”, este facto teve como consequência um regime de vida (um “regime de consciência”) que, ao basear-se na sensação intelectualizada, faz multiplicar a dor da própria existência: “Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me.” (LD, 93: 123). Assim, a concretização do empreendimento sensacionista anunciado para o *Orpheu* não poderia assumir-se, na sua expressão individual, e retirando-lhe a dimensão retórica própria de qualquer manifesto, senão como *vontade de sensacionismo*, dado que concebê-lo como uma realidade corresponderia à aniquilação do sujeito. O “sentir tudo de todas as maneiras” anunciado no manifesto sensacionista¹⁰⁰ não dispensa a consciência de cada sensação, aumentando ainda mais o abismo do ser, imerso na dor trágica que a própria consciência em si representa. Como se este facto não fosse suficiente, a impossibilidade estende-se ainda à tentativa de sentir o universo enquanto realidade uma vez que, ele mesmo, resulta de uma abstracção da consciência, uma forma ilusória que reside no pensamento. Como afirma num outro trecho, “o universo objectivo é uma hallucinação simultanea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões. A única realidade que há é a palavra realidade não ter sentido (nenhum)”¹⁰¹ (PI, 147: 270-271).

Neste contexto, parece-nos plausível uma aproximação às características do génio decadente, herói trágico no qual recai do mesmo modo a maldição da consciência em simultâneo com a vontade de sentir através dela o universo objectivo e expressá-lo artisticamente. Marcado pelo excesso, a dor que o caracteriza não apenas se manifesta a partir do momento em que reconhece a sua impotência perante o mistério da consciência mas igualmente pela fatalidade da maldição em si mesma. Há, neste

¹⁰⁰ No fragmento dactilografado de 1915/1916, a primeira regra enunciada do Sensacionismo como arte corresponde ao enunciado citado. A mesma apresenta ainda os seguintes aspectos: “Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é a aspiração do individuo a ser o universo. O universo é uma cousa imaginada: a obra de arte é um producto de imaginação” (PI, 141: 266).

¹⁰¹ Esta conclusão coincide, num certo sentido, com a de Nietzsche em relação ao mundo da tragédia clássica, que, de acordo com Alexander Nehamas, não teria como objectivo “afectar o mundo”: “Tragedy, Nietzsche believed, reveals that individuals and their actions, like cultures and their products, are ultimately of no significance. They cannot affect the world, which remains «eternally the same, despite the changes of generations and of the history of nations.” (Nehamas, 1998: 134).

sentido, um interessante entrecruzar de perspectivas e de tradições: por um lado, a lição da teoria da degenerescência, que remete para as condições hereditárias e ambientais o aparecimento dos homens superiores¹⁰²; por outro, a sua concretização artística, em que o génio, marcado pela Natureza para cumprir o seu destino, deve aceitar a condenação eterna à excessiva consciência da impossibilidade de um conhecimento total, logo, à dor dessa mesma consciência. A aceitação irónica deste facto é considerada por Pessoa numa nota pessoal de 1914, relevando da ironia a condição estética desta aceitação:

Hoje, ao tomar a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister, e, por isso, de desprezar a ideia de reclame, e plebeia socialização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Génio e da divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu carácter nato quer que eu seja, e meu Génio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser (EAUT, 147).

Conceber-se como génio, numa perspectiva irónica, extravasa, como já tivemos a ocasião de referir, qualquer hipótese de reconhecer no eu biográfico uma pretensão egotista, dado que, artisticamente, o que importará valorizar é a sua representatividade no âmbito da criação. Como verificámos ao desenvolver a questão da contingência da individualidade e da memória, o mesmo se passará com a relação que estabelece entre génio, maldição e consciência de missão, como se as duas últimas se combinassem logicamente (aspecto que o discurso científico da época acabaria por fomentar através da teoria da degenerescência), fossem inerentes e legitimassem a imagem representativa do homem superior. Fernando Pessoa não esgota na sua representação pessoal esta vertente, como dois exemplos nos sugerem: no texto *in memoriam* a Sá Carneiro, publicado no nº 2 de *Athena* em 1924, onde, de entre a tríade herói-santo-génio, o amor dos Deuses se reporta exclusivamente ao génio, ainda que o preço seja a dor da consciência da impossibilidade e da incompreensão:

¹⁰² O «principe dégénérateur», como foi concebido por Morel e Moreau de Tours, ambos lidos por Pessoa, centra-se na concepção de um desvio mórbido do tipo primitivo transmissível por via da hereditariedade; a consequência seria vista negativamente como uma ameaça ao evolucionismo, pois nele se entreviu o fantasma da regressão, contraditória com o paradigma do progresso dominante. Seria na ciência que residiria a esperança de reversão do processo, o que teve como consequência, sobretudo nas últimas décadas do séc. XIX, à afirmação das estratégias de poder de alienistas e outros cientistas, que pretenderam reequacionar a arte e o génio mediante estas concepções (cf. Santana, 2007: 285-287). O mais sugestivo de todos os que pautaram os seus estudos na óptica deste princípio degenerador foi Max Nordau e a célebre obra *Entartung (Dégénérescence)*, que Pessoa conheceu desde muito cedo na tradução francesa de Auguste Dietrich editada em 1894 pela Livrairie Félix Alcan, e à qual nos referiremos com mais pormenor mais adiante neste estudo.

Se só ao génio, amando-o, tornam seu igual, só ao génio dão, sem que queiram, a maldição fatal do abraço de fogo com que tal o afagam. Se a quem deram a beleza, só seu atributo, castigam com a consciência da mortalidade dela; se a quem deram a ciência, seu atributo também, punem com o conhecimento do que nela há de eterna limitação; que angústias não farão pesar sobre aqueles, génios do pensamento ou da arte, a quem, tornando-os criadores, deram a sua própria essência? Assim, ao génio caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus, exul ao mesmo tempo em duas terras (EAEN, 228).

Um outro exemplo pode ser encontrado num dos trechos de *Heróstrato*, onde também a incompreensão se manifesta sugestivamente como a maldição do génio:

Em todo o caso, quanto mais nobre o génio, menos nobre o destino. Um génio pequeno alcança a fama, um grande génio recebe a infâmia, um génio maior sofre o desespero; um deus é crucificado.

A maldição do génio não é, como Vigny julgava, ser adorado mas não amado; é não ser amado nem adorado (HR, 25: 73).

Se no primeiro caso, a condenação surge inerente à substância do génio, como se este fosse a sua causa determinante, no segundo a consequência aproxima-se mais da forma como é efectuada a sua recepção pela sociedade; conforme refere num outro fragmento, a essência do génio é a sua inadaptação ao ambiente, pelo que dele depende quanto ao maior ou menor grau em que é compreendido (HR, 19: 67).

Como herói, a sociedade poderá legitimar o génio e conferir-lhe a importância devida. Este reconhecimento, contudo, nas últimas décadas do séc. XIX, tende para a glorificação de todos os que, no contexto do paradigma positivista em voga, se tenham distinguido no campo da ciência. É sintomático o interesse na divulgação dos retratos dos grandes pensadores que, como Ernst Haeckel estabelece representativamente numa obra de 1905 onde reuniu 36 apontamentos biográficos de cientistas se tivessem distinguido ou contribuído na definição e estabelecimento da teoria monista (ou “materialismo científico”) e de uma filosofia utilitária da natureza; conforme expôs no seu prefácio, “ (...) la science naturelle contemporaine n’a pas simplement pour but de faire connaître les phénomènes de l’univers, mais de conduire, par l’étude de leur harmonieux enchaînement, à une conception du monde rationnelle, à une philosophie unitaire de la nature” (Haeckel, 1905: VII). Neste sentido, o contributo de todos os que se distinguiram no triunfo da verdade e da razão sobre o misticismo e a superstição mereceriam a distinção e um lugar no panteão da ciência e da verdade.

Por outro lado, a teoria da degenerescência, lida por Max Nordau em *Entartung*, obra cujo impacto e consequências se revelaram durante muito tempo¹⁰³, encarregar-se-ia de inventariar os desvios a esta concepção pragmática e otimista da ciência ao propor-se, como declara na dedicatória a Lombroso, estudar a sua aplicabilidade nos domínios da arte e da literatura, campos a que este e os seus discípulos não se haviam dedicado com idêntica minúcia. Uma das premissas mais conhecidas e polemizadas diz precisamente respeito ao facto de colocar escritores e artistas na mesma família de degenerados onde se incluem os criminosos, as prostitutas, os anarquistas ou os loucos declarados (Nordau, 1896, I: V-VI), partindo do pressuposto de que as obras concebidas por mentes desequilibradas apresentam intrinsecamente os indícios mais flagrantes dessa mesma patologia. O que Nordau pretende acentuar, por outro lado, são as implicações nefastas do fenómeno ao nível civilizacional, na medida em que, acreditando no poder sugestivo que estas exercem sobre as massas, poderão obras e artistas corromper a gerações subsequentes (ibid., I: VI).

Analisar particularmente escritores e artistas degenerados de forma a encontrar as suas fontes patológicas corresponde a um modo de denunciar as perturbações dentro da ordem social propugnada pela ciência positivista. Saliente-se o facto de, para o crítico, não existir uma cisão definitiva e irreconciliável entre a ciência e a arte nem o menosprezo do artista face à missão heróica do cientista, mas antes a necessidade de conceber a arte enquadrada num sistema em que ela mesma deve contribuir e ser a expressão da ordem; será possível vislumbrar nesta concepção, por conseguinte, o questionamento da autonomia da arte se esta se revelar em oposição aos valores socialmente aceites. Como declara, “Dans le chaos des idées, on espère que l’art renseignera sur l’ordre qui doit succéder à la confusion. Le poète, le musicien doivent annoncer ou deviner, tout au moins laisser pressentir, dans quelles formes la civilisation continuera à se développer” (ibid, I : 12). Nordau não pretendeu afirmar que todos os

¹⁰³ Num importante estudo sobre Max Nordau e a sua obra, Christoph Schulte apresenta-nos uma visão da rápida e duradoura recepção de *Dégénérescence*, publicado pela primeira vez em 1892 e 1893, com a tradução francesa de Auguste Dietrich (lida mais tarde por Pessoa) publicada em 1894. O investigador concede-lhe a mais extrema posição antagónica do esteticismo dos finais do séc. XIX, merecedora dos mais apaixonados defensores e dos mais arreigados detractores; em última análise, como refere, “*Entartung* deve ler-se como o anúncio dum problema, num duplo sentido: anúncio geral dos perigos e baixios da crítica que atribui à cultura características patológicas (...) mas também duma moderna evolução e da compreensão da arte nos anos da sua génese, nos quais, sob o olhar do seu crítico, se concretizou a autonomia das já não belas artes e se consumou a sua explícita separação do elenco do Belo, do Verdadeiro, do Bom, do Estado e da Sociedade” (Schulte, 2006: 29). Sobre as reacções a Max Nordau e a sua influência ambígua em alguns passos da obra pessoana nos ocuparemos em capítulo posterior.

gênios são loucos, dada a existência de gênios sãos cujo privilégio assenta no desenvolvimento de certas faculdades intelectuais sem que as outras derivem da mediania (ibid., I:43), nem que cada louco é um gênio, embora também se mostre explícito ao manifestar o seu desacordo com a visão de Lombroso sobre a força propulsiva do progresso humano dos degenerados de gênio (ibid., I:45); esta atitude tratar-se-ia de um engano, uma vez que “ils séduisent et aveuglent, ils exercent malheureusement aussi fréquemment une action profonde, mais celle-ci est toujours néfaste” (ibid.)¹⁰⁴.

O sentimento de decadência ou de *fin de siècle*, de crepúsculo dos povos, não se coaduna no interior da visão progressista da humanidade, pelo que Max Nordau investe na denúncia da sua artificialidade ao colocá-lo ao nível de uma moda seguida por alguns cujo intuito fundamental será “le détachement pratique de la discipline transmise, qui théoriquement subsiste encore” (ibid., I: 10). Em si, trata-se de um conceito vazio de sentido, sobretudo entre as classes médias e inferiores que nem sequer o valorizam (ibid., I: 13), uma forma de exposição da degenerescência de uma minoria cujos sintomas Nordau inventaria e que se adequam à expressão idiossincrática da individualidade:

Le caractère commun de tous ces êtres, c'est de ne pas donner leur véritable nature, mais de vouloir représenter quelque chose qu'ils ne sont pas. Ils ne se contentent pas de montrer leur formation naturelle ni de rehausser celle-ci par des artifices permis, adaptés à leur type justement senti, mais cherchent à incarner un modèle quelconque de l'art qui n'a aucune parenté avec leur propre schéma et souvent même lui est violemment opposé ; et très fréquemment ils n'imitent pas seulement un modèle, mais plusieurs modèles à la fois, qui grincent les dents les uns contre les autres. Ainsi apparaissent des têtes assises

¹⁰⁴ O conceito de gênio e a sua distinção do talento foram expostas numa outra obra de Max Nordau, *Psycho-physiologie du Génie et du Talent* em 1897, tendo considerado o gênio “un homme qui imagine des activités nouvelles ou non encore pratiquées jusqu'à lui, ou pratique des activités connues d'après une méthode intièrement propre et personnelle”, ao contrário do talento, mais voltado para uma aptidão particular na concretização de uma actividade (Nordau, 1897: 51). Sendo o gênio inerente ao homem, o talento pode existir no reino animal noutras espécies. Para além desta diferenciação, Nordau concebe ainda as bases fisiológicas do gênio como um desenvolvimento orgânico primitivamente superior (ibid., 59), ou seja, uma formação extraordinária que se distingue das formações normais por um desenvolvimento particular de um centro nervoso, de vários ou mesmo de todos, afastando do “verdadeiro gênio” tanto a doença como a degeneração, ao contrário dos “pseudo-gênies «artistiques»”, remetidos para os alienistas. Uma vez mais, expõe o erro do seu ilustre mestre Lombroso, que considerava o gênio uma forma permanentemente patológica e degenerativa, o que teve como consequência, na sua perspectiva, um uso abusivo do termo e a sua extensão a vários “espíritos doentes” (ibid., 89-90). O gênio “autêntico” encontra-se exposto a problemas cerebrais mas, em vez de comprovar uma psicose, apenas reforça, como diz, “qu'une néo-formation évolutive, une différenciation supérieure, se présentant pour la première fois comme acquisition individuelle, est plus délicate et moins résistante qu'un organe rudement et solidement charpenté, consolidé par l'hérédité et par une longue sélection” (ibid. 91). Registe-se que Fernando Pessoa, de acordo com Jerónimo Pizarro (2007: 99), terá lido a tradução desta obra, na sua 5ª edição, depois de 1911.

sur des épaules auxquelles elles ne font pas suite, des tenues dont les différentes pièces sont incohérentes comme un costume de rêve, des associations de couleurs qui semblent avoir été composées par l'obscurité. On a l'impression d'être à une mascarade où chacun est venu dans un déguisement et en tête (ibid. I, 59).

A representação dúplice e artificial do artista degenerado que não se pretende ver integrado socialmente é remetida para os meandros da loucura, facto que não deixa de ser paradoxal (como muitos outros passos da obra de Nordau), se atendermos que o mesmo acredita no acto deliberado desta exclusão e não apenas em causas fisiológicas. Estas últimas, todavia, são convocadas no seu diagnóstico sob a forma da degenerescência e da histeria (nos seus níveis mais inferiores com o nome de neurastenia) através dos seus diversos estigmas físicos (deformidades, formações múltiplas e atrasos no desenvolvimento, seguindo a linha dos estudos de Lombroso e Morel) (ibid., I: 33-34) e intelectuais, reconhecidas “notamment dans toutes les oeuvres des dégénérés” (ibid., I: 34), bastando mesmo estas para que as primeiras deixem de ser necessárias na filiação de um artista na classe dos degenerados; de entre os traços mais consistentes que caracterizam o estado mental do degenerado, destaca, entre outros, a falta de sentido de moralidade (a “folie morale”), a emotividade excessiva, o egoísmo monstruoso e a impulsividade, a abulia (aversão a toda a acção, que podem levar à incapacidade da vontade), a filosofia da renúncia, o sonho e o devaneio, a patologia da dúvida (a que regressaremos mais adiante) e o misticismo (cf. Nordau, I: 34-42).

Ainda a considerar no âmbito da sua teoria da degenerescência, importante pelo papel que atribui a certos indivíduos em particular, apresenta-se a formação de movimentos e escolas em torno deles através dos seus imitadores históricos e neurasténicos (porque mais sugestionáveis) que se apropriam de um estilo de escrita transformando-o em seguida em mero epigonismo (ibid., I: 60-61). Este facto leva Max Nordau no seu extenso estudo a privilegiar não apenas movimentos (o decadentismo, o simbolismo, o egotismo) mas também o estudo crítico dos seus iniciadores, vistos como anti-heróis de um sistema que os reconhece apenas nas suas franjas mais marginais. Tomaremos Nietzsche como exemplo paradigmático, para quem a concepção de degenerescência não é perspectivada como um mal social desagregador mas como parte integrante de um processo civilizacional que pretende, pelo contrário, a renovação.

Considerando alguns fragmentos de *Humano, Demasiado Humano*, vemos que se, por um lado, o filósofo entende que no domínio da arte, a cada grande fenómeno se segue a degenerescência (Nietzsche, 1997, 158: 161), há também a percepção de um

melhoramento através desta; como afirma no aforismo 224 da obra citada, no homem individual “raramente uma degeneração, uma mutilação, mesmo uma tara e, sobretudo, um dano físico ou moral, não tem uma vantagem por outro lado” (ibid., 207)¹⁰⁵. Por sua vez, para Nordau, Nietzsche é perspectivado como o filósofo do egotismo assim como Ibsen fora considerado o seu poeta (Nordau, 1896, II: 307), aludindo através da citação alguns dos seus textos mais famosos (*Para a Genealogia da Moral, Assim Falou Zaratustra, A Gaia Ciência, Para Além do Bem e do Mal*) para neles reconhecer contradições, lugares comuns e indícios seguros da sua furiosa loucura. Há igualmente a ideia consolidada de uma capacidade de influência tanto de certos autores sobre estas obras (Nordau acredita na influência de Wilde e de Huysmans – ibid., II: 355) como de Nietzsche como figura central de uma geração posterior de degenerados, assim como na sua concordância quanto a certos tópicos com outros artistas, como Baudelaire. Complementarmente, o estilo e linguagem do filósofo de Rocken servem para ilustrar um género de loucura em particular, de resto atribuível a muitos outros decadentes: “le système de Nietzsche est un produit de la folie de contradiction, forme agitée du même trouble d’esprit qui a pour forme mélancholique la folie du doute et de la négation (...) la «folie des négations» se trahit aussi dans ses particularités de langage” (ibid., II: 361).

Citamos este passo de modo a ilustrar uma tendência da crítica de Nordau, a que resulta, por um lado, do reconhecimento negativo da influência de certos autores nas gerações que se seguem, o que poderíamos aproximar ao símile da fisiologia da degenerescência em que uma célula que deixa de exercer a sua função na comunidade pode provocar a ruína do sistema, e por outro na apropriação da linguagem particular de cada autor (o estilo) como mais uma prova cabal, tal como o carácter, de degenerescência. A “loucura furiosa” de Nietzsche advirá da sua solidão voluntária e do seu pensamento vertiginoso (ibid., II: 378) mas também de aspectos idiossincráticos da sua escrita¹⁰⁶. No capítulo dedicado aos decadentes e estetas, uma vez mais se vêem

¹⁰⁵ Gregory Moore, em estudo já citado, relaciona a perspectiva de Nietzsche sobre a degeneração com a perspectiva biológica de excesso defendida por Paul Bourget. Quanto aos fragmentos citados, entende-os como determinantes na crítica da teoria darwinista ao pretender que haja evolução através dos mais fracos e não pela via da conservação dos mais fortes (Moore, 2002: 122). Também em *A Vontade de Poder*, no capítulo VIII, a decadência é vista, tal como a degradação, o declínio e a degenerescência não como fenómenos condenáveis mas como consequências necessárias do desenvolvimento da vida (Nietzsche, 2004a: 247).

¹⁰⁶ “C’est ainsi que Nietzsche jette sur le papier, d’une main enfiévrée, cinq, six, souvent huit synonymes (...)” (ibid., II : 386); “sa conscience entend en quelque sorte mal, se trompe dans leur interprétation et invente des néologismes” (ibid., II : 388); “Fréquemment il associe ses idées non d’après le son du mot,

aplicados estes aspectos. A Escola de Baudelaire, como é apelidada, “reflète de caractère du maître, mais singulièrement décomposé” (ibid., II : 97), distribuindo-se muitas das suas características pelos seus discípulos, como Rollinat, Catulle Mendès, Villiers de L’Isle-Adam ou Barbey d’Aurevilly. É do autor de *Les Fleurs du Mal* que parte a descoberta de uma linguagem da decadência, “un langage nouveau et inouï, puisqu’il ne peut y avoir dans aucun langage usuel de désignation correspondant à des représentations qui, en réalité, m’en sont pas” (ibid., II: 104) ; trata-se, para Nordau, de um complemento ao estilo da decadência definido por Gautier e à desagregação que colhe também em Paul Bourget como formas de comprovar a degenerescência destes autores e na procura de imputar aos decadentes a necessidade de estabelecer um tipo, ou, como afirma, “l’homme idéal du décadentisme”, protagonizado, uma vez mais, por Des Esseintes:

Le voilà, le «surhomme» que rêvent Baudelaire et ses disciples, et auquel ils cherchent à ressembler : physiquement, malade et faible ; moralement, un fieffé coquin ; intellectuellement, un idiot sans nom qui passe son temps à choisir artistement les couleurs des étoffes qui doivent tapisser sa chambre, à observer les mouvements de poissons mécaniques, à flairer des parfums et à lécher des liqueurs. Son invention la plus corsée, c’est de veiller la nuit et de dormir le jour, et de tremper sa viande dans son thé. L’amour et l’amitié lui sont inconnus. Son sens artistique consiste à guetter l’attitude des gens en face d’une œuvre, pour prendre immédiatement l’attitude opposée. Son inadaptabilité complète se révèle en ce que chaque contact avec le monde et les hommes lui cause des douleurs. Il rejette naturellement sur ses semblables la cause de son malaise et vocifère contre eux comme une poissarde. Il les qualifie en masse de coquins et d’imbéciles, et profère à leur adresse d’horribles malédictions anarchistes. Ce crétin se regarde comme infiniment supérieur aux autres, et sa sottise inouïe n’a d’égale que son adoration grotesque de lui-même (...) (ibid. II: 119-120).

A visão negativa de Nordau assenta numa valoração pessoal de obras e autores e coloca-se a par do objectivo de definir o homem decadente pela sua vertente egotista, concepção que em Bourget, mais descritivo, vemos atenuada e dominada pelo sentimento de dor. Numa das suas definições sobre o seu carácter autodestrutivo mas sempre lúcido, a imagem fornecida decide-se por outros aspectos que Nordau não contemplou da mesma maneira:

Voilà l’homme de la décadence, ayant conservé une incurable nostalgie des beaux rêves de ses aïeux, ayant, par la précocité des abus, tari en lui les sources de la vie, et jugeant d’un regard demeuré lucide l’inguérissable misère de sa destinée, par suite – car voyons-

mais après la ressemblance ou le voisinage habituel des concepts, et alors naissent le penser «analogique» et la fuite d’idées (...)” (ibid.)

nous le monde qu'à travers le prisme de nos intimes besoins ? – de toute destinée!
(Bourget, 1899: 14).

Tanto Nordau como Bourget concordam, ainda que atendendo às evidentes e essenciais diferenças sobretudo no contexto em que são aplicados, na eleição não apenas do herói representativo da decadência (Baudelaire como herói-artista) mas também na representatividade que o modelo em si proporciona quanto às suas características não exclusivamente literárias mas pessoais. Um dos traços da decadência parece, deste modo, consistir na aceitação de modelos consistentes que sintetizem a diferença como substância intrínseca do seu valor. Afastando, como vimos no capítulo anterior, a perspectiva biografista pela sua contingência, não colocaremos de parte a representatividade que a leitura de certos autores e a tradição que parte tanto dos seus textos como das figuras que estes preconizam e que, muitas vezes, se estendem à auto-representação contingente dos autores como parte de uma estratégia de ocultação. Falar dos autores poderá fazer sentido se vistos como figuras heróicas que participam da mesma estratégia de contingência da personalidade, como imagens exemplares que se precipitam nos textos de forma mais ou menos evidente, na óptica de, como veremos, valorizar a fragilidade patética do ser e da consciência. Neste sentido, Bourget reconhece em Edgar Allan Poe um dos autores que mais influenciaram Baudelaire, mas este facto decorre do facto de o poeta francês ter elegido Poe não tanto como influência mas como o paradigma de um modo de conceber a modernidade, a que se apresenta dilacerada entre o contingente e a análise improvável quanto a resultados dessa mesma contingência. Literariamente, Huysmans faz Des Esseintes convocar Baudelaire como o autor que, entre outros aspectos, desceu “jusqu’au fond de l’inépuisable mine, s’était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l’âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée” (Huysmans, 2006 : 252-253)¹⁰⁷.

Recuperamos a propósito um dos vários textos de Baudelaire sobre o autor de *William Wilson*, publicado em 1857 como prefácio às *Nouvelles histoires extraordinaires*. Entre as qualidades de Edgar Allan Poe, duas são amplamente consideradas: a valorização do contingente através do reconhecimento de uma “força

¹⁰⁷ Em outros capítulos desta obra, Baudelaire é igualmente convocado noutros passos, muitas vezes a par de Edgar Allan Poe, visto como um mestre da Indução; num dos passos, refere: “Si Baudelaire avait déchiffré dans les hiéroglyphes de l’âme le retour d’âge des sentiments et des idées, lui avait, dans la voie de la psychologie morbide, plus particulièrement scruté le domaine de la volonté” (ibid., 309)

misteriosa e inominável” que faz com que “une foule d’actions humaines resteront inexplicables, inexplicables” (Baudelaire, 2005: 293), mais adiante interpretada por Baudelaire como a perversidade natural, e da análise, mercê da sua capacidade crítica de conceber a origem das suas obras e que decorre dos seus textos teóricos como “The Philosophy of Composition” ou “The Poetic Principle”; como refere,

Il était avant tout sensible à la perfection du plan et à correction de l’exécution ; démontant les œuvres littéraires comme des pièces mécaniques défectueuses (pour le but qu’elles voulaient atteindre), notant soigneusement les vices de la fabrication ; et, quand il passait au détail de l’œuvre, à son expression plastique, au style en un mot, épiluchant, sans omission, les fautes de prosodie, les erreurs grammaticales et toute cette masse de scories qui, chez les écrivains non artistes, souillent les meilleures intentions et déforment les conceptions les plus nobles (ibid., 302).

Apesar destas características de analisador¹⁰⁸, Poe deposita na imaginação uma forte confiança, fazendo dela, de acordo com Baudelaire, “une faculté quasi divine” (ibid.) que lhe permite entender as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. Este retrato paradoxal parece decorrer do investimento do poeta de *Fusées* em fazer destacar a dificuldade de encontrar uma explicação fundamental tanto da obra como do seu autor. De resto, este prefácio inicia-se com a questionação do termo “literatura de decadência”, a qual implica, na sua perspectiva, algo de inelutável, fatal ou providencial, escusando-se da referência à “loi mystérieuse” (ibid., 289).

Este e outros aspectos anteriores relativos à imagem poliédrica da decadência afiguram-se essenciais na compreensão e caracterização das primeiras personalidades pré-heteronímicas pessoais, dominadas ao nível representacional por certos *topoi* decorrentes deste imaginário. Não julgamos que seja possível conceber a decadência exclusivamente sob o prisma da influência mas sobretudo pela permanência de um tipo de pensamento que pretende ser encarado como um duplo desvio: o irónico, praticado no âmbito da linguagem de um paradigma fechado que importa subverter, pelo esgotamento e imposições que arremetem contra a contingência inerente ao processo artístico, e o artístico, através da assumpção de modelos que, longe de se resolverem mimeticamente, procuram antes exaltar a incerteza e fragmentação do eu através de

¹⁰⁸ Em “A Filosofia da Composição”, Poe esclarece sobre a sua vontade de escrever um artigo que tentasse descrever as dificuldades inerentes ao processo de escrita, contrapondo-se à maioria dos escritores, sobretudo poetas, que “preferem dar a entender que compõem por uma espécie de fina loucura – uma intuição extática” (Poe, 2004: 35).

estratégias de ficcionalização. As primeiras personalidades pessoais, como figurações de heróis cerebrais decadentes, exprimem essa busca da contingência através não apenas das características indicadas mas pela constante referência ao lado negativo dessa demanda, em simultâneo objecto de desejo e desejo inalcançável, simbolizado através da presença da loucura.

2. Charles Robert Anon, perversão e linguagem

“I lie for the joking, I lie, for, by Hell, I know myself ill enough,
and outside all illness what pleases me best”

(Marino, PPCII, 133: 178)

A escolha de Charles Robert Anon para iniciar este estudo sobre os percursos dos temas acima expostos corresponde à certeza já invocada por Eduardo Lourenço acerca do papel essencial que uma análise do “proto-Pessoa” poderá fomentar relativamente ao estudo das posteriores produções do autor. Para o ensaísta, certas permanências temáticas como o tempo ou a morte possibilitam uma compreensão da atemporalidade essencial que marcaria a experiência heteronímica (Lourenço, 2002: 194), dentro da qual Pessoa situou o tema da loucura, conforme tivemos a ocasião de verificar no capítulo anterior na referência à carta a Casais Monteiro.

Não pretendemos com o estudo de Anon contribuir decisivamente para a sua compreensão numa óptica categorial (semi-heterónimos, proto-heterónimos ou simples pseudónimos)¹⁰⁹, pelo que nos quedaremos pelo termo convencional, também não isento de problematização, de “personalidade”. As dificuldades com que os investigadores se deparam em relação a este tópico, assim como a que o próprio Pessoa nos revelou na dispersão tanto de obras como dos seus autores, leva-nos a optar por esta

¹⁰⁹ António Azevedo, por exemplo, concebe-o conjuntamente com outros participantes do jornal *O Palrador* (1902-1905), como o Dr. Pancrácio, Eduardo Lança, David Merrick, Horace James Faber e Alexander Search, denominando-os de “personagens literárias anglo-lusas” (Azevedo, 2005a: 169). Teresa Rita Lopes, em *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, classifica-o entre uma das “vozes à procura de uma personagem”, assinalando Anon como o primeiro que verdadeiramente se distingue de um pseudónimo (Lopes, 1985: 266). Maria da Conceição Azevedo em *Fernando Pessoa, Educador*, remete este e os restantes nomes para a denominação de “personalidades literárias” (1996: 101). Mais recentemente, Jerónimo Pizarro considera-o “a primeira personalidade literária com uma obra extensa” (Pizarro, 2007: 26).

designação, apesar de conscientes da sua fragilidade enquanto conceito. Quanto a Charles Robert Anon, as dificuldades aumentam em duas vertentes simultâneas: por um lado, até ao momento não se conhece uma edição sistemática do seu *corpus*, como já se pode verificar para a poesia de Alexander Search; por outro, torna-se problemática, em certos momentos, entender a filiação cabal de algumas produções, sobretudo tendo em conta que alguns textos são atribuídos ora a Anon ora a outras personalidades que o antecederam ou precederam.

Não tendo sido a primeira personalidade inventada por Pessoa, se tivermos em consideração as que se apresentam nos jornais *A Palavra* (1902) e *O Palrador* (1902-1905), recenseadas por Teresa Rita Lopes, os seus textos ainda dispersos permitem-nos reconhecer a sua importância no contexto que antecede o interesse crescente por Alexander Search¹¹⁰. A produção de Charles Robert Anon move-se entre as hesitações quanto à filiação concreta dos seus textos próprios; de acordo com Teresa Rita Lopes, os seus textos são conhecidos pelo menos desde 1904, tendo a investigadora começado por argumentar esta conjectura com a descoberta de um plano manuscrito da peça *Marino*, assinada à mão por Anon (Lopes, 1985: 266-267). Em *Pessoa Por Conhecer* (1990), porém, assinala que a atribuição da peça poderá ser anterior e atribuível antes a uma outra personalidade, David Merrick, de quem Anon terá herdado alguns projectos (Lopes, 1990: 97). Para além de Merrick, outra personalidade, Horace James Faber, concorre com Anon na autoria de um conto redigido entre 1903-1904, *The Case of the Science Master*, facto que estaria na base, segundo Jerónimo Pizarro, na distinção entre as tarefas dos dois escritores através de uma lista criada para o efeito, na qual Charles Robert Anon surge com os encargos de redacção de “Poetry, Critical Essays (Carlyle, Byron, Shelley, Camões), Stories of Imagination” (Pizarro, 2007: 27).

Esta lista não abrange, todavia, alguns textos de importância vital para o conhecimento do lugar de Charles Robert Anon entre a restante produção contemporânea e que nos permitem nele perspectivar um interesse sistemático pelas questões do génio, a loucura, a decadência e a ironia, fazendo-o, num certo sentido, um precursor quanto ao tratamento de temas a que Pessoa regressaria com frequência. Da sua produção, reteremos em primeiro lugar o excesso e a auto-reflexão que o remetem,

¹¹⁰ Numa linha de continuidade entre as duas personalidades, João Dionísio (2008: 127) procurou demonstrar através da análise de um caderno manuscrito de Pessoa que houve um momento em que o autor terá decidido transferir a maioria dos poemas assinadas por Anon para Alexander Search sem que houvesse lugar a uma mudança substancial de dicção.

numa primeira aproximação, para o mesmo imaginário dionisíaco que, anos mais tarde, sintetizaria num texto a propósito de António Botto¹¹¹, considerando-o nesse contexto em particular ainda próximo da matriz sensacionista (“Não haver uma emoção que possa ter todas as emoções, ou que, ao menos, pela sua intensidade, a todas valhas, ainda que nos endoideça!” - EAEN, 446) e conferindo ao homem dionisíaco pelo pensamento e pela sensação, um de dois ideais: “ou viver o máximo de intensidade, o máximo possível da vida; ou refugiando-se no sonho, vivê-la ali total, ainda que fictícia” (ibid, id.). Estas duas características parecem encontrar ecos visíveis em vários passos dos escritos atribuídos a Anon, cuja existência terá sido concebida em torno dos desígnios do excesso e da diferenciação, mas enquadrados nos limites de uma linguagem que busca a transgressão através da adopção irónica dos códigos próprios do metadiscorso científico em voga no final do século anterior e a interferência de outras línguas (latim, francês), como através do auto-retrato apresentado no fragmento intitulado *Excommunication* somos levados a concluir e que a seguir transcrevemos:

I, Charles Robert Anon, *being*, animal, mammal, tetrapod, primate, placentar, ape, catarrhynce (...) man; eighteen years of age, not married (except at odd moments), megalomaniac, with touches of dipsomania, dégénééré superior, poet, with pretensions to written humour, citizen of the world, idealistic philosopher, etc etc (to spare the reader further pains).

In the name of TRUTH, SCIENCE and PHILOSOFIA, not with bell, book and candle, but with pen, ink and paper,

Pass sentence of excommunication on all priests and all sectarians of all religions in the world.

Excommunicabo vos

Be damned to you all.

Ainsi-soit-il.

Reason, Truth, Virtue per C. R. A (PC, 46:158).

A subversão irónica do discurso assenta ainda noutras particularidades; a excomunhão religiosamente lançada a todos os religiosos não se distancia do efeito de *blague* que deseja ver concretizado junto do leitor, suficientemente convencido da sua permanência após a leitura da enumeração, estabelecida de acordo com o paradigma evolutivo ordenado segundo taxonomias bastante precisas – de resto, seguindo muito de perto a descrição de Ernest Haeckel no segundo capítulo de *Os Enigmas do Universo*

¹¹¹ O texto em questão foi publicado em 1932, consistindo no conhecido ensaio “António Botto e o Ideal Estético Criador”, a partir do qual Américo Monteiro assinala uma coincidência entre Nietzsche e Pessoa no que diz respeito à interpretação do ideal helénico de perfeição e vida e do ideal dionisíaco, este igualmente pleno de vitalidade e de força criadora, contrapondo-se ao ideal cristão e à rejeição da vida (cf. Monteiro, 2000: 303).

(cf. Haeckel, 1926: 27-45) - , assim como a situação observada quanto à alusão a categorias precisas da degenerescência (“megalomaniac, with touches of dipsomania, dégénéré superior”). A ironia destaca-se ainda pela contradição evidente entre estas características e os valores pretensamente defendidos, conotados com os ideais positivistas da ciência e da verdade; há, no entanto, neste auto-retrato indícios que ultrapassam a situação de uma narração pessoal, própria destes textos, e que se enquadram já na tendência para o monólogo dramático que caracteriza uma parte da produção conhecida desta personalidade. É possível admitir, tal como Wayne Booth, que o auto-retrato irónico se encontrasse, assim como outros textos escritos desde meados do séc. XIX, na origem de um grande número de contos enquanto extensões desses monólogos dramáticos, como seria o caso de algumas histórias de Edgar Allan Poe (cf. Booth, 1974: 151), cujo estilo e influência terão sido decisivos junto das produções das primeiras personalidades poéticas pessoanas. O investigador chama ainda a atenção para o facto de estas primeiras tentativas se reportarem a contos cujo narrador se auto-representa como um louco (Ibid.), aspecto comprovado em narrativas como *Berenice*, *Morella* ou *The Imp of The Perverse*. Tal como as vozes presentes nestas histórias, Charles Robert Anon denuncia, a par da perversão, uma consciência absoluta do seu desequilíbrio e, no seu caso, da aproximação à loucura feita por via do auto-reconhecimento do génio. Um dos seus textos mais conhecidos coloca em destaque esta relação:

I noticed within myself the gradual and awful differentiation of the world and of myself; the difference between men and me was greater than ever. Family affections – my family’s to me – took a cold look, a painful appearance before my warmth of affection to all mankind. A disgust of living invaded my soul; I grew inimical to men’s opinions, loving mankind deeply all the while. Every day that saw me older saw the widening of the fearful grief. I was a genius, I realised the truth, and saw also this other, that being a genius I was a madman (PI, 49: 160).

Tal como no excerto anterior, o investimento depositado na necessidade de se diferenciar não se verifica apenas através do génio mas também na sua distinção ao nível ontológico. O trecho procura sublinhar uma existência individual (recordemos que, na excomunhão, Charles Robert Anon se auto-apresenta em primeiro lugar como *ser*), invocando um estatuto de personalidade por meio da diferenciação que lhe julga inerente e a partir da qual encontra a sua sustentabilidade existencial, concorrendo os

restantes tópicos auto-referenciais como uma estratégia adicional desse ímpeto de diferenciação.

Os dois excertos denunciam outros pormenores que, conjugados, nos permitem entender a importância de Charles Robert Anon como iniciador de um nível de ficcionalização individual cujas manifestações são visíveis em momentos da escrita pessoana tão diferentes como as suas cartas e certas produções heterónimas e ortónimas. Ambos fazem uso de marcas de referencialidade (a idade no primeiro excerto, a relação com a família no segundo) cuja importância parece compreender-se sobretudo ao nível retórico como tópicos. Em *Excommunication*, a perversão adquire contornos ainda mais subtis no que diz respeito a este esforço de distanciamento de qualquer pretensão biográfica ao vermos inscrito, na enumeração, os “ataques de dipsomania” que, apesar de comuns a outros génios, vemos característicos de Edgar Allan Poe, de acordo com o testemunho das suas notas sobre o génio e a loucura¹¹². A voz de Anon, propondo um pacto com a diferenciação, não exclui a sua dependência de modelos que o remetam e incisivamente defendam essa mesma necessidade. O seu discurso monológico assenta, por outro lado, tal como João Almeida Flor defende para Robert Browning, no investimento das estratégias de diversificação do eu que, desde John Keats e a proposta de um estado de fluidez do sujeito que lhe permitisse a metamorfose contínua, possibilitam “leituras caleidoscópicas do real ao adoptar estratégias de dissociação, multiplicação e alterização do Eu, oculto (mas também revelado) nas personagens-máscaras que assume para por ele dizerem o mundo” (*apud* Browning, 1980: 14).

Associando este aspecto à proposta irónica de Booth quanto ao auto-retrato, seríamos tentados a entrever esse modelo de alterização nas leituras de Poe que sabemos certas sobretudo neste período¹¹³, não devendo de todo permanecer pouco significante o

¹¹² Numa lista de enfermidades, Edgar Allan Poe aparece descrito como “dipsomaniac” (EGL1, 11: 44). O excesso do álcool, característico de Poe, pode reportar-se ainda, de acordo com Kenneth Krabbenhoft, não a um problema de ordem fisiológica mas moral, se pensarmos a necessidade de beber com vista à embriaguez como uma estratégia de perda de consciência (Krabbenhof, 2007: 52). Há ainda a considerar a tradição baudelairiana das formas artificiais de alcance da inconsciência, como o haschiche e o vinho. Ainda num texto que serviu de nota a *O Baile de Chamas* (e igualmente antecedendo outra tradução de Carlos Sequeira, em data incerta, de *William Wilson*, nas edições Delta) Pessoa destaca a tendência alcoólica do autor como um dos motivos da desordem geral da sua vida (EAEN, 213). Registam-se ainda no seu espólio vários apontamentos nos quais se vislumbra um interesse particular pela taxonomia dos homens de génios num ponto de vista médico, como no caso de vários fragmentos do intitulado “Caderno Z”, escrito cerca de 1907 (cf. EGL1, 193, 194 e 196, pp. 176-180).

¹¹³ No seu importante estudo, Badia Bourennane Baker relembra-nos que o contacto do escritor com a obra de Edgar Allan Poe pode remontar pelo menos a 1904, quando recebeu *The Choice Works of E.A.Poe, Poems, Stories, Essays*, com o texto introdutório de Charles Baudelaire, no momento em que foi galardoado com o “Queen Victoria Memorial Prize” (Baker, 1980: 249-250). No ano seguinte, assistimos,

facto de, para esta personalidade, estar reservada, entre outras, a tarefa de escrever *Stories of Imagination*, alusão directa a um empreendimento literário baseado na escolha voluntária de um estilo. Apesar de os testemunhos pessoais nos apontarem para um consciente apelo ao estilo de Edgar Allan Poe, o mesmo não significará a mimese livre dos seus textos, sobretudo num momento onde igualmente coexiste a admiração por Baudelaire e Maurice Rollinat, autores que teriam merecido o seu interesse no mesmo período. Reportando-nos de novo à contingência de certas afirmações, parecem não existir muitas dúvidas quanto à aceitação de modelos de escrita, as “influências” que pretendeu ver sintetizadas, décadas mais tarde, na citadíssima carta de 1932 a José Osório de Oliveira na célebre tripartição das suas adolescências onde, uma vez mais escrevendo à máquina de forma “imediata e impensada” (CII, 134: 278), remete para obras (os *Pickwick Papers*, de Dickens, na infância e primeira adolescência) e para alguns autores (Shakespeare, Milton e os românticos ingleses na segunda adolescência, os decadentes franceses na terceira, postos de parte através da ginástica sueca e da leitura da *Dégénérescence* de Nordau – *ibid.*), não se entrevendo, todavia, exceptuando talvez Rollinat quanto aos decadentes franceses, o paradeiro de Poe, Baudelaire ou Walt Whitman. Também nos apontamentos coligidos por Armando Côrtes-Rodrigues em 1914, anteriores a esta carta, observamos a permanência manuscrita do termo “influências” associadas a uma cronologia específica, onde nomes acima citados já aparecem, documento a que regressaremos mais adiante (Pessoa, 1985: 78)

Algumas informações deste período levam-nos a entender de que modo o intertexto de Poe terá funcionado junto de algumas produções pessoais do mesmo período em que a assinatura de Anon surge associada a alguns textos. Uma entrada do diário de Novembro de 1905 manifesta a intenção de escrever de acordo com o estilo de Poe, apesar de não nos permitir entender uma caracterização cabal deste projecto: “Work of the kind of “Convention”, “Sonnet”, work perhaps of the kind of “Woman in Black” and “Land of Dreams”, pure Poesque” (EAUT, 22). No diário de 1906, em Abril, essas informações estendem-se à tentativa de escrever um conto (*Stolen Document*), que terá como intertexto directo *The Purloined Letter*, com o objectivo, como afirma, “as a presumed true account of the stolen letter affair” (EAUT, 34), surgindo como uma tentativa de rever criticamente este texto pela exposição de um erro

de acordo com o seu próprio testemunho, a tentativas de trabalhos literários, entre Novembro e Dezembro, descritos como “pure Poesque”, ou “Poesque, complicated with Baudelaire and Rollinat style” (EAUT, 22).

de raciocínio do próprio autor. A importância deste último assenta ainda na particularidade de introduzir o escritor, “the greatest off all North-Americans” (*apud* Freitas, 2007: 2)¹¹⁴ como personagem, tal como este concretizara no início de *The Purloined Letter* quando se assume como amigo do raciocinador francês Dupin, uma alma dupla, “a double Dupin” (o criador e o analista), como se refere em *The Murders in the Rue Morgue* (Poe, 1976: 180).

Importa focalizar o nosso interesse na representação do monólogo interior em alguns contos de Poe no sentido de podermos aproximá-lo à tendência de Charles Robert Anon para a diferenciação e para a vontade de alterização de uma voz característica quanto a um tipo de auto-retrato assente na convocação irónica de vários discursos. A presença do monólogo interior é, desde logo, um primeiro indício dessa ambiguidade, dado que, como fez notar Oscar Tacca, se trata de “uma actividade mental pré-lógica vertida nos moldes – lógicos – do discurso, impressão convertida em expressão, silenciosa intimidade transformada em comunicação” (Tacca, 1983: 98)¹¹⁵.

No conto *William Wilson*, as questões da identidade e da consciência são expostas monologicamente, tal como o faz Anon no último excerto acima citado, acentuando-se no primeiro caso e desde o início do texto uma atitude voluntariamente diferenciadora que é assumida pela dissimulação voluntária através de um nome, cuja motivação decorre dos actos criminosos narrados em retrospectiva: “Let me call myself, for the present, William Wilson. The fair page now lying before me need not to be

¹¹⁴ No ensaio que apresenta ao mesmo tempo que uma edição deste texto, Ana Maria Freitas considera-o com segurança da autoria de Charles Robert Anon (“Temos em relação a este conto a vantagem de podermos, com segurança, identificar a personalidade literária que o reivindica como seu”), baseando-se nas anotações citadas do diário em inglês de 1906 e do facto de nas folhas se encontrar um carimbo com as iniciais deste, *C.R. Anon* (Freitas, 2007: 4). Julgamos a observação pouco pertinente, remetendo para as conclusões de Teresa Sobral Cunha a propósito da edição deste diário, “Escrito em inglês e embora com o carimbo acidental de Charles Robert Anon (heterónimo de juventude manifestamente alheio ao texto (...))” (Cunha, 1987: 80).

¹¹⁵ O mesmo investigador caracteriza o monólogo interior moderno como “uma descida na consciência que se realiza *sem intenção de análise ou de ordenamento racional*[sic], quer dizer, que reproduz fielmente o seu devir (naquilo que tem de espontâneo, de irracional e caótico), conservando todos os elementos num mesmo nível”, mantendo-se esta definição em consonância com o dinamismo constante nas suas primeiras definições em inglês – “stream of consciousness”, “stream of thought”, “thought train”. Por outro lado, adianta que a verdadeira realidade do monólogo interior é dada “*no plano da expressão* [sic], mediante a introdução de um discurso que rompe, definitivamente, com as características peculiares que a análise introspectiva tinha consagrado a propósito do monólogo ou solilóquio tradicional (causalidade, simplicidade, clareza)” (Tacca, 1983: 93).

sullied with my real appellation” (Poe, 1976: 271)¹¹⁶. A opção inicial coaduna-se com a epígrafe seleccionada de Chamberlayne (obscuro poeta seiscentista, cuja obra acabara de ser reimpressa em 1820) que concede ao discurso a promessa de uma narrativa a propósito da consciência, durante a qual o surgimento do duplo (o *outro* William Wilson, do qual difere apenas na verbalização do discurso – não conseguia levantar a sua voz acima de um sussurro muito fraco – *ibid.*, 275) é tão contingente como a própria identidade do protagonista, que sobre si, a dada altura, afirma: “In this narrative I have therefore designated myself as William Wilson – a fictitious title not very dissimilar to the real” (*ibid.*, 274). Apesar da promessa de identidade, William Wilson aposta mais na auto-representação de si mesmo enquanto consciência, revendo-se ironicamente, como fará Anon, em algumas opções representacionais que decorrem de um evento em particular que o vai atirando paulatinamente para os meandros da loucura: “the vortex of thoughtless folly into which I there so immediately and so recklessly plunged, washed away all but the froth of my past hours, engulfed at once every solid or serious impression, and left to memory only the veriest levities of a former existence” (*ibid.*, 278). Podemos concluir neste ponto que, mais do que uma narrativa a propósito do duplo, William Wilson não propõe uma libertação absoluta da consciência, antes reforça o cerebralismo que, como se se tratasse de um herói decadente, o vai minando até às fronteiras do crime, da loucura, de um estado de irracionalidade no qual a consciência não parece fazer sentido. O paradoxo, porém, reside no facto de, neste processo, o controlo da própria consciência se revele tão contingente como o da sua libertação, pois as condições que lhe subjazem escapam à delimitação imposta pela compreensão do próprio fenómeno.

Neste processo de alterização, ironicamente encerrado na sua máscara no final do conto com o assassinato do William Wilson fantasmático que mais não é do que a sua consciência regressada finalmente à unidade, há apesar de tudo uma circularidade que de imediato remetemos para o início da narrativa, contada em retrospectiva no momento em que a morte se avizinha (cf. Poe, 1976: 283). O monólogo de Wilson aproxima-se de um texto onde vemos reconhecida uma forte componente confessional que não dispensa o conhecimento das possíveis causas que contribuem para o desfecho trágico do conto; assim, é sintomático que se verifique a necessidade de

¹¹⁶ Esta ambiguidade inicial seria repetida anos mais tarde, em 1851, por Herman Melville através de Ishmael, o protagonista de *Moby Dick*. Registamos a este propósito a coincidência entre o princípio de *William Wilson* e a primeira frase do romance de Melville, “Call me Ishmael”.

biograficamente ordenar toda a sequência de eventos e condições que conduziram à sua perdição, expondo conscientemente a enumeração de causas que veríamos mais tarde tematizadas em obras tão diversas como *A Rebours*, em certa narrativa naturalista e, como veremos, interferindo em parte na auto-representação de Anon:

I am the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable; and, in my earliest infancy, I gave evidence of having fully inherited the family character. As I advanced in years it was more strongly developed; becoming, for many reasons, a cause of serious disquietude to my friends, and of positive injury for myself. I grew self-willed, addicted to the wildest caprices, and a prey to the most ungorvenable passions. Weak-minded, and beset with constitutional infirmities akin to my own, my parents could do but little to check the evil propensities which distinguished me (ibid., 272).

Nos momentos posteriores, a sua dipsomania conjuga-se de forma igualmente reflectida com aspectos hereditários de modo a acentuar as vias (inúteis) de suspensão da consciência - “But, of late days, I had given myself up entirely to wine; and its maddening influence upon my hereditary temper rendered me more and more impatient to control” (ibid., 282). Tal como Anon, quando se reporta à “gradual and awful differentiation of the world and of myself” (PI, 49: 160), a voz identificada como William Wilson não dispensa a consciência para entender do mesmo modo este processo paulatino de diferenciação. Em Charles Robert Anon, contudo, a consciência desta mesma “propensão diabólica” alcança um grau superior em correspondência directa com a descoberta da sua genialidade, aspecto que apresentada na sua profissão de fé relativamente às condições para ter sucesso no mundo:

3 things are required: lack of conscientiousness, of scrupule; brutality; interest. They follow so easily upon one another, are so logically connected, that we may write them all in one word: criminality, or a tendency thither (PI, 49: 160).

O génio de Anon faz manifestar a sua síntese, na transcrição anterior, num dos ângulos de que a loucura é também um dos correlatos, o crime. Para William Wilson, esta é uma consequência de certas condições de confronto consigo mesmo enquanto identidade, finalmente reencontrada no final da narrativa. Para a personalidade pessoana, estas condições alargam-se a âmbitos onde a pulsão dionisíaca se oferece ao excesso, sobre o qual recaem também particularidades reveladoras da contingência com que deve ser entendida a questão da eventual falta de consciência como condição para ter sucesso no mundo:

I saw the little children...

(...)

A hatred of institutions, of conventions kindled my soul with fire. A hatred of priests and kings rose in me like a flooded stream. I had been a Christian, warm, fervent, sincere; my emotional, sensitive nature demanded food for its hunger, fuel for its fire. But when I looked upon these men and women, suffering and wicked, I saw how little they deserved the curse of a further hell. What greater hell than this life? What greater curse than living? «This free will», I cried to myself, «this also is a convention and a falsehood invented by men that they might punish [?] and slay and torture, with the word «justice», which is a nickname of crime (which is a hallowed crime)». «Judge not», the Bible has it – the Bible; «judge not, that ye may not be judged!» (PI, 52: 162).¹¹⁷

A voz perversa de Charles Robert Anon confronta-se neste passo com a ironia que resulta da impossibilidade de afastamento total e deliberado da consciência, dado que o seu discurso assenta numa argumentação consciente das condições que levaram à formulação de um pensamento. Ao retomar de forma semelhante a Wilson o monólogo confessional, acrescenta-lhe ainda a perversão inerente a uma manipulação do discurso em que livre arbítrio e justiça são remetidos para instâncias opostas. Tal como em *The Imp of The Perverse* compreendemos que é o paradoxo a base de uma concepção de perversidade¹¹⁸, a mesma que se resume à tendência inelutável e aberta à contingência “de fazer o mal pelo mal”, que “não admite análise nem resolução nem elementos posteriores” (Poe, 75), assistimos do mesmo modo em Anon à aceitação do convencional e o institucional como anti-valores que julgamos assimiláveis à consciência e à identidade. O seu ódio deve ser procurado junto da incapacidade da certeza para se erigir ao nível de uma libertação total da consciência, um estado primitivo em que a análise deixaria de fazer sentido como móbil de todo o processo que visa redescobrir esse mesmo ímpeto. É possível que em Anon se consiga entrever não as condições ideais de uma utopia da dupla consciência mas uma das primeiras tentativas de reconhecer na ironia e no paradoxo a vontade utópica de um regresso ao primitivo, a esse momento contingente e porventura tão inalcançável como o da dupla consciência¹¹⁹. Por outras palavras, talvez fosse pertinente não o interpretar apenas

¹¹⁷ Numa nota de redação do conto “Marcos Alves” (c. 1909-1910), o misantrópico protagonista demonstra sinais de ternura e bondade pelas crianças, aparecendo uma expressão semelhante à que abre este excerto de Anon – “Viu as creancinhas. / Vicious children.” (EGL2, 505: 529).

¹¹⁸ Em *Terror na Literatura Norte-Americana* (2008), Maria Antónia Lima realça o valor paradoxal do conceito de perverso através da expressão “Imp of Perverse” em Poe e a forma como este se apresenta na sua dimensão mais irracional nos seus contos, como em “The Black Cat” (cf. Lima, 2008, II: 267-276).

¹¹⁹ Não deixamos, neste ponto, de convocar a breve análise de Stanley Cavell a propósito de “The Imp of the Perverse” em “Romanticism and Contemporary Criticism” (1986), segundo a qual a perversão pode ainda ser encontrada numa atitude céptica perante a existência que se torna necessariamente, no seu ponto

como uma figuração possível da ausência de identidade imediata (Anon como abreviatura de *anyone* ou *anonymous*)¹²⁰ mas também na acepção que Pessoa faz do seu primitivismo (Anon, visto jocosamente, como o fez o autor aquando da escrita de uma das entradas do *The Mad Dictionary of the English Language*, como “little donkey”)¹²¹, numa afirmação provocatória da mesma bestialidade que aparece em segundo lugar na enumeração taxinómica de *Excommunication*.

Outros textos não directamente associados a esta personalidade mas concebidos durante o mesmo período conhecido de escrita levam-nos a estabelecer idênticas conclusões. Começaremos por fazer uma referência ao conto *The Door*, cujo início de redacção data de 15 de Março de 1906, a fazer fé na anotação do Diário desse ano, tendo a sua execução demorado, de acordo com o mesmo testemunho, até cerca de 27 de Abril (EAUT, 25; 39)¹²², estendendo-se durante um período no qual também concebeu o plano de *Stolen Document*, conto referenciado anteriormente.

Jerónimo Pizarro, a propósito de *The Door*, confere-lhe um interesse especial como o primeiro texto onde a monomania e as primeiras reflexões sobre a relação entre o génio e a loucura se manifestam na obra pessoana (Pizarro, 2007: 39); há, todavia, um interesse mais alargado a considerar no que diz respeito a este conto se atendermos ao

de vista, paradoxal – “The insight is that skepticism, the thing I mean by skepticism, is, or becomes necessarily, paradoxical, the apparent denial of what is for all the world undeniable (...) I take skepticism not as the moral of a cautious science laboring to bring light into a superstitious, fanatical world, but as the expression of a demonic reason, irrationally thinking to dominate the earth (...) The parody is to deny this, to conceal the longing for assurance under an allegedly more original wish for self-vexation” (*in* Eaves e Fischer, 1986: 216).

¹²⁰ Julgamos encontrar nas referências da peça não datada *Ultimus Joculatorum* (PPCII, 124: 170) uma alusão a esta possibilidade interpretativa baseada num jogo de palavras, se tivermos em conta a desmontagem irónica do nome da sua terceira personagem, “Ferdinand Sumwan”, explicado como equivalente a “Fernando Pessoa, since Sumwan=Some one=Person=Pessoa).

¹²¹ A entrada é antecedida pelo título “Abbreviations”, transcrevendo-se, seguidamente, o enunciado completo: “Anon. (for anon): little donkey. Abbreviated in English may be taking away the circumflex.” (EGL1, 176: 157). De acordo com Jerónimo Pizarro, o projecto do *The Mad Dictionary of the English Language* é contemporâneo de muitos outros textos ainda contemporâneos de Charles Robert Anon ou redigidos pouco tempo depois, entre 1906 e 1907 (*ibid.*, 155). Na nota presente no aparato textual deste fragmento, verificamos ainda uma hipotética relação com Anon se atendermos a que as quatro últimas linhas do manuscrito transcrito anteriormente (o n.º 175) correspondem à sequência de um outro item, onde surge C.R. Anon (cf. EGL2, 175: 779).

¹²² A indicação presente no Diário de 1906 que dá o conto como concluído – “«Door» finished; needs only retouching” (EAUT, 38) – não se coaduna com a indicação de um dos documentos do espólio, precisamente uma folha servindo de capa a uma série de outras manuscritas, passadas a limpo, habitualmente usado para datar o conto do período compreendido entre Março de 1906 e Outubro de 1907, facto aceite por Maria Leonor Machado de Sousa (1978: 15) e Jerónimo Pizarro (EGL2, XX: 475). É possível que, efectivamente, se tenha dado uma reformulação do mesmo ao longo dos meses seguintes, conforme a dispersão de testemunhos relacionados com este texto leva a concluir.

modo como nele se coloca em evidência não apenas a sua provável curiosidade emergente nos domínios do conhecimento psicopatológico, ou ainda como mais um sinal de admiração pelo modelo que deliberadamente assumiu a partir das obras de Edgar Allan Poe, mas também um contributo claro para a progressiva descoberta da contingência tanto do conhecimento positivo como da identidade enquanto valor, e da necessidade de um entendimento dúplice do papel da loucura como superfície que acolhe a alegoria paradoxal de um nível de conhecimento que, pateticamente, não pode ser entendido pelos outros senão por si mesmo - “the madmen, knowing something beyond others, feel that they know but by horrors that cannot be spoken, by fears that cannot be named” (EGL2, 459: 477).

O conto estrutura-se uma vez mais através de um monólogo que pretende, tal como vimos para *William Wilson*, contar em retrospectiva e analiticamente a história da obsessão pela porta de um castelo, terminando com o assassinato da esposa e filho do narrador, vítimas da queda fantástica das suas paredes, que se encontram dominadas pelo que julga ser “the spirit of the door, the Unknown, the Unconceivable, the Abstract, the Thing” (EGL2, 464: 487). A história do narrador é a do herói que cerebralmente recorre à sua memória para acompanhar, através do poder da mente, a antropomorfização progressiva da porta (“I regarded deep and unreasonably in me the door as a person!” – *ibid.*, 461: 482), à qual se vai coadunando uma identidade perversa. Neste ponto, Poe é uma vez mais convocado para ilustrar o conceito de “perverseness” (“surely a human characteristic as anyone of the motive or of the intellectual faculties” – *ibid.*), apesar de novamente encarado do ponto de vista crítico quando afirma que “Poe was both mistaken and not mistaken; but he neglected to analyse this faculty with persistency and with care” (EGL2, 461: 482)

A progressiva aceitação da porta nestas circunstâncias obedece, como afirmamos, à análise dos factos, o que motiva o narrador a estabelecer um confronto entre a força irracional que se centra no objecto e a sua própria identidade racional que o impede de reconhecer qualquer explicação para os factos que relatará em seguida fora deste âmbito:

Except in one particular – one only – which you shall know, I am not what is termed perverse, my character, shall I add, has even little of an impulsive and of a primitive nature. I have the coolness of the cultivated man united to the □ sensibility of the artistic soul. I see therefore no reason for what I am to recount (EGL2, 460: 479).

Esta aceitação progressiva, no entanto, é marcada pelo seu carácter contingente, se considerarmos que todo o discurso posterior se verifica articulado em torno de uma cronologia da sua mania em correlação com as fases da sua vida: na infância enquanto impulso puramente inconsciente (“it was not the age for reason” - *ibid*, 480), avançando pela adolescência com os primeiros indícios da autoconsciência que culminarão definitivamente na sua juventude, estágio em que por via de um desenvolvimento mental precoce a autoconsciencialização o impele a buscar a razão para a sua compulsão. A obsessão pela porta aponta-o agora para a mania pela procura de uma explicação, pela análise do fenómeno cujas conclusões desde logo se adivinham limitadas. Um passo em especial do conto afigura-se-nos, neste contexto, de suma importância para desmistificar a certeza e substituí-la pela contingência de qualquer tentativa de explicar um fenómeno que nasce por si mesmo inexplicável:

Alas! we may classify, but we cannot explain. We can declare a man to have such an illness, such a mania; if we be phrenologists we can say he owes it □ to the abnormal development of this or that part of these or those convolutions; we can classify, conjecture – never explain. Alas! for materialism and for science! The explanation of these little points, of all these trite □ of medicine and of □, is inextricably bound up with the explanation of Time and Space, with matter and spirit, with the Relation and with the Absolute. Of what use was it therefore to know I was a nevrotic or a neurasthenic, or some other like thing – these names, classifications, *non-entities*. Oh, for the cause of things! (*EGL2*, 460: 481).

O modo enfático como defende a contingência identifica-se com os limites de uma abordagem que pretende ver como objectivo final da análise um meio de obtenção de explicações para certos fenómenos, as quais se consideram em si confinadas a entidades vazias (“*non-entities*”) que se confundem com os seus efeitos metalinguísticos imediatos e pouco consequentes quando se trata de conhecer, como afirmará no parágrafo posterior, um fenómeno tão poliédrico como o da loucura cujas fronteiras se debatem nos mesmos ângulos com o génio e o crime:

A man fears a door-key, a rose, a dog’s eyes; he faints at the sound of the word “look” or is turned sick with panic at the smell of cheese, or shudders at a certain kind of laugh; we say he is mad. Mad! But what is it to be mad? Genius is a madness – at the very least nerve-trouble – crime is a madness □

Not so, the more abnormal, the more chance of truth; nay more (why not say the words?) the more abnormal the more true (*ibid.*, 481).

A inexplicabilidade de estados como os das monomanias descritas merece estabelecer a sua analogia com a loucura na perspectiva de interpretação contingente de

um fenómeno que se pauta precisamente pela sua irredutibilidade a uma explicação. A consciência da loucura recorre neste âmbito à representação clássica de via aberta de conhecimento que estará vedada a quem, pelos olhos da razão e da ciência, pretenda analisar a realidade com vista a uma explicação, como pretende reclamar na alusão à frenologia¹²³; através da alegorização da loucura, impõe-se conceber, pelo contrário, a hipótese de uma aproximação a um grau de consciência (“the more chance of truth”), cuja impossibilidade paradoxalmente se revela logo de imediato, dado que alcançar esse estágio primitivo será sucumbir à pura incomunicabilidade. Aceitar a loucura será estabelecer, neste contexto, um pacto com a alegoria, um meio compromisso entre a comunicabilidade lúcida da análise e a certeza da contingência que linguagem e conhecimento absoluto representam. Julgamos verificar num excerto significativo de um outro conto de Poe, *Eleonora*, uma síntese pertinente quanto a estes aspectos:

We will say, then, that I am mad. I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence – the condition of a lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life – and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second great era of my being. Therefore, what I shall tell of the earlier period, believe; and to what I may relate of the later time, give only such credit as may seem due; or doubt it altogether; or, if doubt it ye cannot, then play unto its riddle the Oedipus (Poe, 1976: 76).

Como no trecho anterior, veremos que as diversas personalidades pessoais se debaterão entre estas duas condições distintas de existência espiritual, na conjugação paradoxal entre a lucidez que decorre da análise e a dúvida daí resultante, que o impelem em seguida para a única certeza da contingência. Com Anon, assistimos, de acordo com o seu testemunho, ao nascimento de uma figura irónica que contém os

¹²³ O interesse de Pessoa pela Frenologia estendeu-se como projecto a Charles Robert Anon, confirmadas nas notas sobre Fisionomia e Frenologia recolhidas de vários livros compulsados para a redacção, em 1906, de um ensaio filosófico sobre o nariz - *Notes on Noses* (Cf. EGL1, 179-189) -, o qual consta com títulos similares em outras listas de projectos. Jerónimo Pizarro relaciona este interesse como apropriado “para servir de «método detectivesco», tanto como a grafologia”, adiantando passos de textos, sobretudo de ficção policial (como *The Case of The Science Master*), onde estas temáticas permanecem (Pizarro, 2007: 38). Há, no entanto, que ressaltar que, no caso deste conto (redigido pelo menos, de acordo com o investigador, entre 1903/4 e 1907, fazendo-o contemporâneo de, por exemplo, *The Door*, o ex-sargento Bing declarar a existência dos limites da frenologia como ciência ao realçar que “there is a part of character which is not written in the head, nay, nor in any feature of form” (EGL2, 474: 495). Complementamos estas conclusões com o eventual interesse que narrativas de Poe como *The Imp of the Perverse*, em cujo início, tal como no texto de *The Door*, são discutidos os limites dos frenólogos por não terem contemplado no seu rígido determinismo, “a propensity which, although obviously existing as a radical, primitive, irreducible sentiment, has been equally overlooked by all the moralists who have preceded them” (Poe, 1976: 268).

traços que se ajustam já ao fascínio pela análise que Pessoa retomará em momentos posteriores, elevada a propensão mórbida tal como a porta para o protagonista desse conto ou a perversão doentia das personagens de Poe. Como podemos ler num fragmento,

My chief mania was a morbid propensity to search for the cause of things; I saw in all things cause and effect; lotteries raffles occupied me long in striving to find out their causality. I would reason at everything and with everything (PI, 52: 161).

A loucura, uma vez mais, assume-se na mesma perspectiva de excesso que vimos caracterizar esta personalidade, valorizando no entanto mais a vontade desse conhecimento que impele à sua demanda do que o seu alcance efectivo. Veremos que esta atitude será comum a Alexander Search, como teremos a oportunidade de referir em seguida, conjugando-se de modo especial na descoberta de um nome próprio onde este investimento fosse efectivo.

Ainda no contexto de Charles Robert Anon, será importante lembrar que a versão irónica de uma percepção sobre a contingência tanto da análise como da representação lhe são, na verdade, anteriores. Convocamos, neste sentido, os fragmentos subsistentes do *Essay on Poetry*, (1903-1905, de acordo com a datação de Teresa Rita Lopes), cuja autoria oscila entre duas personalidades, o Doctor Pancratium e, mais tarde, substituído pelo Professor Trochee e pelo Professor Jones, escrito, conforme o subtítulo humorístico, “for the edification and for the instruction of would-be poets” (PPC II, 117: 159). A pretensa apresentação das “regras da poética” assume sem rodeios a exposição desviante de um conjunto de prescrições que têm como objectivo a composição de “poetical niceties” (ibid., 160), as quais, depois de expostas, são confrontadas com um exercício deliberado de sobreinterpretação que mais não faz do que confirmar a dimensão simultaneamente irónica e humorística do texto¹²⁴:

For instance, about a week ago a young friend of mine called upon me and asked my opinion of a poem which he had written. He handed me a paper. I made a few, and futile attempts at understanding the effusion, but quickly corrected them by inverting the

¹²⁴ Associando-se, neste excerto, a uma componente humorística, próxima do que Umberto Eco seria levado a considerar uma “interpretação paranóide”, admitimos neste caso a perspectiva de Jonathan Culler a propósito da sobreinterpretação como tentativa de compreensão não dos mecanismos que se revelam na construção de uma linguagem mas na compreensão do funcionamento dessas mesmas linguagens (Culler, 1993: 104). Assim, o objectivo deste excesso de interpretação poderia não ser assumido somente na sua dimensão humorística mas igualmente como meio de expor uma possibilidade nova de linguagem cujo funcionamento assenta na manipulação irónica de outras linguagens como a da ciência, representada pela referência falsa ao “verso spenceriano”.

position of the paper, as better sense could thus be obtained. Being fortunately forewarned that the paper before me contained a poem, I began at once, though without caution, to heap eulogies on the excellent blank verse. Colouring with indignation, my friend pointed out that his composition was rhymed, and, moreover, that it was in what be called the spenserian stanza. Thought not a bit convinced by his impudent invention of a name (as if Spenser had ever written poetry!), I continued to examine the composition before me but, getting no nearer to the sense, I contented myself with praising it, and especially commending the originality of treatment. On handing back the paper to my friend, as he glanced at it to show me something particular, his face suddenly fell and looked puzzled.

«Hang it», said he, « I gave you the wrong paper. This is only my tailor's bill!»

Let the poetical critic take as a lesson this most unhappy episode (PPCII, 117: 160).

A encenação exposta no trecho anterior parte de um exercício de leitura que pretende atribuir ao papel do leitor uma dimensão preponderante. A expectativa em torno da análise do poema, cuja interpretação surge condicionada pela alusão deliberada por parte do autor a uma pretensa “spenserian stanza” (alusão ao poeta quinhentista Edmond Spenser, autor de *Faerie Queene*, na qual faz uso de uma forma particular de versificação, a *stanza*) cuja impossibilidade é denunciada pelo leitor, é finalmente revelada no preciso momento em que ao pedaço de papel é atribuída uma intenção inicial que, por força do contexto, passara despercebida a ambos. Apesar do tom jocoso, afigura-se-nos neste passo uma manifestação dos limites a impor a certas tentativas de expor racionalmente através da análise conclusões fechadas acerca da causalidade de um fenómeno.

Abrindo-se desde cedo à hipótese da contingência, as questões da representação e da auto-representação submetem-se a um tratamento paradoxal ao manifestarem-se, por um lado, no tecido próprio da memória referencial, testemunhando um conhecimento de diferentes práticas da linguagem do seu tempo e, por outro, enquanto reconfigurações irónicas efectuadas através da descoberta da contingência dessa mesma linguagem. Como no caso de Charles Robert Anon, “poet, with pretensions to written humour” (PC, 46: 158) ao mesmo tempo que se pretende ver como “idealistic philosopher” ou “megalomaniac”, a apropriação da linguagem faz-se no âmbito de nela entrever simultaneamente a sua falibilidade quanto a um tipo concreto de auto-representação, verificando através dela a possibilidade de combinar o paradoxo e dele apresentar uma alternativa que procure, através da aparente adesão, promover a sua profunda negação. Anon segue o conselho da voz prescritiva *do Essay on Poetry* e encontra para si tinta, papel e caneta (Cf. PC, 46: 158 e PPCII, 117: 160) para, tal como o poeta, passar a sua sentença de diferenciação; coloca em evidência a mesma vontade

de representação que outro dos possíveis fragmentos deste ensaio hiperbolizam em torno das linguagens da decadência e da ciência positiva na sua mais ostensiva exterioridade, denominadores que vimos aparecer em alguns momentos da sua produção:

(...) the beginner must of course have his portrait published in fashionable papers and must see that paragraphs about himself, his habits, his whims and eccentricities are published in suitable journals. (...) Moreover, clothes too large for the weater, an unwashed face and uncombed hair, a hat put on wrong side, foremost, and a shabbiness and misery are everywhere allowed to be marks of a poetic temperament. As to the face of the poet, it must be ornamented by long hair falling on the sholders, by dark eyes, arched eyebrows and a pale and sallow complexion. It is absolutely indispensible that the bard should have a Greek nose with a knob at the end of it, or, in default of this, a nose with the bridge somewhat sunken but not lacking the inevitable knob (...) (EGL1, 181: 166-167)¹²⁵.

A degeneração do artista, verificada em Charles Robert Anon, é estruturada como efeito de uma aprendizagem consciente da linguagem enquanto superfície¹²⁶; a existir duplicidade, esta deriva mais como consequência visível da aprendizagem dessa superfície que depressa aceita a hesitação de si mesmo como personalidade (no sentido ontológico) para se remeter a mais uma figuração retórica do paradoxo entre génio e loucura. Como a porta do conto pessoano, manifesta-se ainda como uma não-entidade, “the Thing” pretendendo-se “the Being”, a meio caminho entre a tinta com que se assina nos cadernos do poeta ou o carimbo que os marca sem deles realmente se apropriar, e a sua individuação plena no panteão ontológico, que terá em Alexander Search um continuador com maior sucesso¹²⁷.

¹²⁵ Na nota do aparato genético deste documento, Jerónimo Pizarro considera-o um dos trechos relacionados com os que citámos anteriormente (cf. EGL2, 181: 781).

¹²⁶ Pretendemos ver neste efeito a concretização das palavras de Gilles Deleuze a propósito da relação entre paradoxo e superfície: “O paradoxo aparece como uma destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos da superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite. O humor é esta arte da superfície, contra a velha ironia, arte das profundidades e das alturas” (Deleuze, 2003: 9-10). Também Pierre Jourde, a propósito da dialética decadente, sublinha a superfície como “le plan où peuvent jouer librement les signes, se dessiner à l’infini les figures du simulacre, du factice, en une croissance délirante qui substitue la complexité de la profondeur manquante, où la dissociation, l’écroissance, la subdivision répondent à l’unité absente des contraires” (Jourde, 1994 : 41).

¹²⁷ Teresa Rita Lopes transcreve no segundo volume de *Pessoa por Conhecer* um poema manuscrito numa folha solta, pertencente a uma sequência entretanto perdida, em cujo final lemos, após a assinatura de C. R. Anon, a menção “id est Alexander Search”. De acordo com a investigadora, estaríamos em presença de uma peça em que, segundo afirma, “por assim dizer nomeia o seu sucessor” (PPCII, 144: 188). Refira-se, no entanto, a dificuldade apontada por João Dionísio na edição crítica dos textos desta personalidade em reconhecer a autoria definitiva de alguns poemas, que começam por ser atribuídos a Anon e, mais tarde, a Alexander Search (Cf. PI-AS, 9).

3. Alexander Search, pacto com a contingência

“We are fools unto surface and splendour
We are chilfren to motion and joy”

(PI-AS, 16-II: 46)

Partindo da variedade de testemunhos conhecidos a propósito de Alexander Search, impõe-se a alusão a alguns dos traços mais relevantes da sua existência enquanto personalidade literária. Um estudo desta natureza mereceu já a devida atenção por parte de alguns investigadores cujos trabalhos primam pela concordância quanto ao seu reconhecido destaque no conjunto das diferentes vozes pré-heteronímicas¹²⁸. Decidimos recuperar, neste contexto, as palavras iniciais do manuscrito da peça não continuada *Ultimus Joculatorum*, cuja redacção, de acordo com Jerónimo Pizarro (2007: 85) ocorreu possivelmente em 1907, concentrando-nos na entrada que nesta didascália se refere a Search:

Caesar Seek (= Alexander Search) whose character is without laughter, movind from deep thought and torturing to bitterness (bitterly joking sometimes ???) (PPC II, 124: 170)

Deste trecho pretendemos destacar dois aspectos importantes quanto à escolha digna de menção da personagem que corresponde à personalidade pessoana, assimilada à escolha deliberada de sinónimos (“Seek” e “Search”, malgrado pequenas diferenças

¹²⁸ Destacaremos a este propósito as investigações de Luísa Freire, que reconhece em Search uma ficção “onde já está contida toda a temática do futuro Pessoa e onde se adivinha, na dualidade vivida, a multiplicidade que viria depois ou na ânsia de tudo abarcar, essa outra ânsia de ser, sentir ou dizer tudo «de todas as maneiras» (...)” (Freire, 2004: 28), possuindo uma idiossincrasia que assentaria em grande parte na percepção de se tratar da personalidade que reuniria de forma mais consistente o trabalho anterior pertencente a David Merrick e, em seguida, a Charles Robert Anon (ibid., 30), o que parece não fazer total sentido se pensarmos que alguma produção de Search se desenvolveu paralelamente à de Anon, de acordo com a investigadora, pelo menos entre 1903 e 1910 (ibid., 29). Quanto ao seu estatuto, a mesma relembra ainda a hesitação quanto a uma denominação concreta (ibid., 30-37), que oscila entre heterónimo (defendido, entre outros, por Gaspar Simões, José Augusto Seabra ou M. Leonor Machado de Sousa), o de pseudónimo (Georges Güntert e Ángel Crespo) ou o de personagem (T. Rita Lopes). Para Luísa Freire, fará sentido considerá-lo um pré-heterónimo ao considerarmos o seu “papel preponderante e matricial da sua existência e da sua produção no processo e na relação em que se desenrola o «drama»” (ibid., 37). António Azevedo, em obra já citada, faz notar o modo como Search transcende estas classificações ao apresentar-se como síntese de duas mundividências literárias, a portuguesa e inglesa, encarnando ainda os traços essenciais das correntes literárias *fin de siècle* (Azevedo, 2005a: 38).

sémicas¹²⁹) e a substituição de “Alexander” por “Caesar”, reafirmando mais do que distinguindo a vontade de fazer prevalecer o heroísmo da personalidade ao colocar em destaque, como fizera Carlyle em *On Heroes*, a especificidade do homem superior¹³⁰. A aparição de Alexander Search em *Ultimus Joculatorum* decorre num momento em que produção desta personalidade estaria suficientemente consolidada para que fosse considerado num outro projecto contemporâneo, *The Book of Friar Maurice*, que não mereceu continuidade. Em substituição do título, verificamos que, uma vez mais, Caesar Seek ocupa nova preponderância como máscara de Search – “The /Memoirs/ [*var.*: Black Book] of Caesar Seek. // (Fine title of “Friar Maurice”, as of old I tried to call it” (Pizarro, 2007: 85) -, o que nos leva a concluir no sentido de uma certa similaridade temática entre as figuras e os projectos.

Sobre Friar Maurice, os poucos testemunhos subsistentes permitem pensá-lo na perspectiva de uma figura trágica enlouquecida, segundo nos é dado ler num fragmento datado de Novembro de 1907, pertencente a um conjunto denominado *My Thoughts* (Cf. EAUT, 409: “Poor Friar Maurice, thou wert present, and all was cold, cold, cold. Poor Friar Maurice. Friar Maurice is mad. Do not laugh at Friar Maurice” (EAUT, 76). Outro excerto, este subsistente da sua obra, aponta-nos uma vez mais para um contexto monológico em que as suas confissões manifestam os traços do sofrimento decorrente, em parte, de uma incapacidade, a qual advém de uma cisão inconciliável na sua personalidade:

Why am I so unhappy? Because I am what I must not be. Because half of me is nor brother to the other half, and the conquest if one is the defeat of the other, and if the defeat the suffering – my suffering in either case.

Half of me is noble and great, and half of me is little and vile. Both of them are me. When the part of me that is great triumphs, I suffer because the other half – which is also truly myself, which I have been unable to render not-myself – aches thereat. When the base part of me triumphs, the noble half suffers and sorrows.

Ignoble tears or noble tears – all of them are tears.

¹²⁹ De acordo com “The Oxford English Dictionary” (vol. XIV, 1998), *to search* implica “examination or scrutiny for the purpose of finding a person or thing” ou “investigation of a question; effort to ascertain something” (804) e *to seek*, “to go in search or quest of; to try to find, look for (either a particular object – person, thing or place – whose whereabouts are unknown, or an indefinite object suitable for a particular purpose).” (876). O primeiro termo aponta para o sentido aprofundado do acto de examinar e o segundo para a busca de algo perdido e muitas vezes desconhecido.

¹³⁰ Será oportuno referir que esta peça, segundo o testemunho do caderno T, viria a substituir como título uma outra obra, *The Book of Friar Maurice*; um apontamento que consta no mesmo documento assinala a ideia de encontrar um título que se assemelhe ao *Sartor Resartus* de Carlyle – “*Ultimus Joculatorum*, or another good title, / a kind of Sartor Resartus – Instead of Book of Friar Maurice (...)” (cf. EGL1, 227: 212 e Pizarro, 2007: 84)

When I hear of the growth of vice, of lust, of sexual evilness, I am filled with an inexpressible ache, with a deep rage. Why with such rage? Because not *all* me is in revolt, but part – the greater, truly, the nobler, truly. But half of me, though hidden in me, exults. My rage is therefore so great – the rage of war and of civil war together. I ache that I should not all be good (EAUT, 78).

O eu dividido de Friar Maurice acompanha, à boa maneira decadente, a hiperconsciência que decorre da auto-análise e que, no contexto apresentado, pretende ver a impossibilidade de conciliação das duas metades e a insatisfação daí resultante. O sofrimento centra-se, neste contexto, não de uma causa externa mas do desequilíbrio resultante do excesso de introspecção que poderemos ver associado a outros males como a nevrose ou a melancolia que, como notou Pierre Jourde, se relacionam estreitamente com o espírito e a actividade intelectual; na sua perspectiva, trata-se de uma relação estabelecida desde o século XIX, época em que se verifica a associação livre entre melancolia e poder criador, a qual se traduz, como afirma, “non pas maladie de la pensée, mais la pensée comme maladie. Saturne est l’astre de l’intellect.” (Jourde, 1994: 217). A associação clássica de Saturno com a melancolia aponta-nos ainda, em si mesma, para uma versão da duplicidade, em que o astro tanto pode ser relacionado com a fecundidade como com o sofrimento de expressão tanatológica¹³¹. O sofrimento de Friar Maurice, que terá em Search uma linha de continuidade, obedece ao excesso de actividade psíquica que pretende colocar em questão a falha absoluta da unidade do sujeito através de uma experiência verbal que se propõe a dramatizar o sujeito em si mesmo como ausência, como impossibilidade quanto à aspiração da sua totalidade. A revolta interior de Friar Maurice sofre ainda da incompreensão exterior através da loucura (“Friar Maurice is mad”), o que lhe permite acentuar não a incapacidade psíquica mas antes a mesma vontade de diferenciação que encontramos em Anon e que veremos também em Search.

Retomando a didascália de *Ultimus Joculatorum*, na caracterização de Alexander Search entrevê-se a possibilidade de oscilação entre a sua hiper-reflexividade patética e a amargura que admite, em certos momentos, relacionar-se com a ironia.

¹³¹ A melancolia surge ao lado da loucura desde a Antiguidade tanto numa vertente fisiológica, assinalada a partir de Aristóteles, como no âmbito divino com a sua associação à influência de Saturno. De acordo com a síntese sobre o fenómeno proposta por Ricardina Guerreiro (2004: 85-97) no seu importante estudo a propósito de Bernardo Soares, contrariamente ao dinamismo do louco, o melancólico achava-se prisioneiro do tempo e da imobilidade (ibid., 96). Walter Benjamin assinalou a propósito da dialética de Saturno desde o neoplatonismo a presença ambígua desse “demónio de contrastes” que “investe a alma por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação” (Benjamin, 2004: 158).

Tomando esta última característica, vemos que, um pouco como Anon em *Excommunication*, a personalidade movimenta o discurso em torno da necessidade de diferenciação que dramatizará expressivamente no fragmento conhecido como *Alexander Search's Life-Bond*:

Bond entered into by Alexander Search, of Hell, Nowhere, with Jacob Satan, Master, thought not King, of the same place:

1. Never to fall off or shrink from the purpose of doing good to mankind.
2. Never to write things, sensual or otherwise evil, which may be to the detriment and harm of those that read.
3. Never to forget, when attacking religion in the name of truth, that religion can ill be substituted and that poor man is weeping in the dark.
4. Never to forget men's suffering and men's ill (EAUT, 74)

Datando de 2 de Outubro de 1907, sublinharemos uma vez mais que se trata de um texto intermédio na produção desta personalidade¹³²; começaremos por destacar o facto de Jacob Satan constar igualmente na didascália de *Ultimus Jocularum*, sendo caracterizado como “A spirit of ill, the master and the real conqueror there” [referindo-se, neste passo, ao dono da casa onde decorre a cena – “Moment House”] (PPCII, 124: 170). A sua presença acompanha, no pacto, a ambiguidade dos diferentes pontos do texto que se movimentam em torno de propósitos irónicos (o de fazer bem à humanidade e o de não esquecer o seu infortúnio, ao mesmo tempo que pretende atacar a religião em nome da verdade), actos que se espelham na figura satânica se nesta observarmos o sentido contraditório que se pretende veículo da contingência através do exercício da ironia. Ao Diabo é consubstancial o afastamento, como fez notar Alberto Pimenta, um pouco à semelhança do louco; nas suas palavras, “é a parte não integrada da criação, o inconsciente, o elo obscuro que liga a consciência à matéria. É o lado negro e insolúvel da origem da vida (...), e como tal desagua na consciência e na literatura, procurando então símbolos adequados.” (Pimenta, 1995: 212). A tradição literária oitocentista do satanismo pode sintetizar-se, segundo Álvaro Manuel Machado, através de duas atitudes estéticas opostas: a que é representada por Victor Hugo onde o mesmo é convocado na sua disforia tradicional – o “monstro que até a própria morte repudia” (Machado, 1996: 63) – e a sua vertente simbólica enquanto figura representativa da modernidade dândi, configurada a partir de Baudelaire que em *Fusées*

¹³² Sobre a discussão da cronologia da produção poética desta personalidade, remetemos para o estudo introdutório de João Dionísio da edição crítica dos poemas de Alexander Search (1997: 13-17); na sua perspectiva, esta terá decorrido entre 1903 e pelo menos 1910 (ibid., 16).

não hesita em filiar Satã na sua concepção pessoal de beleza, na qual não surge apenas como o tipo perfeito da beleza viril mas igualmente como uma das figuras que melhor se adequam à expressão do mistério, do vago, do conjectural (ibid., 64)¹³³.

Como símbolo, vemos a figura diabólica surgir bastante cedo nos escritos de Pessoa, se considerarmos as charadas do Diabo Azul em *O Palrador*, pelo menos em 1902 (Cf. PPCII, 101: 137), estendendo-se na sua produção à presença de Mefistófeles no *Primeiro Fausto* e a outros momentos, como um fragmento atribuído a Caeiro sobre Lúcifer e a Razão “o nome do symbolo da Negação: a lucidez é a negação (...) O Raciocínio é anti-divino por natureza. Porisso devemos amar e cultivar o Raciocínio.” (PPCII, 326: 363). Observe-se ainda o propósito de empregar esta figura em alguns dos seus projectos mais antigos, como o de redigir sob o nome de David Merrick o conto *The Devil's Voice* (entre 1903-1904), que faria parte da obra *Tales of a Madman* (PPCII, 136: 180) e a mesma personalidade escrever um poema, *Satan's Soliloquy* (PPCI: 97), além de algumas leituras de obras onde a sua presença é efectiva, desde, entre outros¹³⁴, Guerra Junqueiro (*A Velhice do Pai Eterno*) e Espronceda (*El Estudiante de Salamanca*) em 1906 (EAUT, 46) a Jacques Cazotte (*Le Diable Amoureux* do qual aproveitará uma frase para epígrafe do conto *The Door*) e Gomes Leal (*Claridades do Sul*) em 1907 (EAUT, 54).

Provavelmente no contexto da produção de *Search*, o texto onde mais sistematicamente é proposta esta visão será precisamente no conto *A Hora do Diabo*, a que já aludimos no primeiro capítulo na sua componente irónica e dupla, e que decidimos novamente recuperar no intuito de nele vermos valorizada a questão do auto-analisador. O Diabo parece intervir nesta narrativa com o propósito de se desvendar e de

¹³³ A este propósito não deixaremos de assinalar o conto *Tibidabo* do decadentista Henrique de Vasconcelos (publicado na colectânea *Flirts*, 1905), como representativo da concepção satânica assinalada. O encontro mefistofélico com o narrador dá-se em Barcelona, surgindo como “um mancebo pálido e triste”, imediatamente reconhecido como o Diabo (neste ponto se afastando de *A Hora do Diabo*, onde se auto-desmistifica) “pela beleza triste, de quem tudo conhece (...) gnomo subtil que trabalha na sombra as filigranas das tentações”, aquele que “amontoa as cidades, inspira os artistas, empurra o homem para as civilizações que apodrecem e brilham” (Vasconcelos, 1991: 160-161).

¹³⁴ A presença de uma epígrafe do *Paradise Lost* de John Milton a abrir o conto *A Hora do Diabo* é significativa quanto a este aspecto; nas notas coligidas por Armando Côrtes-Rodrigues, o período entre 1904-1905 fora reconhecido por Pessoa como o mais fecundo quanto à influência de Milton e dos poetas ingleses românticos, como Byron, Tennyson, Shelley e Keats (Pessoa, 1985:78). Este texto alberga ainda outras referências a Wordsworth, Pope e a Goethe; a nota manuscrita citada não esconde o uso do termo “influência”, que, no caso de Edgar Allan Poe, é ainda notória em dois momentos da sua vida, 1904-05 (“influenciando primeiro o contista, Edgar Allan Poe” – ibid.), surgindo em quinto lugar na ordem das influências deste período, juntamente com Shelley, Wordsworth e Keats), e entre 1905-1908 já no contexto da poesia, a par de outros nomes como Baudelaire, Rollinat, Antero, Junqueiro (“na parte anti-clerical”, Cesário Verde, José Duro e Henrique Rosa (ibid.).

se reabilita diante da tradição religiosa à qual pertence, ao mesmo tempo que intensifica os seus esforços na demonstração da inutilidade final do seu propósito. A sua perversão resulta da auto-descoberta enquanto puro sinal do incerto, tal como no conceito vago e conjectural de belo proposto por Baudelaire em que o seu Satã viril é participante, da negatividade da certeza ironicamente transposta para a aberta contingência da sua existência:

Nunca tive infância, nem adolescência, nem portanto idade viril a que chegasse. Sou o negativo absoluto, a encarnação do nada. O que se deseja e se não pode obter, o que se sonha porque não pode existir – nisso está meu reino nulo e aí está assente o trono que não me foi dado. O que poderia ter sido, o que deveria ter havido, o que a Lei ou a Sorte não deram – atirei-os às mancheias para a alma do homem e ela perturbou-se de sentir a vida viva do que não existe. Sou o esquecimento de todos os deveres, a hesitação de todas as intenções. Os tristes e os cansados da vida, depois de levantados da ilusão, erguem para mim os olhos, porque eu também, e a meu modo, sou a Estrela Brilhante da Manhã (HD: 50).

A existência do Diabo emerge, deste modo, do plano alternativo do sonho e da imaterialidade significativa que, apesar do seu aparente niilismo, faz da sua permanência enquanto símbolo o elo que o retém junto da realidade. A vivência desta, todavia, pauta-se pela ambiguidade que julgamos residir no uso da ironia na sua versão socrática, a mesma que, de acordo com João Barrento, ficcionaliza através da presença do Outro (recordemos, uma vez mais, o *daimon* socrático) a difícil conciliação entre a hiperconsciência e a ausência da dor (Barrento, 1987: 19), remetida neste contexto para a atopia que envolve o sono e o sonho. O Diabo, “mestre lunar de todos os sonhos, o músico solene de todos os silêncios” (HD, 54), na medida em que promove abertamente a sua materialidade enquanto símbolo (“e cada símbolo é uma verdade substituível à verdade até que o tempo e as circunstâncias restituam a verdadeira” – HD, 53), reenvia-nos para a figuração utópica do espaço da ausência total:

Confesso-lhe que estou cansado de Universo. Tanto Deus como eu de bom grado dormiríamos um sono que nos libertasse dos cargos transcendentais em que, não sabemos como, fomos investidos. Tudo é muito mais misterioso do que se julga, e tudo isto aqui – Deus, o universo e eu – é apenas um recanto mentiroso da verdade inatingível (HD, 60).

Nesta perspectiva, a aproximação a este espaço de negatividade e de ausência de que o sono é veículo e o sonho a imagem é de algum modo preenchido através da presença da ironia e da ambiguidade, a mesma que García Berrio considera um dos meios mais significativos de expressão da polivalência referencial dos elementos significantes (cf.

Berio, 1994: 378), constantemente reenviando para o tema romântico do homem alienado que, no seu isolamento, faz de si mesmo objecto de intensa reflexão¹³⁵. O Diabo, neste conto, assume-se na génese de uma mitologia simbólica e retórica – é ele o criador do luar e da ironia e enquanto criador distancia-se da imagem cristã do destruidor – mas por outro lado participa da contingência da sua mitologia ao deparar-se com o facto de residir na superfície da linguagem mais do que agindo, tal como o louco ou o sonhador. Como afirma, “Corrompo, é certo, porque faço imaginar. Mas Deus é pior – num sentido, pelo menos, porque criou o corpo corruptível, que é muito menos estético. Os sonhos, ao menos não apodrecem. Passam.” (HD, 47)

Em Alexander Search, num certo sentido, poderemos igualmente encontrar a mesma auto-descoberta da negatividade, todavia através da ostentação no texto da fraqueza opositiva que domina a sua personalidade, tal como a verificámos anteriormente em Friar Maurice; transcrevemos em seguida um excerto de um apontamento, uma vez mais observando a presença a textualidade confessional:

No soul more loving or tender than mine has ever existed, no soul so full of kindness, of pity, of all the things of tenderness and of love. Yet no soul is so lonely as mine – not lonely, be it noted, from exterior, but from interior circumstances. I mean this: together with my great tenderness and kindness an element of an entirely opposite kind enters into my character, an element of sadness, of self-centredness, of selfishness therefore, whose effect is two-fold: to warp and hinder the development and full internal play of those others qualities and to hinder, by affecting the will depressingly, their full external play, their manifestation. One [day] I shall analyse this, one day I shall examine better, discriminate, the elements of my character, for my curiosity about all things, linked to my curiosity of myself and for my own character, leads to one attempt to understand my personality (EAUT, 84-86).

A vontade de analisar, insistentemente inscrita em sucessivas derivações (‘analyse’, ‘examine’, ‘discriminate’), estabelece um apelo à necessidade de compreensão da sua personalidade, apesar de, paradoxalmente, o início deste trecho remeter para o resultado de uma profunda actividade introspectiva. O desejo de conhecer recai na armadilha da contingência, aspecto que pode ser verificado na imediata anulação que a descoberta irónica de uma consciência dupla (que, afinal, não o é, pois não há verdadeiramente “an

¹³⁵ A este propósito, recordamos as palavras de Peter Szondi sobre a consciência irónica em Friedrich Schlegel, nomeadamente em relação à ironia e à negatividade: “Visto que a ironia designa e põe em cheque o poder da negatividade, torna-se ela própria, apesar de ter originariamente sido concebida como ultrapassagem da negatividade, o poder do negativo (...) O conhecimento da sua própria impotência impede o ironista de respeitar as suas conquistas: aí reside o seu perigo. Ao supor isto a respeito de si próprio, veda o caminho à sua própria satisfação. Cada conquista se torna por seu turno inadequada e acaba por conduzir a um vazio: aí reside a sua tragédia” (*apud* de Man, 1999: 240).

element of an entirely opposite kind”, dado que o início do excerto não entra em contradição com esta afirmação, antes a confirma) oferece a uma leitura mais atenta. Afirmar ter descoberto no seu carácter “an element of sadness, of self-centredness, of selfishness therefore” não corresponde necessariamente a uma oposição com o que é declarado inicialmente, antes estabelece a confirmação do seu egocentrismo improvavelmente conjugado com o intenso amor pela humanidade.

Como mais tarde fará na carta a Casais Monteiro, o texto apresenta, em seguida, um momento em que pretende avançar uma chave que conjugue a explicação da sua personalidade e a sua relação com a génese de um poema:

It was on account of these characteristics that I wrote, describing myself, in «Winter Day»:

One like Rousseau...
A misanthropic lover of mankind.

I have, as a matter of fact, many, too many affinities with Rousseau. In certain things our characters are identical. The warm, intense, inexpressible love of mankind, and the portion of selfishness balancing it – this is a fundamental characteristic of his character and, as well, of mine (ibid., 86).

A apresentação do que poderia assemelhar-se à descoberta das afinidades entre Rousseau e a sua personalidade¹³⁶ pode ser ainda vista como a eleição de um modelo de herói cujas características poderão ser confrontadas com a leitura de Thomas Carlyle e do trecho que este lhe dedica em *On Heroes*, sobretudo nos momentos em que o seu carácter é descrito como o de um homem “mórbido, excitável, espasmódico; quando muito mais intenso do que forte” (Carlyle, 2002: 171), o seu egoísmo (“O defeito e a miséria de Rousseau eram o que nós facilmente designamos pela palavra *egoísmo*” – ibid., 172) ou a sua seriedade exagerada até à fronteira da loucura:

Sim, diríamos, de uma seriedade demasiado grande para uma natureza que era tão sensitiva, tão fraca; de uma sinceridade que, na verdade, e por fim, o fez cair nas mais estranhas incoerências, até quase no delírio. Tinha-se declarado, por fim, uma espécie de loucura na sua alma; as suas ideias possuíam-no como demónios; arrastavam-no assim, por aqui e por além, conduzindo-o até aos precipícios! (ibid., 172).

¹³⁶ As afinidades parecem ter surgido cedo nos projectos pessoais, se atendermos aos testemunhos que permanecem em duas listas manuscritas de cerca de 1906 das intenções de escrever um ensaio sobre Jean-Jacques Rousseau (cf. EGL1, 1 e 3: 34-35). No diário de leituras do mesmo ano, entre Abril e Maio terá lido uma obra deste autor, *Inégalité (Discours sur l'Origine de l'Inégalité parmi les Hommes)* (EGL2, 598:618).

É possível confrontar o excerto anterior com a sequência do texto de Alexander Search de modo a concluir por uma aproximação entre ambas as descrições de carácter:

My intense patriotic suffering, my intense desire of bettering the condition of Portugal provoke in me – how to express with that warmth, with that intensity, with that sincerity! – a thousand plans which, even if one man could realise them, he would have to have one characteristic which in me is purely negative – the power of will. But I suffer – on the very brink of madness, I swear it – as if I *could* do all and was unable to do it, by deficiency of will. The suffering is horrible. It holds me constantly, I say, on the brink of madness (EAUT, 86-88).

A loucura surge não como um estado final no qual se situa mas em cujas fronteiras afirma aproximar-se, uma consequência do excesso de pensamento que, colidindo com a insuficiência da vontade, não lhe permitem a concretização de planos que, tal como Rousseau, o revelem como “a misanthropic lover of mankind”. O que em Search pode ser observável é a maneira como ostensivamente se dá a conhecer enquanto versão presente e identificável de um modo de ser e conceber o génio em particular, nele reconhecendo a exemplaridade do excesso de ideação, da impotência da acção diante da grandeza do seu pensamento, do sofrimento que dúvida e incapacidade podem suscitar, os quais em combinação permitem percepcionar a loucura não apenas como a fronteira final da consciência mas o caminho para a libertação de toda a dor de pensar¹³⁷. Jacinto do Prado Coelho destaca como uma das facetas de Rousseau enquanto anunciador da modernidade “o cansaço da razão, a revolta das forças irracionais, a vontade de loucura” (Coelho, 1976: 249), dedicando-se à *rêverie* e à fuga da sociedade como formas de alegoricamente perspectivar a anulação das causas do constrangimento do sujeito, como o tempo, a razão e a sociedade com fim ao retorno ao Paraíso Perdido (ibid., 249-250), uma versão a nosso ver relacionável com a acronia essencial que caracteriza a loucura. Contrariamente ao que Prado Coelho regista no seu ensaio¹³⁸,

¹³⁷ Num outro fragmento pessoano sobre os homens de génio, é estabelecida uma relação entre o movimento romântico e a consciência da inadaptação social (“Num período d’esses mais facilmente um desadaptado das cousas sociaes tomava consciência da sua inadaptação”), que encontrou em Jean-Jacques Rousseau um exemplo paradigmático (cf. EGL1, 58: 72).

¹³⁸ No artigo intitulado “O Cansaço da razão: de Rousseau a Alberto Caeiro”, publicado em *Ao Contrário de Penélope*, o autor salienta o facto de se tratarem de dois escritores vivendo em épocas e mundos mentais díspares, não existindo, aparentemente, nenhum ponto em comum que os ligue (Coelho, 1976: 250). Há, no entanto, a perspectiva de considerar em Alberto Caeiro semelhanças na apropriação de temáticas já observadas pelo autor de *Les Confessions*, tais como o cansaço da razão, a rebelião contra as normas sociais, a dispersão, a fragmentação psíquica e o culto da incoerência (ibid.).

julgamos que existe nesta temática um ponto importante quanto a uma ligação entre Pessoa e Rousseau, confirmada por outros excertos que se desenvolvem no mesmo enquadramento.

Um fragmento publicado em *Escritos sobre Génio e Loucura* sobre as características da degeneração e a sua presença em alguns poetas estabelece uma associação entre alguns dos aspectos anteriormente invocados e os degenerados, no qual se acentuam as contradições de carácter – “he is desirous of chastity and morbidly sexual (...) he is criminal and repentant; egoistic and benevolent” (EGL1, 88: 93); naquele que surge logo a seguir como uma nota exemplificativa, Rousseau é citado como exemplo de “close relation between contrasted things”, sobretudo em relação à mesma característica enunciada no texto de teor confessional transcrito: “hate of men and love of mankind (self, Rousseau) («the misanthropic lover of mankind»)” (ibid., 93)¹³⁹. Em nota, Jerónimo Pizarro relembra a semelhança com o excerto de Search, acrescentando ainda que esta expressão sobre Rousseau não consta do poema “A Winter Day” nem dos fragmentos avulsos conhecidos, apesar de aparecer como frase solta numa lista de apontamentos datada dos inícios de 1906 (*vide infra*, 93). No que se assemelha a um conjunto de observações sobre o artista degenerado, Pessoa apresenta em síntese características que em parte poderíamos ver compartilhadas por Alexander Search, do mesmo modo que algumas delas encontram junto de Rousseau e de outros autores um modelo de carácter¹⁴⁰:

He mixes love and hate in 1 sentiment; (...) Like Rousseau he is a “misanthropic lover of mankind” (self). Like Buddhism he links art to the repugnant; like the symbolists pure sound to words (?) (...) Mysticism with rebellion (superstition) Verlaine, Baudelaire, Rollinat, etc. Or the highest aspirations of thought with an inability to think (attentively and well): he is a mystic, a maniac of doubt. Or, perverted in the senses, he takes pleasure, e.g., in eating dirt, at least, not pleasure, but *excitation*, an ache for it. Is all this the consequence of consciousness and unconsciousness? Thus, is it the consciousness of evil as evil or bad as bad. (perverseness “les plaisirs pervers”). I mean a bad and

¹³⁹ O reconhecimento da presença do paradoxo na obra de Rousseau mereceria continuidade junto da forma como foi recepcionada a sua produção no início do séc. XX em Portugal. Fátima Outeirinho refere logo em 1905 a publicação de uma síntese da obra do autor de *Les Confessions* no volume *Os Grandes Educadores*, na qual ainda se constata e coloca em destaque a tendência para a contradição decorrente do uso abundante desta figura retórica (Outeirinho, 1994: 176-177).

¹⁴⁰ Parece-nos particularmente revelador, neste campo, a leitura em 1906 da biografia de Flaubert, por Émile Faguet (cf. EGL2, 616), onde a propósito do carácter do autor de *Madame Bovary* utiliza o termo e lhe encontra ainda uma filiação em Sthendal: “on voit la suite et succession des sentiments. La susceptibilité devient humeur, l’humeur chagrin, le chagrin misanthropie et la misanthropie un commencement de méchanceté. De là le dernier trait, qui est devenu chez lui une monomanie : l’amour a la foie et la haine de la bêtise, l’amour a la fois et la haine du «bourgeois».” (Faguet, 1906 : 23, 25).

unhealthy *inconscient* looked at by a *healthy* conscient. Or are both unhealthy? Or are there some (as E. A. Poe and self) who have a healthy *conscient* capable of attention and of will? (EGL1, 88: 93).

A duplicidade contraditória das características acentua a contingência da representação do artista degenerado, sintetizada na expressão por diversas vezes repetida acerca de Rousseau. Há ainda nesta presença uma relação a estabelecer com a questão da consciência, como o trecho na sua parte final nos apresenta, e que nos remete para as observações de Paul de Man acerca da presença do autor das *Rêveries* na poesia de Hölderlin, sobretudo quando o considera um precursor da consciência do poeta enquanto homem da linguagem e criatura da temporalidade (De Man, 1984: 40), assim como do confronto dialético e contraditório entre o pensamento institucional e a imaginação do sonhador (ibid. 23)¹⁴¹. No trecho final de Pessoa, estas condições merecem destaque no âmbito de uma reflexão sobre as contradições exercidas em torno da questão da consciência e dos modelos (novamente, reportando-se a Poe).

Na descrição apresentada do homem degenerado, que corresponde à caracterização do génio decadente, encontramos ainda o *topos* da mania da dúvida como traço reiteradamente explorado por Alexander Search e que vimos já presente em Anon quando se refere à sua propensão particular para a procura da causa das coisas, o que poderemos relacionar com a hiper-reflexividade do herói da decadência. Sendo um tema que extravaza o âmbito da psicopatologia – Flaubert, nas suas *Mémoires d'un Fou*, declara que “a dúvida é a morte para as almas, é uma lepra que ataca as raças gastas, é uma doença que vem do saber e conduz à loucura”, a que acrescenta, em seguida, “A loucura é a dúvida da razão. Talvez seja a própria razão.” (Flaubert, 2000: 113) -, verificamos em Pessoa, segundo o testemunho de vários fragmentos, um interesse particular em procurar as conexões entre o génio e a mania da dúvida tomando certas correntes literárias e escritores na sua exemplaridade. Search, neste contexto, apresenta-se como depositário de muitas das informações apreendidas, como as que citamos seguidamente:

¹⁴¹ Marc Eigeldinger (1962: 48), a propósito do imaginário de Rousseau, aponta a sua importância no âmbito da revelação da função ambivalente da imaginação ao verificar que esta se movimenta independentemente das noções de erro e de verdade e atribuindo-lhe a ambiguidade simultânea de uma faculdade consoladora e de uma potência maléfica, capaz de suscitar o delírio na alma humana (Eigeldinger, 1962: 48). Esta ambiguidade da imaginação, de acordo com Rousseau, decorreria ainda como consequência dos avanços civilizacionais e sociais ao provocar a ruptura com o espírito do primitivo e da criança, para quem as faculdades virtuais (a imaginação, a memória, o julgamento) estão em harmonia com os desejos sensíveis, ao passo que o mundo civilizado trouxe o desequilíbrio e a consequente ambiguidade decorrentes de um desenvolvimento desequilibrado destas mesmas faculdade (ibid., pp. 49-50).

(Mania of the doubt, by the eye, is an “hallucinatory intensity of intellectual perception”
(A[lexander] S[earch]) (While reasoning may be said to be really superior perception)
(EGL1, 20: 48)

Relembremos que é comumente reconhecida a sua presença em alguma poesia desta personalidade, como em *Mania of Doubt*, datado de 19 de Junho de 1907 e fazendo parte da série *Documents of Mental Decadence* (cf. Pizarro, 2007: 58), onde uma vez mais se vê reafirmada não apenas a compulsão para o questionamento mas ainda a improbabilidade de qualquer resposta, como a última estrofe do poema, que a seguir transcrevemos, deixa supor:

Before mystery my will faileth
Torn with war within the mind,
And Reason like a coward quail
To find
More than themselves all things reveal
Yet that they with themselves conceal (PI-AS, 28: 67).

O interesse pelo tema da mania da dúvida, quanto ao contexto do seu aparecimento, não poderá ser esgotado somente no âmbito das leituras que por esta mesma época terá feito de obras científicas, das quais se destacam, segundo Jerónimo Pizarro, os artigos do *Dictionnaire encyclopedique des sciences médicales*, que lhe dedica um artigo (“Folie du doute avec délire du toucher”, de Antoine Ritti), num momento em que se dedicara igualmente à leitura da *Dégénérescence* de Max Nordau e de uma das suas réplicas, *Regeneration. A Reply to Max Nordau*, de Alfred Egmont Hake (Cf. Pizarro, 2007: 59, 63); julgamos que, paralelamente, haverá que considerar tanto as leituras que levou a cabo de certas obras literárias assim como os apontamentos que redigiu a partir destas, como a que, muito significativamente, elaborou relativamente ao conto *Berenice*, de Edgar Allan Poe:

Mania of Doubt.

What is it?

«A hallucinatory intensity of intellectual perception.» Cf. Poe: «Berenice». Egaeus' attention to small things is really the death of normal attention. For this either real attention or not. If not this is but a wandering of the mind while the eye is fixed on an external object. If it be real then there is a mental disease. For attention is then here either and end or not. If it were and end it bears either upon the internal or on the external comprehension of the object. If external it is to act, if internal to comprehend himself

(EGL1, 23: 50).

O conto de Poe, significativamente, ilustra através de um monólogo a compreensão progressiva por parte do seu protagonista, Egeus, das características da sua monomania, a qual decorre da contemplação e fixação do seu interesse em objectos vulgares¹⁴², processo que observámos já presente em *The Door*, e que no conto do autor americano culmina numa forma particular de grotesco¹⁴³ (a perda da consciência que leva Egeus a arrancar os dentes de Berenice). Também na poesia de Search há alguns apontamentos da representação da tendência alucinatória para o pormenor e para a percepção intelectual, de entre os quais destacamos algumas passagens do poema “To a Hand” (c. 1906):

There's aught of new and wild and unreal
In thy hand where my look is pained:
'Tis as if thy hand in itself could see all –
Horrible thought, where fear is gained
By a drollness mad and dimly sustained
As of some wide hint out of the Ideal.

There is aught of Personal, of It, of Such
In thy hand and o'er me there steals
A sense of dread like a murderer's clutch;
I know not how, my hand in thine feels
An eternal thing and my mad brain reels
As if eternity we could touch (PI-AS, 25: 62-63).

A mão, vista anteriormente como um espelho, é objecto através da consciência de uma operação de procura da profundidade, da qual o sujeito retém os espinhos que o seu olhar lhe devolve sob a forma do medo e da loucura. O ímpeto criminoso que vai surgindo assemelha-se à descrição da progressiva visão fetichista de Egeus, a qual encontra em “To a Hand” não a concretização grotesca material que encontrámos em

¹⁴² Conforme adianta, “this monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*. It is more than probable that I am not understood, but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader) an adequate idea of that nervous *intensity of interest*, with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe” (Poe, 1976: 72).

¹⁴³ A este propósito, recordamos a instabilidade da noção de grotesco em Edgar Allan Poe, que, de acordo com Dieter Meindl, oscila na sua utilização entre o cómico e o horror, providenciando em ambos os casos “the terrain on which such diverse impulses as rationalism (note his detective stories and science fiction) and idealism can intersect (Meindl, 1996: 46). Sobre o conto *Berenice*, o investigador apresenta Egeus como o símbolo da aspiração irónica ao idealismo filosófico que vê no empirismo (os dentes de Berenice seriam a substância material) uma doença, concluindo no sentido de verificar neste conto uma forma grotesca de combinar a sátira aos metafísicos com uma história de terror psicológico (ibid., 48-50).

Poe (que estará reservada, como veremos adiante, para *A Very Original Dinner*) mas uma vez mais o sofrimento grotesco de um estado excessivo de consciência que se assemelha ao delírio e que, na primeira estrofe que transcrevemos, é acentuada pela repetição:

Take thy hand away; for I now shall dream
Of strange and grotesque and unnatural lands
Watered by many a painful stream
Whose waves are hands, whose banks of hands,
Of gardens with trees whose leaves are hands
And a white stiff hand covering the sun's gleam.

And troops of hands all in sight – no sound –
In their touch but felt in the visual mind
Dance and howl and mix interwound
In the mere visual wise □
Yet never shut, always stiff, defined
Howe'er fast they move in their tragic round

Then, oh horror worst, they begin to live
With a vital life, and to grasp and clutch,
And to twitch and squirm till my thoughts unweave,
And like worms and snails that my throat should touch
My soul qualms and retches at horror such
At fear's transcendent superlative (ibid., 64).

A mania da dúvida, além de forma de loucura conducente ao crime, manifesta-se, por outro lado, como consequência do excesso de atenção ao pormenor que é uma das características do homem de génio. Num conjunto de notas sobre um possível ensaio sobre a natureza do génio, uma das proposições e a sua correspondente demonstração permitem-nos compreender a conexão entre este e a psicopatologia da dúvida, remetendo, uma vez mais, para o ideário científico contemporâneo:

Thesis – On the Nature of Genius.

Genius is a transformation, a form of the psychopathy of doubt.
What are the general characteristics of men of genius?
Deep thinking: a form of ps[ychopathy] of d [oubt].

In what is Ps[ychopathy] of D [oubt] different from Genius (In the quality of the brain).
(...) (EGL1, 16: 46).

Outros fragmentos, eventualmente pertencentes ao mesmo plano de escrita, são da mesma forma elucidativos quanto às semelhanças e diferenças entre o génio e a mania da dúvida, acentuando-se a primeira vertente:

(...) Fundamental characteristic of M [ania] of D [oubt] is, of course, doubt, the putting to oneself of many questions, the anxiety over the finding of their answer. Genius also has this characteristic.

Both genius and in M [ania] of D [oubt] are plainly degenerative. Cases of nervosism, of insanity, are found in the family of both kinds. (Quote cases.)

Both in genius and in M [ania] of D [oubt] there is an intellectual egotism, egocentrism (?). This is the result of abuse of reasoning powers.

(*DISSEMBLANCE*: The M [ania] of D [oubt] does not attempt to solve the problems; the man of genius does.) (EGL1, 24: 51).

O excerto citado anteriormente prossegue com a indicação de alguns homens de génio que sofreram da mania da dúvida, destacando Schopenhauer, Carlyle, Maine de Biran e Amiel (cf. *ibid.*, 52); uma vez mais, observamos o interesse que certas personalidades lhe despertam ao procurar a prossecução das suas investigações sobre as relações entre o génio e a loucura (enquanto domínio psicopatológico) e que se encontram atestadas em diversos passos dos seus fragmentos, a par de referências nos seus textos literários, como mencionámos em relação a Edgar Allan Poe. O estudo caracteriológico dos homens superiores é verificável desde o contexto de maior produção de Charles Robert Anon e de Horace James Faber (1905-1906), atendendo às *Notes on Characters*, onde, para além de alguns dos nomes anteriormente citados, se lêem os de Edgar Allan Poe, Baudelaire e Rollinat (Pizarro, 2007: 35).

A reiteração de alguns nomes adequa-se, neste sentido, à concretização da possibilidade de, através do estudo biobibliográfico (como já verificamos, através das notas ou das obras desta natureza que foi compulsando) ou das acções de um homem superior, ver confirmada a ligação entre o génio e a loucura. Na procura das condições da genialidade ou do lugar do artista legitimamente considerado neste grupo em particular parece existir alguma permeabilidade entre fragmentos que se apresentam como notas de investigação, onde obras literárias e científicas se conjugam e coexistem sem se excluírem mutuamente, e a produção poética das personalidades que, como Search, não buscam esconder os intertextos para os quais, em certos momentos, julgamos remeterem. Em destaque estará a atitude fundamentalmente irónica que esta conjugação propugna ao permitir semelhante contaminação de linguagens que é possível verificar com alguns textos de Poe. Como afirmou Richard Rorty a propósito do ironismo, este resultará da consciência do poder redescritivo, ameaçando vocabulários finais tomados como certos e propondo a contingência dos discursos fechados sobre si, tendenciosos na demonstração da racionalidade e na teleologia de um dado fenómeno (Rorty, 1994: 122-123). No contexto pessoano, as temáticas cruzam-se

entre o discurso ficcional e o discurso psicopatológico, das quais emergem tópicos que recorrentemente serão objecto de redescrição em outros contextos, como assistiremos em determinados passos das produções de Search.

Tomaremos, uma vez mais, um dos fragmentos sobre a natureza do homem de génio para sintetizar o nosso ponto de vista:

The least abnormal metaphysician is properly a slight neurasthenic, stricken by the mania of doubt. To the normal man, however, great his cleverness as a normal man (with normal cleverness is in 2 ways, intuition of character and reasoning power). Now, one degree higher is the maniac of the doubt who sets himself with earnestness higher problems than a normal man does, but confused by seeing therein without clearness. Highest, further on, the man of genius sees clearly in these problems, makes systems on them, builds on them edifices of thought. But let it never be forgotten that his is a clearness in the darkness, as cat-eyes faculty of seeing in the dark. No very noble comparison indeed, but sufficiently significant.

No *healthy* man is a metaphysic. In this sense □ Rousseau is right, “l’homme qui pense est un animal dépravé”.

We have in some manner understood the nature of the man of genius ; it is a great power in weakness ; in a certain sense, a great quantity of bad quality. Its basis, we see, is abnormal; itself is an expansion of abnormality; in a sense, a superior normalization. We perceive now the relation between it and madness. By its basis it is madness; madness, insanity is the ground in which its edifice is built.

This accounts for much, for instance for the occurrence in genius of such contradictory phenomenon as greater consciousness and at the same time, unconsciousness and somnambulism. We may even say, without a paradox but in the superficialities, that the greater the C [onscious] ness the less the C [onscious] ness. This means very simply the greater the exultation the greater the depression. (...) (EGL1 28: 54-55).

Para o homem de génio é reclamada, como verificamos, a capacidade de “construir edificios de pensamento”, o cerebralismo da lição decadente que se perspectiva no seu carácter paradoxal quanto à capacidade efectiva para conseguir uma resposta. O paradoxo serve ainda para, retoricamente, destacar a contingência do fenómeno (“um grande poder na fraqueza” ou “uma grande quantidade de má qualidade”) que, no final do trecho, se vê reforçado na simultaneidade de três elementos contraditórios nas condições de eclosão do génio – a consciência, a inconsciência, o sonambulismo -, confirmando por um lado a citação irónica de Rousseau sobre a perversão do homem consciente e, por outro, assinalando a sua condição iniciadora no âmbito da contradição inerente ao homem de génio.

Neste jogo redescritivo onde Rousseau é uma vez mais convocado, a loucura afirma-se a base do génio enquanto imagem retórica mas tratando-se apenas de mais uma das suas componentes criativas e não permitindo uma livre co-identificação. Pela sua representatividade, a loucura define a base do génio e permite-lhe um limite,

concede-lhe a sua idiossincrasia e o seu poder diferenciador, adivinha-se como uma fronteira e um perigo face ao excesso de pensamento, mas a sua vivência resume-se às suas propriedades de signo de linguagem, de representação ironista do paradoxo que envolve o excesso de pensamento. Como desvio e doença, como degenerescência de uma espécie ideal de homem que pensa e que se julga moralmente destinado ao bem comum e à verdade, o génio necessita da contradição da loucura (e a loucura lúcida é uma destas versões) para ver afirmada a sua anormalidade. Por outras palavras, o génio admite viver no seio dessa contradição por nela encontrar a contingência necessária que o torna difuso quanto a qualquer tentativa de caracterização. Vendo-se naturalmente louco, não procura defender a indecibilidade da absoluta inconsciência (ainda que, como teremos ainda ocasião de retomar, nela veja a imagem retórica da fuga à dor do pensamento que contraditoriamente o define), mas antes reafirmar a diferenciação de uma consciência singular.

A perversão do homem de génio verifica-se, deste modo, na concepção paradoxal que já se verificava em Rousseau. Caracterizado pela sua “hallucinatory intensity of intellectual perception”, é ainda a criatura primitiva¹⁴⁴ que vemos convocada nos seus escritos pelo autor das *Rêveries*, como deixa supor o excerto que se segue:

O homem de genio é a creatura simples, infantil. /É-o de 3 maneiras/. É o individuo que vê as cousas na sua absoluta simplicidade. Está no seu quarto, por ex., e olha para o puxador da porta. Onde outra gente veria um puxador, ele vê um mysterio. Porque é realmente extranho que existam puxadores, porque é extranho que existam cousas, que exista o universo com essas cousas todas. O puxador de uma porta é uma cousa pavorosa quando reparamos bem para ela, quando o fitamos com toda a simplicidade e ingenuidade de alma.

Complexo é o homem que toma o puxador de uma porta por um simples puxador. O homem que reflecte que é extranho que alguém se tenha lembrado de fazer porta e puxador vai já pelo bom caminho – começa a ter aquelle pasmo dos simples que é a base do genio. – O que repara que o puxador é *uma cousa*, ser abstracto e branco, uma cousa que está alli cheia do mysterio do espaço, do mysterio do tempo da brancura, do mysterio do peso, do mysterio □ (EGL1 53: 70).

¹⁴⁴ Pedro Serra informa-nos que no discurso da modernidade, o primitivismo encontra-se associado à problemática da Origem tanto nas dimensões histórica e cultural como na da consciência individual. A representação simbólica do primitivo pode ser duplamente ontológica, distinguindo o civilizado daquele que não faz parte dessa mesma civilização (tomada enquanto conceito histórico) ou através da representação do Civilizado que “aspira a recuperar a naturalidade e o mito perdidos” (Serra, 2006: 63). Na sequência destas ideias, adianta ainda que o primitivo “configura um complexo nocional que deve incluir tópicos como a da Criança, do Louco, do Estranho, da Máquina, das Tradições Populares, entre outras formas simbólicas de uma Origem a que se regressasse – ou que compulsivamente retorna – como forma de resistir ao desencantamento do mundo racionalizado” (ibid., id.).

No que pode ser entendido como uma antevisão, em certas particularidades mas não na totalidade, da poética de Alberto Caeiro, cuja figura impressionara Álvaro de Campos nas suas *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro* com a sua argumentação infantil e olhar de “uma formidável infância” (Pessoa, 1994, 4: 159), o génio do homem superior manifesta-se na atenção que deposita nos objectos mais simples e que, para ele, podem motivar o pensamento no mistério do universo. Perceber a existência do mistério não implicará, todavia, a sua apreensão profunda ou a sua solução, pois mesmo para o génio que, como vimos num excerto anterior, vê claramente os problemas e sobre estes constrói edifícios de pensamento (EGL1, 28: 54), a contingência perante o mistério impede-o de alcançar uma conclusão; neste sentido, a simplicidade do homem de génio apenas permite que se aperceba da sua existência. Em *Alexander Search*, a loucura apresenta-se desde cedo como imagem da vontade de compreender o mistério e, simultaneamente, da impossibilidade de compreensão profunda do mesmo. Este aspecto verifica-se, entre outros passos, no penúltimo conjunto de *Flashes of Madness*, de Janeiro de 1906, de que transcrevemos em seguida um excerto:

Laugh not. Know'st thou what madness is?
Wonder not. All is mysteries.
Ask not. For whon can reply?
Weep for me, child, but do not live me
Who have in me too much that is above me
Too much I cannot call «I» (PI-AS, 33: 72).

O mistério das coisas apresenta-se como consequência da apreensão das sensações do mundo fragmentado em pontos de atenção, traduzidos, como na lição de Poe, através da fixação do interesse em determinados pormenores do real, sobre os quais recai a atenção exacerbada que faz aproximar o sujeito da obsessão e da mania. A consciência da realidade procura de algum modo quebrar a superfície e conduzir o “olho hipertrofiado” do herói decadente na investigação e penetração do mistério das coisas, indagando sobre as suas possibilidades e sobre a sua presença no universo. Há neste processo, na nossa perspectiva, uma possível analogia com a caracterização das sensações em Rousseau e a diferença entre o mundo de sensações afectivas da criança e do homem primitivo e as sensações representativas do homem civilizado, onde o tempo, a memória e a imaginação dominam a actividade dos sentidos. Conforme Marc Eigeldinger fez notar, para Rousseau, “l'enfant s'abandonne à la sensation présente, ne

s'inquiète ni de son passé, ni de son avenir, puisque la mémoire et l'imagination n'ont en lui qu'une existence virtuelle" (Eigeldinger, 1962 : 50). Search, liricamente, apresenta no poema "Regret" um apontamento significativo neste âmbito:

I would that I were again a child
And a child you sweet and pure,
That we might be free and wild
In our consciousness obscure (...) (PI-AS, 68: 125).

No âmbito do génio decadente, o desejo de um regresso a este estado primitivo leva-o paradoxalmente a confrontar-se com o peso do Tempo e da agudeza da consciência; deste confronto com a consciência se forma o desejo de um regresso a este estado onde, como para a criança de Rousseau, "le pouvoir de la sensation consiste à se représenter, non des idées, mais des images des choses" (ibid., 50), estado ideal de pré-consciência que, pelo menos enquanto utopia ou representatividade, lhe permitisse aspirar a uma alternativa a uma existência contrária. A impossibilidade deste desejo, todavia, impele-o a, uma vez mais, fazer representar a sua revolta através de tópicos como a maldição do génio, em Search perspectivada como a maldição do poeta ("The accursed poet"):

Here the accursèd poet lies,
Hid far from the pure blue skies;
Mixed with mud and filth he lies
At the bottom of the stream.
He dreamed many a strange dream.
He loved mankind but he did nought
For mankind's good. Vain was his thought.
He would be loved and he was not.
The sun is morn or evening glow
Can reach him not where deep he lies
With mud and filth far from the skies
He ached to feel, he ached to know.

He did aspire to what should last
Beyond the time that did it show.
Full of the giant city's waste
The river over him doth flow.
Dark over him flows the river.
Down to him no light can go.
Damn'd be he for ever! (PI-AS, 37: 74).

Reconvocando em simultâneo o texto do pacto de Alexander Search com Jacob Satan e o fragmento atrás citado sobre as semelhanças com Rousseau, percebemos

residir na não resolução do pacto (“He loved mankind but he did nought / For mankind’s good. Vain was his thought”) a negatividade própria da impotência perante a possibilidade de afastar o peso da consciência e do tempo, representada através da inação do poeta que contempla o horror decadente do mundo, a ficcionalização da sua própria morte vista como revolta suavizada pela constatação da sua inutilidade. Num ensaio de 1978, Eduardo Lourenço apresentava a hipótese, no que diz respeito igualmente às suas primeiras produções poéticas, de se poder aceitar a escrita de Pessoa “como essencialmente imóvel e, por assim dizer, fora do tempo” (Lourenço, 2002: 195), justificando-a ainda na perspectiva do confronto com a morte, o “espaço ameaçador, não por ser sinónimo de aniquilação absoluta do que somos, *não-ser absoluto*, (...) mas por ser uma perspectiva de *vida-outra* atroz no seu incógnito” (ibid., 197).

O que julgamos merecer alguma reflexão sobre os dados expostos anteriormente resulta da indagação do possível papel que a morte ocupa na sua dimensão mais simbólica. Na perspectiva exposta, se esta se coaduna simbolicamente com o espaço alternativo da inconsciência, pensamos que o verdadeiro sofrimento não deriva do incógnito – o incógnito é, afinal, a grande certeza enunciada – mas, como também Eduardo Lourenço colocou em evidência¹⁴⁵, na incapacidade de regressar a um estado primitivo da linguagem que possibilitasse por esse meio recuperar a aura da humanidade idealizada por Rousseau, ainda não corrompida pelo espinho da consciência. Perante a Natureza, o génio decadente apercebe-se de um significado profundo para as coisas, ainda que lhe esteja vedado o seu conhecimento; a maldição consiste, deste modo, na impossibilidade de, através do pensamento, o homem poder ultrapassar as sensações superficiais do mundo ou sequer expressá-las através da palavra. Num dos trechos do terceiro conjunto de “Woman in black”, de Search, deparamo-nos, uma vez mais, com este tópico:

Ay, Nature chills me with deep fear,
For Nature, to my seeing, spent
With looking on my woes too near,
It is but Mystery eloquent.
The plainest stone, the simplest flower –
All have a meaning deep and vast,
Mocking their living of an hour.
But this significance, that hath past

¹⁴⁵ O crítico alcança a mesma conclusão não apenas aos textos de Search, estendendo-os ainda ao *Primeiro Fausto*, destacando nestes a “impotência radical da linguagem” para dar expressão ao mistério da existência (ibid., 200; 203).

So much to poet's song and word,
Makes them but madmen, even as I,
Speaking in sublime sense absurd
Strange thoughts for being that must die.
But Man to me is dreder still,
The thing or thought, feeling and will,
Which is so dark unto mine eyes
That of the sense he calls his soul
- Let not of seeing speak the mole -
I cannot dream to theorize (PI-AS, 54-III: 101).

No trecho, a loucura surge na sequência das tentativas feitas pelos poetas de exprimir o profundo sentido das coisas; a forma paradoxal que assume – e Search reiteradamente assume esta perspectiva – centra-se, contudo, na particularidade da loucura consciente, o único meio ainda ao alcance do poeta para simbolicamente se aproximar da alternativa ontológica sem que, em simultâneo, abandone o sentido patético que reside nesta impossibilidade. Um fragmento ainda de “The Woman in Black” confirma-nos esta aproximação:

And /*conscious/ madness that tears out
The heart with horror & with pain
And sickens with stupendous doubt,
Madness that like a pain fills
The entire □ of the brain (PI-AS, 54c: 103).

A dor da loucura comparece em Alexander Search de modo bastante ambíguo na medida em que, se por um lado constitui uma inevitabilidade para quem como ele, homem de génio e herdeiro de idênticas perturbações do herói decadente, exprime os seus desejos de profundo conhecimento das coisas e encontra na demência o fascínio de um estado ideal que propugna a ausência da dor, por outro manifesta pateticamente o horror de se julgar louco sem que se observe livre do peso da consciência. Este estado é, de resto, uma vez mais percepcionado do ponto de vista da oposição entre a humanidade sã e a idiosincrasia segregadora do louco, como um dos seus poemas tão expressivamente esclarece e do qual transcrevemos um excerto:

Never have I so deeply felt my exclusion from mankind
To one side the sane, to the other side the lame and the blind;
To one side the healthy, the good, the strong, those in life's prime,
To the other side the slaves of genius, of madness, of crime.
Build prisons and hospitals and Bedlams. To one side the glad,
To the other side the sickly, the stupid, the ill and the mad.

At no time have I felt so deep the gulf between me and men.
Is it idiocy, madness or crime, or genius – or what is this pain?
I have felt it to-day with full truth and have felt to remember it well:
I am one thrown aside – a torturer and tortured in my being's hell
(PI-AS, 62: 110).

Por outro lado, a ficção do medo da loucura que, como num fragmento, assume já em si mesmo uma loucura (“a fear of insanity, which itself is insanity” – EAUT, 90), poderá ser encarada como uma versão irônica desse momento ambíguo onde a aspiração à alternativa é simultaneamente contrariada pelo medo da total inconsciência ou, pelo menos, da impossibilidade de continuar a existir ontologicamente. Da ambiguidade irônica resulta a contingência quanto a um discurso unívoco relativamente à loucura, fazendo-a participar em jogos ficcionais que proponham versões sucessivas deste paradoxo. A identidade que aspira ao não-ser confronta-se com a nevrose que deriva tanto desta vontade como da impossibilidade da sua perda. O espinho da consciência, uma vez mais, faz com que obrigatoriamente regresse do estado idealizado da loucura para o inferno da dúvida que assola os sentidos e que o ordena, como Sísifo, a carregar novamente o fardo do “conscious corpse”, conforme Alexander Search apresenta no título de um poema sobre o sonho simbólico de um louco (Cf. PI-AS, 1: 34-36). Um dos “Fragment of Delirium” (1906) aponta-nos uma síntese quanto aos aspectos focados anteriormente:

I know not whether my mind is broken
Nor do I know if my mind is ill;
I know not if love is but the last token
Of God to me, or a word unspoken
In a chaos of will.

My thoughts are such as the mad must have
And dead things know my soul
Grotesque & odd are the shapes that roll
In my brain as worms in a grave... (PI-AS, 11: 10).

O desejo de transcender o sofrimento condu-lo ainda em “My Life” (1908) a aspirar ao esquecimento de si próprio ou, em alternativa, à loucura enquanto estado branco da consciência:

And I shall forget this pain of mine
Forget myself – ah, would that it could be!
Forgotten like the drunkard in his wine

Or the pauper in his misery.

'Twere madness but 'twere better than to know
That evil is the source of life and thought,
For to feel madness is the greatest woe
That upon human consciousness is wrought. (...)

'Tis better? – nay, who knows? the mystery
Of consciousness and knowledge who can find?
In madness and in thought what things may be?
How far is horror deep within the mind? (PI-AS, 64: 117).

Em “Triffles” (1909), por outro lado, encontramos a afirmação da ambiguidade na forma como dúvida e dor se conjugam e constituem grandeza, aproximação que no *Primeiro Fausto*, veremos associada à loucura¹⁴⁶:

They wear no real greatness who have faith
In God, or Matter, in Life's In or Out.
Only perpetual doubt is truly great,
And the pain of perpetual doubt (PI-AS, 24: 54).

Como afirmámos anteriormente, a contingência que resulta do paradoxo adequa-se à representação do génio *névrosé*, termo que, recuperado do vocabulário médico-científico, cedo entrará no domínio literário através de Zola e dos decadentes, sobretudo com Rollinat e Huysmans, apresentando-se como um mal que não se manifesta no domínio puramente psicológico mas que, sendo de ordem ontológica, “éxprime le désarroi du sujet qui ne trouve de sens, et de substance, ni dans le monde, ni en lui-même” (Jourde, 1994: 221). A leitura das *Névroses* de Rollinat, de resto, assume-se como mais uma das presenças literárias convocadas não apenas no quadro das influências mas ainda para o reintegrar, como fez com Rousseau, numa mundividência específica que transcende o sentido da pura influência¹⁴⁷. O jogo intertextual é

¹⁴⁶ Na leitura deste texto de Search, não deixamos de pensar num fragmento do *Primeiro Fausto*, onde, tal como a “perpetual doubt”, as Vozes que se sucedem às de alguns homens de génio (Buda, Goethe, Shakespeare, reclamam para a loucura uma idêntica grandeza: “Só a loucura é que é grande! / E só ela é que é feliz” (FTS, I: 36)

¹⁴⁷ A influência do decadentismo e do simbolismo francês em Fernando Pessoa foi já objecto de abundantes estudos, dos quais destacaremos *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Création*, de Teresa Rita Lopes, onde Rollinat surge como uma das influências directas (Lopes, 1985: 142); há ainda a citar as referências feitas, estas no âmbito de estudos sobre a loucura na obra pessoana, nos artigos de Jacinto do Prado Coelho (1976: 356) e de Georg Rudolf Lind (1979: 282), ambos de acordo quanto a considerar efectiva a influência do autor decadentista relativamente a este tema. Todas as referências derivam, por sua vez, do testemunho de Pessoa em documentos fundamentais, como os

estabelecido novamente através da convocação de uma leitura, como se verifica no breve excerto que a seguir transcrevemos:

I am partly in that state betrayed as his by Rollinat in the opening poem (I think) of his *Névroses*. Impulses criminal some, insane others, reaching, amid my agony, a horrible tendency to action, a terrible *muscularity*, felt in the muscles, I mean – these are common with me and the horror of them and their intensity – greater than ever now both in number and in intensity – cannot be described (EAUT, 90).

A referência pouco consistente a um dos poemas de abertura das *Névroses*, onde se inscrevem muitos dos tópicos mais assinaláveis do decadentismo francês, complementa a descrição de um estado de espírito onde, uma vez mais, se inter-relacionam a loucura, os impulsos criminais e o horror que resulta da consciência destes, aspectos que se verificaram já em alguma da produção de Search.

Assumindo através do paradigma da degenerescência a relação entre a loucura e a criminalidade, entre a monomania que nasce dos impulsos incontroláveis do génio degenerado hereditariamente para a hiperconsciencialização do mundo e o ímpeto perverso para o crime, Search não se imiscui, por outro lado, de nos apresentar através do conto *A Very Original Dinner* (1907) uma interessante revisão irónica destes aspectos tão presentes nos escritos de natureza confessional e nos seus poemas em relação a estes mesmos *topoi*.

Através deste conto, mais do que verificarmos a presença intertextual de Poe e de temáticas tão pouco comuns na sua obra como o canibalismo, ou, como entendeu Maria de Lurdes Sampaio a propósito deste texto, “uma experimentação estético-literária sem limites, indiferente a preconceitos vigentes, num desafio a valores condicionadores da criação artística ou do conhecimento científico” (Sampaio, 1994: 249), julgamos que se pode perspectivar através do uso irónico do grotesco que nele encontramos a descoberta de um novo processo de afirmação da contingência do raciocínio, uma das qualidades do artista genial e, por consequência, outro dos vários espinhos do génio decadente.

Os estudos sobre *A Very Original Dinner* são coincidentes quanto a verificar a dependência deste conto relativamente a uma outra história pouco conhecida de Poe, o conto *Thou art the Man* (cf. Sousa, 1978: 124; Sampaio, 1994: 251), adiantando-lhe

apontamentos enviados a Armando Côrtes-Rodrigues, anteriormente citados (cf. Pessoa, 1985: 78). Maurice Rollinat mereceu interesse como objecto de estudo, constando nas *Notes on Characters* de 1906/07 (cf. Pizarro, 2007: 35), além das referências que merece em outros fragmentos, como o já anteriormente citado (cf. EGL1, 88: 93).

como ponto de originalidade a inclusão do canibalismo que é tratado de modo tão perverso que “toca as raias da loucura, em termos que o próprio Poe não atingiu” (Sousa, *ibid.*)¹⁴⁸. De facto, o próprio texto apressa-se a denunciar efusivamente não apenas um modelo – o dos casos patológicos e perversos das narrativas de Poe, convocado no início do conto (cf. Search, s/dt: 14) – como um contexto (“A época ia má para todas as artes. Estava em decadência a originalidade” - *ibid.*, 11), o que nos leva a concluir no sentido de um investimento paródico imediato no tratamento de alguns arquétipos do imaginário da decadência, nele perspectivando a paródia, como nos esclareceu Linda Hutcheon, na sua dupla dimensão não menos paradoxal de autoridade e transgressão, de repetição de um modelo com a diferença que resulta do distanciamento irónico (cf. Hutcheon, 1989: 48, 89). Neste sentido pretendemos ainda ler tanto a referência à Sociedade Gastronómica de Berlim, que poderá remeter alegoricamente para o ambiente científico que durante a segunda metade do séc. XIX, promove os valores da descoberta e da novidade¹⁴⁹, como a descrição ambígua de Herr Prosit, que ocupa uma boa parte do início do conto e que, em vários detalhes, surge como figura-pastiche do degenerado hereditário em conformidade com as lições de Morel e Ribot (cf. Pick, 1989: 41):

O Presidente era um homem notável sob muitos aspectos. Era um homem alegre e sociável, mas tudo isto com uma vivacidade anormal, com um comportamento barulhento que parecia revelar uma disposição permanentemente anti-natural. A sua sociabilidade parecia patológica, o seu espírito e as suas piadas, embora não tivessem de modo algum um aspecto forçado, pareciam impelidos de dentro por uma faculdade de espírito que não

¹⁴⁸ Esta afirmação merece ser confrontada com as imagens grotescas do conto “Os Canibais”, de Álvaro do Carvalho, autor que um testemunho fragmentário de Pessoa publicado por Gianluca Miraglia na colectânea de contos demonstra um conhecimento efectivo (cf. Carvalho, 2004: 268). A modernidade deste conto em particular, tanto pela sua complexidade e originalidade no âmbito literário português como pela diversificação de processos narrativos foi assinalada por Maria do Nascimento Oliveira, que neste ainda reconhece as presenças de Poe e dos contos fantásticos de Hoffmann (cf. Oliveira, 1992: 42-67). Não se reportando especificamente a este texto, Maria de Lourdes Ferraz entrevê ainda assim a vontade de ironizar alguns temas românticos embora não se tenha verificado uma ruptura linguística tão assinalável como a que propugnou em termos literários (Ferraz, 1987: 197).

¹⁴⁹ Este tópico parece corresponder, no conto, a uma paródia ao monismo de Haeckel ao perspectivar através do discurso do Capitão Greiwe a arte gastronómica como a única onde a novidade era eleita como valor dominante. Este dado leva-o a concluir que “(...) isto pode ter sido uma forma subtil de dizer que a gastronomia era a única ciência e a única arte. «Abençoada arte», gritou o Capitão, «cujo conservantismo é uma revolução permanente!». «Dela poderia dizer», continuou, «o que Schopenhauer diz do mundo, que se mantém pela sua própria destruição.»” (*ibid.*, 17-18). A sociedade é ainda ironicamente perspectivada como “uma daquelas dúbias sociedades marginais, que não são invulgares (...) uma sociedade cujas artes – têm que chamar-se artes – eram comer, beber e amar. Era artística, sem dúvida, era grosseira, ainda com menos dúvida” ou “Deste grupo de pessoas socialmente inúteis, humanamente em deterioração, era Prosit o chefe, porque era o mais grosseiro de todos.” (*ibid.*, 14)

é a faculdade da graça. O seu amor parecia falso, a sua agitação naturalmente postíça (ibid., 12)

Dizia-se (entre quem sabia como ele era) que enveredara por uma vida animada para fugir a uma espécie de doença de nervos ou, quando muito, morbidez de família, pois era filho de um epiléptico e tivera como antepassados, para já não mencionar muitos patifes ultra-extravagantes, vários neuróticos inconfundíveis. Talvez ele próprio fosse doente dos nervos. Mas disto não falo com qualquer certeza (ibid., 13).

A artificialidade de Herr Prosit não se verifica unicamente na expressão da sua sociabilidade mas concorre com a sua auto-representatividade enquanto degenerado. A possível intenção paródica na sua caracterização adequa-se, na nossa perspectiva, à mesma interdependência já assinalada por Philip Thomson entre a paródia e o grotesco, sendo aquela usada como garantia e intensificação deste efeito ao longo do texto (Cf. Thomson, 1972: 40-41). Fará sentido acrescentar à progressiva referência das características grotescas de Herr Prosit o interesse concorrente de lhe acentuar o seu lado mais primitivo, como se na posse destes indícios o leitor fosse progressivamente colhendo impressões que acabasse por ver confirmadas no anti-clímax final do conto. Como veremos, a originalidade não deve ser vista apenas nas acções grotescamente originais de Herr Prosit – desde o início que há indícios intertextuais suficientes para afastarmos essa total originalidade – mas no modo como os restantes membros da sociedade gastronómica reagem ao seu projecto.

O investimento na caracterização do primitivismo inconsciente de Herr Prosit é estabelecido na base da contradição entre o comportamento social e o seu carácter impulsivo, explicitamente difícil de disfarçar, assim como na aceitação que a sociedade faz do seu comportamento ao considerá-lo na sua superfície e no fascínio que conseguia exercer; conforme o narrador do conto nos assevera,

até mesmo em sociedade onde, por estar em contacto com elementos socialmente elevados, era às vezes forçado a viver, não perdia grande coisa da sua brutalidade inata. Entregava-se a ela semi-conscientemente (ibid. 15).

Creio que era sobretudo devido a isto que Prosit era tão apreciado. De facto, talvez levando em consideração que ele era grosseiro, brutal, impulsivo, mas nunca se portava com brutalidade com razões de fúria, de agressividade, nunca era impulsivo numa zanga (ibid., 16).

(...) o atractivo (por assim dizer) de Prosit residia nisto: não era susceptível à fúria, desejava sinceramente agradar, havia uma fascinação especial na sua exuberância grosseira, talvez até, em última análise, também na intuição inconsciente do leve enigma que ele próprio era (ibid, 16-17).

Ainda digno de nota é o facto de o primitivismo de Herr Prosit ser percebido através da análise do narrador do conto, Meyer, um dos participantes do jantar e um dos que, no final, sucumbe aos impulsos primitivos que atingem os comensais. Meyer é um dos membros da sociedade que vê de forma consciente em Prosit características que ultrapassam esta superfície e que nos permitem conceber, como fez Michael Bell sobre este tema, o primitivismo na perspectiva de “the projection by the civilized sensibility of an inverted image of the self” (Bell, 1972: 80)¹⁵⁰. Ao entrever características primitivas no carácter do presidente, Meyer mal suspeita que também ele as possui, como o desfecho da narrativa levará a concluir.

Na segunda parte do conto, a descrição do jantar faz-se acompanhar das sucessivas reflexões estabelecidas pelo narrador na tentativa de descortinar a originalidade que é tema do acontecimento. O papel do raciocínio é, em si, remetido para o mesmo domínio contingente que domina o “cérebro experiente” (ibid., 28) de Meyer; as várias hipóteses que vai tecendo e os apelos sucessivos à sua memória permitem-lhe reconstituir mentalmente um quadro que, à boa maneira das histórias de mistério e dos contos policiais, o conduz a uma explicação baseada na presença misteriosa dos cinco criados pretos, uma possível alegoria da obscuridade do próprio enigma. Meyer transforma-se, em certa medida, na paródia do investigador das novelas policiárias, sempre confiante na infalibilidade dos seus elevados poderes de raciocínio dedutivo¹⁵¹:

¹⁵⁰ Sobre este tema, Michael Bell apresenta algumas conclusões sobre o carácter do primitivismo enquanto produto paradoxal da própria civilização; como adianta, “Primitivism, then, is born of the interplay between the civilized self and the desire to reject or to transform it” (ibid., id.). O mesmo autor refere ainda a evolução do conceito de primitivismo, desde o século XVIII e a sua identificação com o convencionalismo da idade de ouro de um mundo pré-civilizado (visto convencionalmente no mito do “bon sauvage”) para a sua releitura no romantismo como novo modo de sensibilidade e de estado mental (ibid., 58-59).

¹⁵¹ Maria de Lurdes Morgado Sampaio traçou uma importante síntese relativamente a Fernando Pessoa e às suas personagens-investigadores, das quais se destacam o Chefe Guedes, o agente Lima, o tio Porco ou, mais influentemente, o Dr. Quaresma. Sobre este, refere que a sua função consiste “em grande parte, em remover essa superfície para mostrar o caos subjacente à sociedade moderna e todo um conjunto de impulsos e instintos dificilmente controláveis pelo indivíduo” (Sampaio, 2007: 519). A investigadora realçou na figura do tio Porco a crítica da inteligência filosófica que caracteriza o Dr. Quaresma e que, tal como assistimos indirectamente no Meyer de *A Very Original Dinner*, se pauta pelo defeito de se apresentar como inteligência essencialmente formal e abstracta (cf. Sampaio, 2007: 522-523). Também Américo Lindeza Diogo se reportara ao tio Porco como um representante de “toda uma tradição filosófica marcada pelas Luzes – a dos «raciocinadores dos séculos XVII e XVIII, [que] sobretudo em França, supunham que o homem procede racionalmente” (Diogo e Monteiro, 1995: 14). Adoptando uma leitura irónica a propósito de Meyer, apresentamos uma perspectiva diferente em relação às conclusões de Maria de Lurdes Sampaio quando, sobre este conto em particular, declara que o narrador não poderá ocupar a figura do raciocinador, conferindo-lhe antes a de “potencial decifrador”, dada a sua visão limitada decorrente tanto do seu envolvimento na história como nos seus preconceitos ético-morais (cf. Sampaio,

Estes argumentos, raciocínios que aqui apresentei em alguns parágrafos, passaram-me pelo espírito em poucos minutos. Estava convencido, confuso, satisfeito. A clareza racional do caso afastou do meu espírito a sua natureza extraordinária. Examinei o caso lucidamente, minuciosamente. (...) Decidi, para que a minha descoberta fosse reconhecida, contar a Prosit a minha descoberta. Reconsiderarei que não podia enganar-me, não podia estar a conceber um erro; a estranheza do caso, tal como o concebia, transformava-o em certeza (ibid., 33).

Os indícios vistos por Meyer como certezas são ironicamente confrontados com o discurso marcadamente ambíguo de Prosit, que se caracteriza pelas sucessivas lacunas do que fica por dizer e as possibilidades interpretativas que advêm do diálogo que mantém com o narrador. Excitado, o presidente da Sociedade Gastronómica finalmente desvenda com elevada dose de teatralidade o enigma da identidade (os restos de carne na travessa excluem em definitivo a hipótese dedutiva de Meyer sobre os cinco criados negros) e cumpre integralmente o propósito de originalidade do jantar¹⁵².

A presença do grotesco, todavia, não se queda pela transformação terrível dos cinco rapazes de Frankfort no jantar original mas sobretudo pela reacção inesperada que emerge do inconsciente primitivo dos membros da civilizada sociedade e do próprio narrador. É neste contexto que a loucura faz a sua aparição, menorizando a sua presença nos actos de Herr Prosit (“E mal-encarado, selvagem, completamente louco, apontou com um dedo excitado *para os restos de carne que estavam na travessa (...)*” – ibid., 35) através do ímpeto que ganha nas reacções vividas pelos comensais:

Depois, exceptuando os mais fracos, que tinham perdido os sentidos, todos os convidados, fora de si, com uma fúria justa e descontrolada, precipitaram-se encarniçadamente para o canibal, para o louco autor desta façanha mais que horrível. Devia ter sido, para um simples espectador, uma cena horrível ver estes homens bem-educados, bem-vestidos, requintados, meio-artistas, animados por uma fúria pior que de

1994: 268); na nossa perspectiva, entendemos antes que fará sentido lê-la enquanto *alegoria* do raciocinador que se torna vítima das limitações inerentes ao seu raciocínio, conducentes à sobreinterpretação. Quanto à posição do narrador, apesar de reconhecermos a sua onisciência quanto aos factos narrados, a forma narrativa escolhida, mesmo que retrospectiva, pauta-se pela neutralidade. Uma outra hipótese interpretativa que podemos adiantar surge uma vez mais na perspectiva irónica dos métodos da “ciência pura” do monismo haeckeliano - a experiência e o raciocínio -, este último baseado nas operações de indução e dedução (Haeckel, 1926: 21).

¹⁵² O propósito irónico é ainda mais observável se confrontado com os estudos de Haeckel sobre a lei de substância e da conservação da matéria e força; a “mudança de forma” dos cinco rapazes ocorre sem que haja, segundo a lei de Lavoisier, uma perda de matéria ou o seu desaparecimento (cf. Haeckel, 1926: 251-252), pelo que as palavras de Herr Prosit têm de ser forçosamente entendidas na sua literalidade. Observe-se ainda que, para Haeckel, a filosofia monista apenas reconhece um único enigma, o problema da substância (ibid., 20), parodicamente perspectivado no conto de Pessoa.

animais. Prosit era louco, mas naquele momento também nós estávamos loucos (ibid., 36-37).

Eu próprio, antes de todos, dei um murro no criminoso. Com uma fúria tão horrível que parecia vir de outra pessoa (...) Sou brando, sensível, detesto sangue. Ao pensar nisso agora, não consigo compreender como foi possível praticar um acto que, para a minha maneira de ser habitual, era de uma tão terrível crueldade, embora justo, pois, sobretudo pela paixão que o inspirou, foi um acto cruel, crudelíssimo. Que grandes que devem ter sido então a minha fúria e a minha loucura! E que grandes as dos outros! (ibid., 37).

O desfecho é breve: Herr Prosit morre depois de defenestrado e os convidados regressam à normalidade, experimentando em seguida o horror dos seus actos. A situação grotesca não se resume, como dizíamos, à originalidade do presidente mas atinge de forma decisiva o comportamento dos membros da sociedade. A inversão irónica consiste em grande medida no carácter insólito do desfecho: como procurámos destacar, a expectativa de um qualquer acto criminoso por parte de Prosit, estigmatizado com os traços da degenerescência, seria natural; a preparação catalítica do discurso, por outro lado, vai-nos fornecendo indícios da sua concretização próxima. No entanto, o paradoxo atinge dimensões assinaláveis a partir do momento em que tanto o narrador como os convidados são atacados por uma loucura primitiva incontrolável que os faz esquecer a ciência, a arte e a justiça e os faz cometer actos tão condenáveis como os de Prosit, que mais não faz do que literalmente provar a sua originalidade.

O uso do grotesco, neste texto em particular, não poderá ser encarado como episódico ou pitoresco. Como assinalou Dieter Meindl, “the grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features” (Meindl, 2005: 7). O humor negro de Prosit é apenas um dos lados da contradição que anima as acções inesperadas dos convivas do banquete, tão condenáveis como as suas, cuja agravante se verifica quando os observamos enquanto arquétipos de um paradigma que advoga o conhecimento e controlo dos degenerados. É com ironia que surpreendemos nas últimas linhas do conto a presença de Herr Kleist, o antropólogo que se vê transformado em antropófago, “que, pelo que Prosit sabia da sua ciência, poderia ter conseguido ver nos rostos dos pretos os estigmas maldosos da sua criminalidade” (ibid., 39), uma presença já notada durante o jantar e que não conseguira perceber, por estes terem permanecido no escuro, a identidade dos negros. Para Prosit, o grotesco é inseparável da consciência e da missão no seu afã de conseguir provar a originalidade a que se propõe. O seu poder subversivo, conforme destacou Jean Ominus, aparece como ameaça a qualquer conduta, empresa e

idealismo e corresponde antes a uma tentativa de ultrapassar a superfície e de garantir um contraponto à lucidez: “il surgit à la suite d’une comparaison entre les choses telles que’elles sont en profondeur et telles qu’elles nous apparaissent en surface, il a une vocation «méta-physique», il dévoile, il *accuse* parce qu’il force le regard à pénétrer jusqu’aux structures et, à ce niveau, toute réalité se met plus ou moins à grimacer” (Onimus, 1966 : 290).

A originalidade que ultrapassa as estruturas de superfície estabelece-se por via do exercício supremo da ironia, concebendo-a como um meio de expor a contingência através do engano. Os convidados são levados a tornar-se canibais sem que a consciência os auxilie a desvendar a verdade da situação. Participam voluntariamente do jantar apenas preocupados em reconhecer os indícios da sua originalidade. A loucura de Prosit, por outro lado, não deixa de se assemelhar à pretensa “loucura” literária de Jonathan Swift que em *A Modest Proposal* (1729), um longínquo mas possível intertexto de *A Very Original Dinner*¹⁵³, pretende resolver originalmente o problema da fome na Irlanda propondo que os seus habitantes comam as suas próprias crianças. A diferença, como notou Wayne Booth, consiste em enganar “*all readers for a time and then require all readers to recognize and cope with their deception*” (Booth, 1974: 106). Os intentos de Swift são, por sua vez, ironicamente parodiados por Search, personalidade que, reconvocando *Ultimus Joculatorum*, é visto “*bitterly joking sometimes*”: a sociedade não pode compreender o trabalho do artista que se esforça por ser original quedando-se pela análise superficial da sua arte. A originalidade poética, de resto, de acordo com um apontamento que Pessoa recolheu na leitura do estudo de Émile Lauvrière sobre Edgar Allan Poe, foi exactamente o seu mal: “*Pathologie et poésie sont chez lui inséparables*” (EGL2, 631: 643).

O contraponto que o grotesco exerce em relação à pretensa lucidez dos comensais não pretende apenas destacar o subconsciente primitivo que existe em cada ser humano, a loucura latente que em certos momentos atravessa a superfície e permite vislumbrar a sua natureza dupla. Há ainda a contingência do projecto do progresso

¹⁵³ Pessoa, que concebeu Jonathan Swift como “o maior de todos os ironistas”, conheceu este texto em particular, tendo-o citado no breve apontamento “O Provincianismo Português” (*O Notícias Ilustrado*, 12 de Agosto de 1928) no momento em que pretendia ilustrar com um exemplo o que entendia por “a essência da ironia”, que “consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz” (EAEN, 372); mais adiante, conclui sobre a necessidade do domínio absoluto da expressão e o poder de *detachment*, “o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois” (ibid., 373). Outro texto de Swift já citado, *A Tale of a Tub*, é referido a propósito da ironia em “Sobre as Caricaturas de Almada Negreiros” (*A Águia*, nº16, Abril de 1913), a que nos reportaremos mais adiante.

social e, ao mesmo tempo, da concretização da utopia rousseauniana do Bom Selvagem ou das vantagens do isolamento social. Daniel Pick assinalou que a degenerescência foi apreendida pelos cientistas evolucionistas, antropólogos criminais e psiquiatras no seu lado mais paradoxal ao compreenderem que esta acompanha de perto o progresso (Pick, 1989: 11). Apesar de reconhecer a razão como sintoma de declínio da sociedade e a civilização na perspectiva de produtora de um certo grau de degenerescência (ibid, 19), Rousseau verificou que a proposta de regresso a um estado de inocência original (ainda que tenha compreendido as dificuldades deste projecto) colidia com a barreira da consciência humana. A figuração proposta pelo tabu que envolve o canibalismo, de resto bastante favorecida pelos satiristas, não faz apelo unicamente às diferentes tradições envolvendo mitos primitivos, redescritos em obras literárias ao longo dos séculos (das tragédias gregas, como veremos no próximo capítulo, à tragédia shakespeariana): esta pode ser entendida, conforme assinalou John Clark, como a inversão da inocência rousseauniana na óptica da impossibilidade de qualquer movimento unidireccional que tenha por finalidade o progresso espiritual do Homem e que conceda pouca importância à complexidade e contingência do instinto humano; afinal, como conclui, “man moves downward and backward” (Clark, 1991: 137).

No paradoxo que se observa neste enquadramento poderemos situar o conto de Alexander Search, que encena parodicamente as limitações do homem consciente e raciocinador perante a contingência do mistério. O génio decadente de Herr Prosit, reconhecidamente distanciado e sofredor como convém ao arquétipo degenerescente, revê-se grotescamente com o seu duplo, a sociedade que, na sua ilustração, não consegue afastar a maldição da sua própria degenerescência. A originalidade de Pessoa consiste, deste modo, na descoberta do grotesco como meio de perversão do discurso dominante, tanto ao nível científico como artístico, convidando o leitor a perceber que, como diz Prosit a propósito do seu jantar, o mistério “não está no que ele tem ou parece mas naquilo que significa, no que contém” (ibid., 19), nas estruturas mais profundas da linguagem e no génio artístico que por ela se bate na determinação de situações novas de produção de discurso.

Deixando por momentos a obra de Search, procuraremos em seguida indagar outras vias de perversão do discurso, que serão objecto de estudo no próximo capítulo pela análise de dois novos contrapontos: a sátira em Jean Seul de Méluret e a convergência da loucura na estratégia de fragmentação ontológica de que o *Primeiro*



Fausto, tal como num outro nível *O Livro do Desassossego*, é um dos mais representativos projectos.

CAPÍTULO IV

DESFOCAGENS / ESTILHAÇAMENTOS

JEAN SEUL DE MÉLURET E O *PRIMEIRO FAUSTO*

“ (...) porque (pois que a arte é essencialmente interpretação)
uma coisa é *igual* a si própria nunca na arte, mas só na vida”

(in “As Caricaturas de Almada Negreiros”, *A Águia*, nº 16, 1913)

1. A degenerescência universal

“É tão gigantesco o mundo em suas convulsões essenciaes
que só o genio da loucura o poderá representar”

Raul Leal, “A Loucura Universal”, in *Athena*, Nov. 1924

Através dos dois subcapítulos anteriores e do estudo de alguma da produção de duas personalidades pessoais pré-heteronímicas, Charles Robert Anon e Alexander Search, procurámos destacar até que ponto a utilização irónica da linguagem da decadência e a degenerescência terá representado para Pessoa um ponto de partida para a descoberta da contingência, que subjaz tanto ao acto criativo como ao fenómeno literário. Em simultâneo, tivemos em consideração a presença da loucura, que acompanha e integra os paradigmas descritos como concretização literária, a par de outras figurações, do paradoxo da consciência que simula o desejo de auto-aniquilação e que neste gesto compreende a sua contínua impossibilidade ao ver-se a si mesmo sujeito consciente da linguagem, exilado de qualquer possibilidade de retorno às fontes primitivas. Por outro lado, colocámos em destaque a ampla e complexa rede de referências científicas e literárias que nos permite reflectir e compreender, compartilhando o ponto de vista de Richard Rorty, a releitura crítica de vocabulários próprios de paradigmas em vias de esgotamento (como o caso da degenerescência) e da

visão de ambos os paradigmas considerados na sua dimensão intertextual, que por diversas vezes, como vimos a propósito de *A Very Original Dinner*, se dirigem para o domínio da paródia.

No capítulo anterior, o nosso estudo procurou ainda centrar-se nas condições de definição do retrato individual do herói decadente, cujas características se assimilam em vários pontos à condição do génio e do louco, visto este último na sua dimensão essencialmente representativa e enquanto figuração paradoxal do excesso de consciência que é consequência do atavismo degenerescente do homem de génio, de acordo com o pensamento de autores que Pessoa compulsou desde cedo, como é o caso de Cesare Lombroso. Por outro lado, julgamos ainda assinalável o domínio da contingência quando procuramos estabelecer a leitura da grande variedade de textos durante o período referido como ponto de partida para a interpretação da sua abundante produção, tentadoramente verificados nos momentos intertextuais mais óbvios ou nas diferentes alusões a autores e obras que se vão encadeando sobretudo nos escritos mais próximos da textualidade confessional. A sua presença e a sua espantosa diversidade conduzem-nos a especular sobre a sua real influência em muitos dos seus escritos e de que modo a questão da interpretação fará sentido enquanto gesto que não pode ser apenas fruto de um pacto de recepção dos mesmo ao ser colocado em questão pela instância criativa do autor. Como autoridade (*auctoritas*) que domina o processo de escrita do texto sem que este perca a sua autonomia, as suas indicações são frequentemente tomadas, conforme assinalou Manuel Frias Martins, como um sinal de comprometimento unívoco com a sua escrita que conduz em variadas situações ao fenómeno da absolutização das interpretações de superfície, as quais se baseiam, por sua vez, em representações igualmente de superfície que derivam da valorização absoluta das afirmações dos autores sobre as suas obras (cf. Martins, 1995: 161-162).

Relativamente aos textos e personalidades estudados, a tentação decorre naturalmente da quantidade assinalável de metatextos e da importância que Pessoa lhes atribui, conforme tivemos a ocasião de demonstrar no segundo capítulo deste trabalho a propósito da carta a Casais Monteiro. Os mesmos parecem coadunar-se na mesma estratégia de contingência que outros índices também colocam em destaque, como a hesitação na atribuição da autoria de certos fragmentos, a formulação e reformulação de obras e projectos editoriais, a redacção de biografias fictícias para as suas personalidades ou as situações de retoma inter e intratextuais em diferentes momentos da sua produção. Este movimento simultâneo de exposição e de denúncia da

contingência parece aproximar-se da situação de obrigatoriedade reconhecida por Pedro Eiras quanto a “ (re) descrever o sistema a partir de centros móveis, numa aproximação da obra pessoana a experiências literárias pós-modernas: possibilidade de reordenar os textos e as ficções, indistinção entre texto e metatexto, contestação da suposta autoridade autoral na escrita” (Eiras, 2005: 211). No capítulo anterior, vimos que esta tensão é exposta por diversas vezes na textualidade atribuída a uma personalidade (apesar das incertezas quanto a atribuições definidas em muitas situações) pela alusão ou citação livre de outros autores e tradições, assim como na inscrição de figuras contingentes cujas superfícies remetem tanto para a representatividade desses cenários como para a subversão dos mesmos, como doravante procuraremos assinalar.

O apelo autobiográfico a que nos reportámos no segundo capítulo e a presença do génio e do louco numa perspectiva integradora de diferentes tradições coincidem, em grande medida, com o problema do apelo ao autor como individualidade que passará não apenas pelas reflexões em torno do mesmo enquanto paradigma – a leitura de autores como modelos de escrita ou *exempla* - mas comportando ainda o seu sentido paradoxal e contingente através da subversão irónica. Na nossa perspectiva, é incerto que a exposição de obras e autores nos seus diários de leituras nos permita uma avaliação em profundidade da questão da influência das mesmas nos seus escritos, pelo menos quanto a uma atitude que pretenda entender a intertextualidade no seu sentido mimético mais cerrado. Com isto não pretendemos menorizar estas leituras mas, de algum modo, procurar entendê-las no processo de descoberta da contingência e de uma escrita que decide desde cedo investir no desvio irónico como acto criativo, o qual pretende questionar e demonstrar o valor da incerteza quanto a um conhecimento totalizante do sujeito-autor ou na relação entre factos autobiográficos e a sua representatividade nos textos.

A reiteratividade que caracteriza a convocação de alguns autores em metatextos e composições ficcionais não deve assim constituir o sentido de uma autoridade extraliterária que domine o acto criativo mas antes uma presença que se solidariza com a reflexão da contingência do próprio autor. É sintomático que o envolvimento referencial dos mesmos parta não apenas do que livremente classifica como *influências* mas igualmente da leitura subversiva que muitas vezes estabelece em torno tanto da representatividade de um autor, tomado extratextualmente, como da releitura paródica que em certos momentos constitui de um ou vários dos seus textos. Julgamos encontrar algumas aplicações destes aspectos no modo ambíguo como Pessoa relê a

degenerescência e a obra polémica de Max Nordau, síntese finissecular do modo cientista de conceber génio e a arte sob um paradigma que, longe de os excluir, pretende impor-lhes a regularidade social necessária à sua legitimação.

A obra de Nordau não se esgota no seu livro mais famoso, *Entartung (Dégénérescence)*, a que aludimos já no capítulo anterior, apesar de ter sido a que suscitou maior conjunto de reacções, tanto de defesa como da mais enfática reprovação. Outros textos haviam já merecido grande interesse por parte do público como *As Mentiras Convencionais da Nossa Civilização* (1883) ou os *Paradoxos Sociológicos* (1885), rapidamente tornados em êxitos de venda, sendo o seu sucesso todavia incomparável com o que alcançou *Dégénérescence*, que desde a sua publicação em 1892-1893 foi objecto de várias traduções (a francesa, lida por Pessoa, data de 1894) e de reedições sucessivas (cf. Schulte, 2006: 22).

O texto mais polémico de Max Nordau centra-se no pressuposto da existência de um problema essencialmente social derivado da influência negativa de todos os que, como os artistas, pretendem contribuir para aumentar a cisão do corpo já fatigado e exausto da civilização no final do século. Como assinalou Daniel Pick, o mal-estar desvelado pelo autor decorre da sua obsessão particular em encontrar uma relação entre a cultura finissecular e a histeria (Pick, 1989: 24), a qual resulta da combinação de leituras indisfarçadas de Morel e sobretudo de Lombroso, a que já fizemos referência no capítulo anterior. A generalização de Nordau quanto à obscuridade e à desordem do discurso dos artistas seus contemporâneos confere-lhe a prova indiscutível da presença da degenerescência, cuja etiologia assenta em síntese, como propõe num dos capítulos da obra, na vida urbana e nas suas características sociais e ambientais (Cf. Nordau, 1896, I: 62-80). A análise proposta em *Dégénérescence* não pretende denunciar a idiossincrasia de um autor em particular, como por vezes parece acontecer quando se ocupa da obra de Zola, de Verlaine, de Richard Wagner, de Nietzsche ou de Mallarmé, mas de que modo este se enquadra e constitui uma das faces da *décadence* e da sua inutilidade diante do progresso científico e da moral burguesa positivista. A síntese proposta por Christoph Schulte faz todo o sentido ao recordar que, para Nordau, a valoração de um autor decadente se estabelece sobretudo a partir das suas obras, sendo através destas que se pode concluir da doença mental dos artistas e seus seguidores, assim como servem para a determinação da sua anormalidade já não apenas num sentido estético mas igualmente extensível ao estatuto de uma mundivisão (Schulte, 2006: 25).

A perspectiva redentora de Nordau é exposta, não sem uma recapitulação dos perigos morais para os quais tende a civilização, na última secção da sua obra, no momento em que, após “notre longue et douloureuse migration à travers de l’hôpital, pour lequel nous avons reconnu sinon toute l’humanité civilisée, du moins la couche supérieure de la population des grandes villes” (Nordau, 1896, II : 523), o autor propõe um prognóstico e uma terapêutica para o século XX. A representação que estabelece por hipótese de uma sociedade futura que se deixasse dominar pela degenerescência assemelha-se à imagem literária de um mundo às avessas, cuja origem, para o autor, está distante de qualquer constrangimento retórico, dado que se espelha na convicção da veracidade das diferentes análises criminais, psiquiátricas e à observação de neurasténicos e histéricos a que foi fazendo abundantes referências ao longo da sua exposição (ibid, II: 529-530). O que seguidamente propõe é a crença optimista de uma esperança na renovação da sociedade, baseada na inevitável extinção dos degenerados, incapazes de adaptação de acordo com o princípio darwiniano à matriz social da qual deveriam fazer parte (ibid., II: 532). Esta confiança abrange ainda a arte do século XX, que, evitando a originalidade que se confunde com a patologia, “se rattachera par tous les points à celui du passé, mais il aura une nouvelle tâche à remplir: celle d’apporter le changement stimulant dans l’uniformité de la vie civilisée” (ibid. II : 547). Aceitar as obras dos artistas degenerados será o mesmo que contribuir para conceber e aceitar o recuo civilizacional da marcha do progresso para um período primitivo que Nordau associa à bestialidade - “la bestialité primitive” -, reflectida não apenas nas suas obras mas no seu comportamento (ibid, II: 556). O que eles julgariam tratar-se de originalidade resulta, para o investigador, do equívoco de se tratar de uma manifestação primitiva que é consequência visível do seu estado estacionário na evolução humana (ibid, II: 559).

As reacções negativas a estas teses cedo se fizeram sentir, destacando-se, de acordo com Daniel Pick, dois textos em particular: uma obra cujo sentido paródico e crítico se faz adivinhar no título escolhido – *Regeneration: a Reply to Max Nordau* (1895), publicada anonimamente mas reconhecida como da autoria de Egmont Hake, e artigo de George Bernard Shaw, “The Sanity of Art”, publicado no mesmo ano (Pick, 1989: 25). No artigo de Shaw, aparecido originalmente no periódico anarquista *The Liberty* em 1895 e intitulado de forma completa “The Sanity of Art: An Exposure of the Current Nonsense About Artists Being Degenerate”, o ataque a Nordau faz-se em duas frentes: se por um lado procura destacar tanto a sua falta de formação científica como a

superficialidade no tratamento terminológico que caracteriza o seu texto, por outro vê em Nordau uma vítima do seu próprio discurso através da redução e submissão do ser humano às propriedades físicas que partilha com outros animais e a um conjunto tão abrangente de categorias degenerativas ou sintomas de degenerescência de que ninguém parece isento:

Is there a single man capable of understanding these terms who will not plead guilty to some experience of all of them, especially when he is accused vaguely and unscientifically, without any statement of the subject, or the moment, or the circumstances to which the accusation refers, or any attempt to fix a standard of sanity? (*in* Ledger e Luckurst, 2000: 22).

Esta ideia é igualmente partilhada de modo mais extenso e argumentativo por Edmond Hake em *Regeneration – a Reply to Max Nordau*, onde acrescenta algumas observações importantes sobre a falibilidade dos argumentos invocado pelo crítico. A imagem que pretende reconstituir de Nordau baseia-se numa estratégia de contra-argumentação que faz uso de alguns dos tópicos por este defendidos nesta e em outras obras, nomeadamente em considerá-lo na sua representatividade de paradigma humano da civilização alemã – “his methods, his views, his predispositions, his standards, his ideals are thoroughly German” (Hake, 1896: 12) -, assim como na adopção de uma postura que o co-identifica com a superficialidade pouco credível do moderno homem da ciência que pretende alicerçar as suas descobertas, muitas vezes provenientes de sucessivas releituras pouco sustentadas empiricamente, num dogma que é concorrente ao da superstição religiosa, o da ciência enquanto veículo de conhecimento do absoluto e da verdade:

Max Nordau is a modern scientist. He is not a pioneer in science, but a most persevering and plodding student of the work of others. He belong to that class of *savants* who spend almost all their time and all their energy in reading up the authorities (...) The pride taken by a scientist in his science, and the great practical results achieved by scientific investigations, naturally tend to foster an implicit confidence in its tenets. (...) As the faith in old dogmas has receded, science as advanced, and in many cases taken its place. That such has been the case has naturally flattered the votaries of science, and tempted them to become prophets as weel as investigators. They have come to look upon systems as dogmas, speculations as absolute truths, and in this fashion scientific superstition tends to take the place of religious superstition (*ibid.*, 21-22).

Hake prossegue na tentativa de relativização do discurso de Nordau, que considera um exemplo cabal da crença positiva da ciência tomada como nova superstição,

apontando a sua falibilidade quanto à aplicação do pressuposto degenerativo a áreas como a Arte e a Literatura, como constata com o excessivo interesse no estudo individual da condição egotista de certos autores (Gautier, Baudelaire, Rollinat) e não estabelecendo propriamente uma relação entre as tendências gerais do seu tempo com o seu conceito próprio de degenerescência. A produção literária destes autores, para Hake, decorre antes da consciência da falência do paradigma científico, que abrange áreas tão díspares como a política e a economia, como expõe no passo que a seguir transcrevemos:

These men took up literature at a time when the world began to perceive that science could not satisfy its emotional aspirations, that it could not explain the mysteries of the Universe, or bring about that balance between our emotional and intellectual natures on which a healthy life depends. All the hopes which the altruistic feeling had prompted us to base on democratic governments and scientific political economy had vanished. When the Utopias of the economists turned out to be a *fata morgana*, instead of the solid ladder leading up to the material heaven promised by the religion of humanity of the scientists, a Babylonian confusion arose among the people who had first been told to worship at the shrine of religion, then at the shrine of science and now stood without any shrine whatsoever (Hake, 1892: 232).

Longe da passividade decorrente do egotismo que Nordau exageradamente reconhece nos artistas, o seu contributo, na opinião de Hake, será importante numa futura regeneração da humanidade (ibid., 240); neste processo, importará compreender a contingência quanto à consideração inelutável do pressuposto imitativo entre o estado da civilização e o estado da arte. Conforme faz notar, “art and literature do not always reflect the ethics of a nation at a given period” (ibid., 292), o que lhe concede através da diferenciação das duas áreas um estatuto que, contrariamente ao que Max Nordau pretende estabelecer, abre o caminho à sua autonomia face ao contexto civilizacional. Os exemplos que apresenta – a cultura grega na sua fase decadente, a imoralidade na Renascença e no século de Luís XIV – concretizam o pressuposto da não coincidência entre o progresso da arte e o progresso da civilização (“art and literature may flourish while the people degenerate” – ibid., 293).

Estes e outros aspectos críticos apontados por George Bernard Shaw e Edmond Hake pretendem desmistificar não apenas a teorização proposta por Nordau quanto à degenerescência mas ainda a aceitação da sua exposição argumentativa como modelo para outros críticos. Shaw alude a esta problemática no artigo citado ao denunciar ironicamente os que o tomam como autoridade incontornável na denúncia da degeneração do artista:

Already we have native writers, without half his cleverness or energy of expression, clumsily imitating his sham-scientific vivisection in their attacks on artists whose work they happen to dislike (*in* Ledger e Luckurst, 2000: 22).

A aceitação do autor não se queda, por conseguinte, na divulgação da sua obra mas ainda pela aceitação das suas ideias como modelo de análise. O contexto português da recepção da obra de Nordau, estudado recentemente por Américo Monteiro no artigo “Max Nordau e Portugal” (2006), leva-nos a concluir pela sua rápida aceitação no meio intelectual português quer através das múltiplas referências em periódicos, quer através da tradução das suas obras, como a que surge em 1887 de *As Mentiras Convencionais da Nossa Civilização*, com segunda edição apenas dois anos depois (Monteiro, 2006: 38-39). Quanto ao impacto no meio intelectual português, a sua aceitação foi bastante desigual, distribuindo-se entre os que, após a leitura de *Dégénérescence*, escreveram obras onde a sua influência é bastante evidente¹⁵⁴ mas onde é também possível encontrar a rejeição de algumas posições, como fez José de Lacerda em *Os Neurasténicos. Esboço dum Estudo Médico e Filosófico* (1895) ao contrariar a modernidade do conceito de neurastenia defendido pelo crítico de língua alemã (*ibid.*, 55).

A resistência oferecida ao discurso de Max Nordau fez-se do mesmo modo sentir junto dos meios literários, como vimos especialmente visados na sua crítica à decadência global das artes. Assinalaremos, como exemplo, o texto de Armando Navarro, publicado na revista *Os Novos* (1893-1894) sobre os poetas *novistas* (a geração “nefelibática” de Eugénio de Castro), no qual se procura dissertar sobre as novas obras, “dum subjectivismo feroz e intransigente, onde todos os sentimentos são meias-tintas, e as sensações tomam cores alucinadas de impressionismo” (*apud* Guimarães, 1990: 91) e, na sua perspectiva, excessivamente dependentes do conhecimento filosófico, naturalmente abstracto (*ibid.*, 96). A análise de alguns tópicos da nova corrente literária não pretende, todavia, estabelecer uma crítica veemente com vista à sua recusa liminar – o estudioso atribui-lhe tentativas inovadoras ao nível formal - mas antes contextualizar o seu impacto e problematizar o que nesta pode ser considerado como *topos*; neste contexto, apresenta argumentos que permitirão

¹⁵⁴ Fernando Guimarães destaca, no âmbito literário, “O Simbolismo como Manifestação de Degenerescência”, de José Coelho Moreira Nunes, obra que descreve como uma “verdadeira *nosografia* do Simbolismo” (Guimarães, 1990: 73); outros autores, como Mendes Corrêa em *O Génio e o Talento na Patologia*, escreveram textos onde a leitura de Nordau se encontra bastante presente sobretudo no destaque atribuído à relação entre a degenerescência e a literatura finissecular (*ibid.*)

questionar a co-identificação livre entre a personalidade do artista, o seu temperamento e a obra, ponto este em que mais veementemente discorda de Nordau, que, “num livro intitulado *Degenerescência*, entrega-se aos mais lamentáveis desatinos a propósito das tentativas inovadoras que neste sentido os novistas têm feito” (ibid., 97). A sua teoria sobre o misticismo, que vê como uma desordem na ideação de origem congénita ou adquirida, é pouco sustentável tanto pela sua vontade de absolutização (“Esta teoria, que, como se vê levaria à conclusão de fazer de cada degenerado um místico, o que é falso, foi o que levou a considerar os escritores simbolistas de imbecis e idiotas” – ibid., 98) como pela descontextualização que propõe quanto a possíveis influências, que confundem a hipótese de literalidade na sua abordagem; apesar de não sustentar a autonomização da literatura, que insiste basear-se na orientação filosófica dominante (ibid., 94), Armando Navarro coloca em destaque a contingência da univocidade da análise positivista quando confrontada com a intersecção entre a personalidade do artista e a influência de uma escola:

Claro que esta forma extrema do misticismo, que foi a de Santa Teresa, se não dá nos poetas novistas; requer um sistema nervoso excessivamente vibrátil e destrambelhado, um espírito acostumado ao manejo e meditação das abstracções ou a prolongação duma mesma sensação simples, homogénea e contínua; mas quase todos eles o têm na sua forma mais singela e inofensiva, e o cultivam – quero crer que por dandismo –, porque as modernas condições de existência não são para a execução dos complicados processos dos monges do monte Athos. É verdade que por impulsão do temperamento, o pessimismo pode levar até ao misticismo; mas julgo não dever fazer assim a etiologia do misticismo dos novistas, porque nada me autoriza a supor que, sem a leitura dos poetas simbolistas franceses, eles seriam pessimistas, e porque o Sr. Eugénio de Castro, por exemplo, tendo muito misticismo na sua poesia, não é propriamente um pessimista (ibid., 99)

Américo Monteiro destaca ainda no âmbito da recepção crítica do pensamento de Nordau o contributo assinalável de Manuel Laranjeira, que desde muito cedo se interessou pelo tema da degenerescência e cuja tese apresentada à Escola Médico-Cirúrgica do Porto em 1907, intitulada *A Doença da Santidade (Ensaio Psicopatológico Sobre o Misticismo de Forma Religiosa)*, foi inspirada na leitura da sua obra mais divulgada (ibid., 60). A discordância com o pensamento de Nordau verificara-se, porém, alguns anos antes, em 1899, no ensaio publicado na revista *A Arte*, intitulado “Henrik Ibsen e Max Nordau”, no qual, a propósito do autor de *Espectros*, Laranjeira conclui que a análise proposta apresenta fragilidades quanto a uma relação unívoca entre o perigo de um criminoso e o perigo representado como um homem de génio, ambos

igualmente degenerados, assim como incongruências relativas à tomada da análise patológica da individualidade como necessariamente decorrente da incoerência manifestada pela sua obra (ibid., 61). Estes e outros aspectos levaram Manuel Laranjeira à condenação do autor, apodado no artigo “O Pessimismo Nacional” (1908) de “*blagueur* científico” (Laranjeira, 1990: 9) e de muitos dos seus pressupostos, aludidos de forma mais ou menos velada em textos como o que publicou em 1901 (“Arte Nova”, na *Revista Nova*) relativo ao Simbolismo – “basta pegar num livro de um simbolista para imediatamente ficarmos convictos de que esse livro é o produto de um cérebro desordenado – o que há de menos simbólico, enfim” (ibid., 91).

Um texto de Manuel Laranjeira em particular se destaca quanto à necessidade de uma nova visão da suposta relação entre o génio, a loucura e a degenerescência do artista do ponto de vista da síntese de Nordau; publicado na *Revista Nova* entre 1901 e 1902, o ensaio “Augusto Santo (Estudo Psico-Estético)”, sugere o questionamento das categorias habitualmente associadas ao génio partindo do exemplo deste escultor, conhecido não apenas pelo seu talento como pela sua aparente misantropia. A sua concepção fisiológica do génio como desvio não se revela muito diferente de outras a que já fizemos alusão – “o génio é um desequilíbrio mental: a hiperfunção dum dado centro psíquico em detrimento doutros. Uma faculdade parece atingir o fastígio da sua intensidade, apequenando as outras, lançando-as na penumbra” (ibid., 125) -, apesar de criticar o papel do atavismo na origem da genialidade através do exemplo de Augusto Santo, que não teria na família quem pudesse considerar-se naturalmente predisposto à loucura ou ao crime e que deste modo propiciasse os argumentos hereditários que facilitassem a sua filiação na genialidade (ibid. 121). Aceitando um parentesco entre o génio, a loucura e o crime (ibid., 125), Manuel Laranjeira observa, por outro lado, as diferenças assinaláveis entre os três domínios, tomando a obra do génio como factor diferenciador relativamente aos restantes. A distanciação de Nordau surge precisamente no instante em que se questiona o critério de avaliação do génio, “ser colocado fora da espécie” e “força da natureza” (ibid., 128), que deverá ser avaliado não pelo fatalismo inerente à sua condição atávica mas pela sua criatividade e pela intensidade da análise na criação de uma obra que diz respeito a toda a humanidade. Como salienta,

O génio deve ser avaliado na fecundidade da sua obra e na imensa utilidade que dela deriva. Doutro modo o génio seria odioso. O génio é quase sempre desumano para um restrito número de indivíduos; mas, em compensação – e quão largamente! – é humano para a humanidade.

E, no entanto, há quem veja as coisas por um outro escopo. Há quem presuma o génio um produto de eliminação, um ser condenado a desaparecer, como desaparece o idiota pela esterilidade: há mesmo quem reclame a sua condenação, quem a exija como meio de defesa social. São os arautos pseudocientistas, à frente dos quais Nordau, que proclama a bancarrota da Arte (ibid., 128).

O critério para o génio, segundo Manuel Laranjeira, deve ser encontrado no que chama de “autocontemplatividade”, que se apresenta como um “modo de ser da inteligência criadora” (ibid., 129), inerente a todos os seres pensantes mas que, nos homens superiores, se encontra intensificada. A análise ocupará neste contexto grande destaque pois a obra surge nestes homens da agudeza desta capacidade que é conseguida através da intensa observação (os exemplos que dá são os de Dostoievski e Shakespeare), da qual deriva do mesmo modo a inspiração, aspecto que pretende sublimar a subjectividade inerente a qualquer processo de análise em oposição a uma conjugação de causas exteriores e atávicas acentuadas por Max Nordau:

A inspiração – esse dom que parecia emanar de uma força exterior e vir acender a alma do artista de um fogo sagrado – não tem outra origem senão a mente do próprio artista: é um *processo* subconsciente de assimilação sensorial e de elaboração mental, tornado consciente num dado momento, o da produção artística, o da inspiração, e desaparecendo – porque a consciência é um fenómeno instável, uma derivada da intensidade vibratória duma constelação neurónica – para muitas vezes deixar o artista assombrado da própria obra (ibid., 133).

Nesta e na citação anterior, no que diz respeito à missão diferenciadora do artista e o seu contributo para a regeneração da civilização patenteia-se ainda a presença do pensamento de Nietzsche, que, de acordo com Américo Monteiro (2000: 164), poderá advir da leitura da obra de Nordau e sobretudo da relação que o filósofo de Rocken estabelece entre a santidade e a doença.

Parece-nos assinalável que a hipótese do possível contacto com a obra de Nietzsche através de Nordau no caso português não se quede por Manuel Laranjeira; é possível, como já afirmámos anteriormente, que os primeiros contactos de Fernando Pessoa com o filósofo se tenham verificado através do mesmo meio. Na obra de Nordau, o amplo capítulo dedicado a Nietzsche não se coíbe de o perspectivar como o provocador egotista sedento da aniquilação do conceito de moral que preside e acompanha o progresso da civilização. A leitura proposta aponta ainda para a crítica ao lugar do indivíduo na sociedade que, na perspectiva do autor de *Humano, Demasiado Humano*, estaria irremediavelmente dominado pelo sentimento do egoísmo, “la seule

chose nécessaire et justifiée” (Nordau, 1896, II: 349). Há, todavia, uma vez mais a preocupação mais persistente de estabelecer e comprovar o quadro degenerativo do filósofo do que proceder a uma análise em profundidade dos seus textos, que servirão sobretudo para comprovar o seu estado patológico. Assim, o problema civilizacional em Nietzsche e a sua refutação vê-se progressivamente substituído pela exposição sistemática das suas características degenerativas e nos indícios de loucura, como procurámos sintetizar no capítulo anterior. Sobre este problema, a argumentação favorece, entre outros, o argumento da misantropia:

Nous avons déjà constaté le sadisme intellectuel de Nietzsche et sa folie de contradiction et de doute ou folie d’interrogation : il manifeste en outre la misanthropie ou horreur des gens, de la folie des grandeurs et du mysticisme (ibid., 392-393).

Quanto ao sadismo, Nordau fá-lo retroceder à base do pensamento nietzschiano, não o concebendo, todavia, como uma característica particular mas antes o sinal perverso compartilhado por todos os artistas degenerados:

Aucune qualité d’un auteur ne contribue d’une façon aussi forte et aussi déterminante au succès de tendances malsaines dans l’art et dans la littérature, que la psychopathie sexuelle de celui-là. Tous les déséquilibrés : névrasthéniques, hystériques, dégénérés, aliénés, ont le flair le plus fin pour les perversions de nature sexuelle et les devinent derrière tous les déguisements. Il est vrai qu’ils ne savent pas eux-mêmes, en règle générale, ce qui leur plaît dans certaines œuvres et chez certains artistes, mais à l’examen on découvre toujours, dans l’objet de leur prédilection, la manifestation voilée de quelque psychopathie sexuelle. Le masochisme de Richard Wagner et d’Ibsen, le skopzisme de Tolstoï, l’érotomanie (folie amoureuse chaste) des préraphaélites, le sadisme des décadents, des diaboliques et de Nietzsche, acquièrent à ces écrivains et à ces tendances incontestablement une grande portion, et en tout cas la plus sincère et la plus fanatique de leurs partisans (ibid. 368-369).

Esta concepção parece antecipar em décadas algumas das observações de Sigmund Freud num dos seus escritos tardios, *Das Unbehagen in der Kultur* (“O Mal-Estar da Cultura”), publicado em 1930, lidas, todavia, numa perspectiva crítica. Sendo a psicopatia sexual para Nordau um estigma da degenerescência do artista, esta fá-lo uma vez mais distanciar-se da regularidade social que pretende associar à noção de civilização que defende. Confluindo no mesmo sistema de sinais diferenciadores, as perversões apenas servem como sintoma de desvio. Freud irá mais longe ao considerar o desvio sexual uma das consequências inelutáveis da civilização, ela mesma

percepcionada como doença. Conforme assinalou Paul-Laurent Assoun, o pensamento de Freud e de Nietzsche coincidem no modo como ambos procedem à caracterização da civilização usando o instinto como critério de base: “n’est pas seulement malade, elle est la maladie, dès lors qu’elle surgit comme obstacle chronique de la satisfaction instinctuelle” (Assoun, 1980: 242). Na quinta parte do estudo citado, Freud destaca na cultura, entre outras exigências, a do sacrifício da satisfação sexual, o que implicará no caso dos neuróticos a substituição por outro tipo de satisfações que procurem compensar as suas frustrações (Freud, 2006: 51). O prazer é concebido como parte fundamental no programa de evolução do indivíduo, mas condicionado aquando da sua inserção na comunidade cultural:

To express it differently, we may say: Individual development seems to us a product of the interplay of two trends, the striving for happiness, generally called *egoistic*, and the impulse towards merging with others in the community, which we call *altruistic*. Neither of these descriptions goes far beneath the surface. In individual development, as we have said, the main accent falls on the egoistic trend, the striving of happiness; while the other tendency, which may be called the *cultural* one, usually contents itself with instituting restrictions. But things are different in the development of culture: here far the most important aim is that of creating a single unity out of individual men and women, while the objective of happiness, though still present, is pushed into the background; it almost seems as if humanity could be most successfully united into one great whole if there were no need to trouble about the happiness of individuals. The process of development in individuals must therefore be admitted to have the its special features which are not repeated in the cultural evolution of humanity; the two processes only necessarily coincide in so far as the first also includes the aim of incorporation into the community (ibid, 8: 799).

A civilização aparece como uma necessidade que exige o sacrifício do indivíduo e a sua adaptação à comunidade. Na perspectiva de Nietzsche, a civilização trouxe consigo a moral dos escravos, propalando a ideia de bem da comunidade e exigindo o sacrifício do indivíduo em detrimento do “rebanho”¹⁵⁵; a cultura é considerada como “a segunda natureza” do ser humano e o seu desenvolvimento só se terá verificado à custa da repressão e da crença profunda na sua “natureza biológica” (Sousa, 2001: 23). Em *Para a Genealogia da Moral*, o filósofo aprofunda estes conceitos relacionando a cultura com a domesticação proporcionada por todos os que desejam o recuo da humanidade com o objectivo de tornar a fera “homem” num animal civilizado (Nietzsche, 2000a: I, 42-43). O sentido da degenerescência é igualmente

¹⁵⁵ A semelhança entre a obra citada de Freud e *Para a Genealogia da Moral* foram notadas por Joaquim Saraiva de Sousa, que considera “O Mal-Estar da Cultura”, nos seus aspectos fundamentais, uma reformulação psicanalítica do texto nietzschiano (Sousa, 2001: 14).

problematizado mas no enquadramento da decadência que a má consciência trouxe para o homem e que deve ser combatido. Para Nietzsche, de acordo com Joaquim Saraiva de Sousa, a cultura *superior* que pretende ver restaurada opõe-se à cultura *plebeia*, esta identificada como degenerescência e decadência (ibid., 11-12).

Também em *A Vontade de Poder*, a civilização é condição essencial à decadência fisiológica da raça e surge considerada como um problema que decorre da apreensão pouco satisfatória da noção de progresso, que não a conceberá como um fim mas definitivamente o seu contrário (Nietzsche, 2004b: 295). As épocas de verdadeiro progresso serão as que se caracterizaram pela corrupção moral dos homens; a civilização da decadência manifesta-se não apenas como contexto actual e não inteiramente negativo, a que já tivemos a oportunidade de fazer referência, mas distingue-se da época da cultura superior (“um tipo de vida ascendente”) por uma sintomatologia própria, a que alude, entre outros passos, em *A Vontade de Poder*: o cepticismo, a libertinagem de espírito, os conceitos de bom e de mau, a questão social (ibid., 248).

Em *Para a Genealogia da Moral*, aponta ainda o ideal ascético e a sua contradição permanente de “vida contra a vida”, de autodesprezo pessoal que se pretende modelo cultural de virtude, de moralidade, de salvação através da dominação dos que sofrem (Nietzsche, 2000a, III: 154). Como médico que tem como objectivo aliviar o homem do sofrimento, o asceta não se opõe, de acordo com o filósofo, ao cientista, que lhe serve como força impulsionadora longe de o contradizer, dado que ambos defendem a mesma sobrevalorização dogmática da verdade e o empobrecimento da vida (ibid., 190-191). A verificar-se uma oposição, esta deverá ser, de acordo com Nietzsche, entre o ideal ascético, a ciência e, noutro pólo, a arte, “na qual se dá a santificação da mentira, na qual a *vontade de enganar* tem a boa consciência do seu lado” (ibid. 191). A mentira artística não se enquadra apenas na distinção entre a decadência fomentada pelo ideal ascético e a ciência e a fé cega na verdade mas remete ainda para o momento culturalmente superior que antecede essa mesma decadência, a que o filósofo de Rocken se reporta na citação em *Para a Genealogia da Moral* de um excerto de *Aurora*:

«Nada foi pago mais caro», pode ler-se aí (pág. 19), «do que esta pequena quantidade de razão e de sentimento de liberdade que hoje faz o nosso orgulho. Mas este orgulho quase nos impede hoje de concordarmos em sentimento com aqueles longuíssimos tempos que durou o processo da moralidade da moral, tempos que precedem a “história mundial” e

que constituem a verdadeira, a decisiva torrente principal da história que fixou o carácter da humanidade: tempos em que o sofrimento era virtude, a crueldade era virtude, a dissimulação era virtude, a vingança era virtude, renegar a razão era virtude, tempos em que, pelo contrário, o bem-estar era um perigo, o desejo de conhecer era um perigo, a paz era um perigo, a compaixão era um perigo, em que ser objecto de compaixão era um insulto, em que o trabalho era um insulto, em que a loucura era coisa divina, em que a *transformação* era coisa imoral, prenhe de desgraça e de ruína!» (ibid., 138-139).

A evocação de um tempo primitivo, que não deve ser confundido com o primitivismo animal do homem mas antes como a alternativa cultural anterior à decadência anunciada por Sócrates e o cristianismo, apresenta-se como parte integrante da demonstração do declínio desta cultura “autêntica” e as implicações que o afastamento das origens custaram em termos civilizacionais. Joaquim Saraiva de Sousa aponta este dado como uma das bases do prenúncio da cultura “que está para vir – anti-utopicamente- como um regresso e um recomeço da visão trágica da vida.” (Sousa, 2001: 21). A mentira e a arte constituem parte integrante do processo de denúncia da degenerescência que a vontade de verdade fazem suportar¹⁵⁶ e, ao mesmo tempo, tornam possível a aspiração ao regresso à cultura superior, época de subversão dos valores actuais. Em *A Gaia Ciência*, a Arte, encarada como “boa vontade da ilusão”, torna suportável a existência através da descoberta de uma alternativa ontológica interior; como afirma,

É preciso de vez em quando descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou para chorar sobre nós; é preciso descobrirmos o herói e também o louco que se dissimulam na nossa paixão de conhecer; é preciso sermos felizes, de vez em quando, com a nossa loucura, para podermos continuar felizes com a nossa sagesa! (Nietzsche, 2000, II-107: 124).

Para Max Nordau, que acreditava na articulação entre a Arte e a Ciência com a perda de autonomia da primeira, estas ideias mostravam-se indefensáveis. A concepção

¹⁵⁶ Gianni Vattimo comenta a relação entre a vontade de poder como arte e a mentira nos seguintes termos: “A arte não esconde com as suas formas uma qualquer «verdade» objectiva das coisas; pelo contrário, como actividade de criação de mentira ela opõe-se à passividade, à reactividade, ao espírito de vingança que caracteriza a procura da verdade” (Vattimo, 1990: 84). Na perspectiva esteticista finissecular de Oscar Wilde, no diálogo “The Decay of Lying”, a decadência da literatura tem como causa “o declínio da Mentira enquanto arte, ciência e prazer social” (Wilde, 2005: 20), afectado por uma concepção naturalista e científica que é sintetizado como “falso ideal do nosso tempo”. A defesa de um princípio não mimético da Arte em relação à Vida concede-lhe assinalável autonomia - “Possui vida independente, exactamente como o Pensamento, e desenvolve-se segundo coordenadas autónomas. Não tem de ser necessariamente realista na época do realismo, nem espiritual nos períodos de fé” (ibid., 67), permitindo a transposição no tempo devido ao seu afastamento quanto à necessidade de verdade: “A verdade é que só por meio da arte volvemos o olhar para as épocas passadas, e a arte, felizmente, nunca nos mostra a verdade.” (ibid., 61).

de mentira em Nietzsche nem sequer se pauta por uma absoluta generalidade, dado que é partilhada pelos autores degenerados do seu tempo, como nos exemplos significativos de Oscar Wilde, cujo livro *Intentions* é citado comparativamente no que diz respeito à mentira com alguns trechos de *Para a Genealogia da Moral* (ibid. 355-356), Huysmans, Ibsen ou os Pré-Rafaelitas. Apesar de reconhecer a distância temporal entre os diferentes autores, a permanência do mesmo tópico e algumas concordâncias textuais apenas acentuam, na sua perspectiva, a similaridade desordenada da natureza de espírito destes (ibid., 358). Por outro lado, Nordau não consegue ver justificada a originalidade no conceito negativo de verdade em Nietzsche uma vez que ele próprio o fizera em *Paradoxos*, nem no sentido aparentemente heróico da busca da essência da verdade, desvalorizando-a como “l’ABC de toute philosophie sérieuse” (ibid., 357). O autor de *Dégénérescence* procura detectar antes as suas contradições e todos os indícios exteriores comprovativos da sua loucura furiosa.

A vontade de ilusão e a mentira artística erguem-se paradigmaticamente a índice representativo da vontade de autonomização da literatura no contexto civilizacional. A obra de Nordau como síntese de uma concepção decadente da arte não implicou a génese de um movimento regenerativo, antes abriu caminho para a aceitação da diferenciação que se tornou consubstancial à autonomia do artista. Sobejamente criticada, não se tornou epílogo da decadência mas favoreceu antes a aceitação de um modelo representacional do artista degenerado como alegoria da contingência inerente à experiência artística. Na sua transposição irónica, o artista aceita sem constrangimentos esta distinção, mesmo que negativa na sua dimensão de efeito de superfície, a qual tenderá a perdurar durante o tempo em que se continue a verificar a sua aceitação como elemento gerador de distintividade. Entende-se desta forma, como vimos no capítulo anterior a propósito do ensaio de Luiz de Montalvor de 1916, o momento em que ao caracterizar os membros do novo movimento sensacionista os assume como “misticamente doentes”, dominados pelo “estado de alma coletivo de *exilados da Beleza*” (op. cit.), ou, quase duas décadas antes, Alberto Osório de Castro na *chronica* que publicou no número 4 de *Bohemia Nova* (1889), ao afirmar a Arte como refúgio em tempos dominados pelo cientismo:

Para muitos espíritos de este tempo científico o refugio da Arte é uma absoluta necessidade, e como esses espíritos são dolorosamente complexos e agudos, finalmente impressionáveis, a Arte que os salva deve ser como elles requintada, aristocraticamente incompreensível para o vulgo, para a multidão enriquecida e utilitaria que sabe trabalhar

como uma *mechanica*, mas que escuta sem delicadeza e sem nobreza o ritual esplendido da arte, a que falta, já agora para sempre, a larga pompa epica, ainda acessível ao Burguês (Castro, Alberto Osório, *in Bohemia...* 4: 50).

Estes e outros aspectos poderão verificar-se na abordagem singular que Fernando Pessoa concede à obra de Nordau, lida desde muito cedo e retomada em diferentes momentos da sua produção literária. É significativo que não seja possível determinar com exactidão, como alguns investigadores tiveram a ocasião de afirmar¹⁵⁷, a plena adesão ou recusa às teorias do autor de *Paradoxos*, facto que se vê concretizado na diversidade dos momentos em que este ou os seus textos surgem problematizados. De entre os mesmos, tem merecido especial referência o excerto da carta de 1932 a José Osório de Oliveira (publicada em 1936 no “Diário de Lisboa”) que a seguir transcrevemos:

No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura de *Dégénérescence*, de Nordau (CII, 134: 279).

A importância deste trecho foi a suficiente para ter sido citada por Gaspar Simões na célebre biografia de 1950 como contributo especialmente determinante no que diz respeito à formação dos heterónimos e que existiriam alusões a esta influência na forma como admite o contributo da sua histero-neurastenia (a sua degenerescência) na não menos célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, escrita três anos depois. (cf. Guimarães, 1990: 75). Mas tal como esta última, há certos aspectos que uma vez mais contribuem para a contingência desta afirmação e que se prendem com o contexto em que a carta a Osório de Oliveira é escrita. Por um lado, trata-se de mais um documento de resposta a um inquérito literário onde o tema dominante é o das influências, tal como se verifica noutras cartas anteriores, como a já citada de 1916 sobre os “livros e escolas litterarias que me hajam influenciado no (para o) que escrevo” (EGL1, 129:116) ou nos apontamentos coligidos por Armando Côrtes-Rodrigues em 1914, onde também a propósito das influências literárias, “A Degenerescência” aparece como “livro capital que destrói parte de toda esta influência” (refere-se ao período até 1908, onde se verifica a presença de Baudelaire, Cesário, Poe, Antero de Quental, Villiers de L’Isle Adam,

¹⁵⁷ Destacamos, neste contexto, o importante artigo de Fernando Guimarães “De Max Nordau a Fernando Pessoa: Crítica ou Valoração do Simbolismo?” de 1990, as observações de Américo Monteiro em *Max Nordau e Portugal*, assim como o trabalho já citado de Jerónimo Pizarro.

entre outros), a que se seguem vários livros sobre psiquiatria, acompanhados por outras leituras, “algumas filosóficas, lidas ao acaso sem definida orientação de estudo. Lê quase sempre ao acaso por impulso e variando no assunto rapidamente.” (Pessoa, 1985: 76). Nestas notas, a obra de Nordau é perspectivada, tal como na carta a Osório de Oliveira, na sua representatividade revolucionária no sentido de questionar leituras anteriores e propor a sua revisão à luz do novo paradigma que propõe. No excerto de 1932, a referência à “ginástica sueca” parece adequar-se mais a uma estratégia retórica de reforço do binómio clássico mente/corpo que é conseguida através de um apontamento biográfico¹⁵⁸ mas que, numa interpretação que pretende acentuar a ironia do enunciado, perde o seu estatuto perante o seu emprego insólito quando conjugado com o texto de Nordau em questão e quando aparece textualmente confirmada na enérgica e dúbia expressão “varrida do espírito”¹⁵⁹. A insistência, por outro lado, tanto na referência a uma obra particular do autor húngaro como nos diversos apontamentos que Pessoa vai produzindo aponta-nos, ainda assim, para um interesse acentuado pelo seu pensamento, o qual não deve ser discutido em termos de aceitação ou não aceitação tácitas mas antes numa perspectiva crítica quanto aos diferentes contextos em que dele se vai servindo.

Fernando Guimarães estende ainda o tom irónico deste excerto à contingência da afirmação em si reportando-se à evidência de não ter efectivamente existido uma recusa total dos autores que afirma ter lido até à sua “terceira adolescência”, como parece comprovar-se com a sua descoberta de Pessanha entre 1909 e 1911 (ibid., 75) ou quando, na carta de 1916 citada no capítulo anterior, se afirmava, tal como os seus camaradas do movimento sensacionista, influenciado por todas as escolas e por “todos os decadentes de todas as decadências” (vide cap. III). A ironia, no entanto, é

¹⁵⁸ Jerónimo Pizarro esclarece esta relação com a “gymnastica sueca” baseando-se no relato que Pessoa faz em “O que um milionário americano fez em Portugal” (*Fama*, nº4, 3 de Março de 1933), onde declara a frequência com grande sucesso de sessões “para fins gymnasticos” com Luiz Furtado Coelho, recomendadas pelo médico Egas Moniz (Pizarro, 2007: 47; cf. EAEN. 479). Como hipótese da razão desta frequência, o investigador tenta estabelecer uma relação entre a precariedade do seu estado mental por volta de 1907, quando se iniciaram estas sessões, e que o teriam colocado perto da loucura. No anexo III de *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, apresenta alguns excertos do livro de Furtado Coelho, intitulado precisamente *A Gymnastica Sueca*, de 1908.

¹⁵⁹ Reportamo-nos, a este propósito, à carta já citada de Antero de Quental a Wilhelm Storck e à revolução intelectual e moral que viveu ao contactar com as correntes do espírito moderno, na qual podemos ler idêntico termo – “Varrida num instante toda a minha educação católica e tradicional, caí num estado de dúvida e incerteza, tanto mais pungentes quanto, espírito naturalmente religioso, tinha nascido para crer placidamente e obedecer sem esforço a uma regra reconhecida” (Quental, 1989, 524: 834). Curiosamente, as leituras efectuadas também se inseriam no contexto literário, científico e filosófico germânico, ainda que em traduções francesas, destacando-se o *Fausto* de Goethe e a obra de Hegel.

confirmada não apenas através da referência a estes dados mas também se mostra visivelmente convocada na sequência da leitura da própria carta a Osório de Oliveira e no último parágrafo com a referência ao paradoxo e a si mesmo imbuído dessa paradoxalidade:

Depois disto, todo o livro que leio, seja de prosa ou de verso, de pensamento ou de emoção, seja um estudo sobre a quarta dimensão ou um romance policial é, no momento em que o leio, a única coisa que tenho lido. Todos têm uma suprema importância que passa no dia seguinte.

Esta resposta é absolutamente sincera. Se há nela, aparentemente, qualquer coisa de paradoxo, o paradoxo não é meu: sou eu (CII, 134: 279).

A promessa de sinceridade absoluta que, como procurámos questionar nos capítulos anteriores, deve ser entendida apenas enquanto promessa e não como concretização para o artista, acentua ainda mais o paradoxo da figura do autor que conhece a falibilidade desta afirmação. O objectivo deste texto, que seria o de conhecer “quais foram os livros que mais transmudaram em mim mesmo para aquela pessoa diferente que todos nós desejamos ser” (ibid., 278), é conscientemente sujeito a uma atitude de contingência que anula a efectividade de todos os enunciados anteriores, incluindo o da suposta influência redentora de *Dégénérescence* ou de outros textos de Max Nordau. Os testemunhos de Pessoa sobre o pensamento do autor húngaro denunciam ainda mais esta ambiguidade quando lidos criticamente e os vemos a assomar em distintos contextos em movimentos ora de adesão parcial ora de recusa.

Como tivemos já a ocasião de afirmar, Pessoa tornou-se desde muito cedo um leitor das obras de Nordau; iniciando-se em 1904 com a leitura da tradução francesa recente de *Vus du dehors: essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*, Jerónimo Pizarro inventaria pelo menos mais seis obras lidas entre 1907 e 1911 (cf. Pizarro, 2007: 99), para além da leitura do primeiro volume da *Dégénérescence* em Maio de 1907 e o segundo pelo menos em Junho desse ano (ibid., 57). O contexto de leitura desta obra coincide, deste modo, com a produção de algumas personalidades, das quais se destaca Alexander Search (recordemos que o conto *A Very Original Dinner* terá sido escrito durante este mesmo período) o qual inscreverá a sua assinatura numa das obras mais críticas de Nordau, a já citada *Regeneration. A Reply to Max Nordau*, de Alfred Egmont Hake¹⁶⁰ (ibid., 59).

¹⁶⁰ Esta leitura não significou, todavia, uma adesão completa aos seus argumentos, vistos a certa altura bastante próximos em alguns pormenores do pensamento de Nordau. Segundo os apontamentos que

A leitura durante o mesmo período de tempo de duas obras tão diferentes não nos revela, todavia, uma posição particular sobre a questão da degenerescência na arte. Nos apontamentos reunidos por Côrtes-Rodrigues, podemos ler que neste período se interessou por obras sobre psiquiatria, como os diários de leitura podem comprovar, tendo sido igualmente fértil no contacto com textos literários de variados géneros, como o *Arthur Gordon Pym*, de Poe, *The Merchant of Venice*, de Shakespeare ou o *Só* de António Nobre, entre outros (Cf. EGL2, 602: 622-623); mesmo após o momento de leitura da obra de Nordau e um outro onde refere ter lido (Julho de 1907) excertos do *Traité des Maladies Mentales* de Dagonet, *La Famille Névropathique*, de Féré, *L'Homme de Génie* de Lombroso ou *Nervous System and Mind* de Mercier, encontramos ainda a referência da leitura de *Madame Bovary* e da biografia de Colvin já citada sobre Keats (ibid., 603). O mesmo se verificou no período anterior à leitura de *Entartung*, onde esta diversificação ainda mais se acentua. Não será possível, deste modo, determinar se houve um maior interesse por parte de obras de carácter científico dado que a coexistência de ambas parece fazer mais sentido. O interesse pelo tema da degenerescência, por outro lado, apresenta-se inquestionável, ainda que sujeito a diferentes abordagens críticas¹⁶¹.

Importa assinalar o conjunto de notas sobre *Dégénérescence* produzidas à medida que a sua leitura avançaria, nas quais muitas vezes encontraremos observações relacionadas com Alexander Search e outros comentários a propósito de outras obras e autores:

A characteristic way of thinking for degenerates: the unconscious and sonnambuly manner in which they jump over the surest partitions of the arts and (A[lexander] S[earch] strive to annul the differentiation which evolution as brought about. Pre-Raphaelits by painting, symbolists with word-sound, Wagner w[ith] leit-motif (also word-colour) (...)) (EGL2, 643: 665).

realizou na própria obra e publicados por Jerónimo Pizarro no tomo II de *Escritos sobre Génio e Loucura*, Pessoa demonstra uma certa conciliação nos pontos de vista de Nordau e Hake quanto à ideia de degenerescência, destacando-a, na linha de uma certa concepção de Decadência já assinalada neste estudo (e que se aproxima da versão darwiniana da sobrevivência dos mais aptos), como o momento de preparação de uma nova era – “Indeed degeneration seems nothing but a force of elimination to prepare the birth of another era, the unfit and the retarded being naturally extinguished” (EGL2, 703)

¹⁶¹ Uma lista de projectos datável de 1907 aponta-nos vários projectos relacionados com o tema, como “Essay on Classification”, “Art and Morality”, “Genius and Insanity”, “The Nature of Evolution” e “The Nature of Degeneration” (EGL1, 4: 36)

A leitura dialogal com Search, em que este é convocado para contrapor ou como objecto de comentário do excerto lido, coloca ainda em evidência a relação desta personalidade com o tema da degenerescência num sentido não mimético mas crítico. Não será de excluir que muitos destes apontamentos estejam relacionados com os projectos contemporâneos de escrita, possivelmente com a autoria desta personalidade, de ensaios como “Genius and Insanity”, “The Nature of Evolution” ou “The Nature of Degeneration” (EGL1, 4: 36); de resto, o primeiro apontamento que surge com a menção a Alexander Search nas notas da obra de Nordau diz respeito ao capítulo sobre Wagner e o seu fascínio pelo tema do Judeu Errante, que estará por sua vez relacionado com uma ideia a incluir no “Essay on Shelley”, projectado pelo menos desde 1906 (cf. EGL1, 1:33) e que reaparece em outro dos apontamentos destinados a esse estudo (EGL1, 95: 96). O texto do estudioso húngaro fornece, deste modo, informações importantes sobre o tema e ergue-se ao estatuto de autoridade sobre o assunto sem que necessariamente se manifeste uma adesão absoluta ao seu discurso. Vários outros passos inscritos nos diversos fragmentos pessoais atestam este aspecto, o primeiro a seguir citado sobre as relações entre o génio e a loucura:

A outrora famosa e sempre legível “Degenerescencia”, de Max Nordau, não entra ali senão episodicamente no schema aqui indicado. Não se pretende alli provar que o homem de genio, propriamente tal, seja louco ou meio louco, senão que certos homens, tidos como genios pela presumível ignorancia ou estupidez do tempo, participavam, nas suas pessoas ou nas suas obras, dos chamados estigmas da degenerescencia ou dos symptomas da loucura, em uma ou outra fórma. Essa obra, pois, ainda que dedicada, em tom discipular, a Lombroso, não coincide, antes em certo modo se oppõe, á these d’elle, e até á these geral de que a d’elle é subsidiaria (EGL1, 163: 144).

Since some time, and specially since Lombroso published his *Man of Genius* and Max Nordau his *Degeneration* – admirable in □, but more admirable still in the impulse it gave – a conviction ha been dawning, conviction not yet clearly expressed, that the importance of nervous mental diseases in history has been great. As matter of fact, the history if mankind, in part of biography if great men, in part (little being left beside) a relation of great deeds and if great decadences, is no more than the history of several neuroses, /neuropathies/. The history of literature seems a history of Decadence. (He partly enumerates - □ N[ordau].) (Citar) (EGL1, 268: 248).

O último excerto anteriormente transcrito corrobora a relação entre as leituras de *Entartrung* e os projectos de escrita de Alexander Search, uma vez que o mesmo se integra num conjunto de outros textos que se organizam em torno do projecto de crítica, *The Mental Disorder of Jesus - a Critique of Binet-Sanglé*, um dos encargos referidos em *The Transformation Book* ou *Book of Tasks* (PPCII, 148: 195). Em ambos se encara

positivamente o contributo de Nordau e de Lombroso para o questionamento das possíveis relações entre a doença mental e o génio, o que não implicará que sejam aceites tacitamente como autoridades científicas ou que haja uma adesão absoluta às suas teses. Como autoridades, surgem como marcos incontornáveis no âmbito de um paradigma que pretende discutir a presença da insanidade como característica da Decadência global das artes cujas premissas são amplamente discutidas por Pessoa. Num texto essencial sob este ponto de vista, intitulado “A Litteratura da Decadencia – Notas ao livro de M[ax] N[ordau]”, aponta as falhas do crítico, que num outro fragmento considerara “psychologo mais atilado do que subtil, menos completo do que /minucioso/” (EGL1, 395: 381), ao reforçar uma via distintiva que aponta para a autonomização da arte perante as imposições biológicas:

Outrossim se engana o psychiatra allemão quando contesta ao poeta o vago do pensamento fazendo distinções, para o caso futeis, entre pensamento são e pensamento morbido – o primeiro proprio, no dizer d’elle, do verdadeiro e são poeta, por exemplo Goethe, o segundo do poeta degenerado.

Em arte porém não se trata, nem da degenerescencia do artista como homem, nem da sua degenerescencia, mais localizadamente, como pensador ou /sentiente/. Tratar-se-á apenas da sua degenerescencia única e exclusivamente como artista. O fundo da sua personalidade e do seu pensamento pode ser quanto se quiser, morbido ou estranho: nada d’isso estheticamente importa. É da sua forma – forma psychica – de esthetisar esse pensamento, e na sua □ que o critico d’arte trata.

Um sentimento em si morbido pode ser hygidamente tratado por um artista; o homem será doente e o artista são. Os sentimentos inspiradores não são limitados aos assuntos moraes, naturaes ou □. /Baudelaire é um grande poeta e um homem emocionalmente doente (EGL1, 394: 380).

A diferenciação apontada adequa-se não apenas a uma proposta estética que vê acentuada a autonomização entre a sua condição mental e a sua condição de artista mas também a actividade superior do artista de conceder uma forma (tornar lúcido um pensamento, como afirmará) aos seus sentimentos inspiradores, que são sistematicamente vagos e indefinidos. Para Pessoa, a degenerescência do artista é possível mas não se confunde com o seu poder artístico de “esthetisar o pensamento” que admite no trecho anterior, dando como exemplo Baudelaire. Encontramos na sequência deste texto uma explicitação desta concepção:

A saudade, o □, o horror da morte, □ da vida, a sensação □ do mystério – nenhum d’estes themas supremos de inspiração é cousa clara, nitida e exhaustivamente analisavel. Emocionalmente porém é *claro*. Ora a arte é apenas a substituição da intelligencia à emoção □. O que não pode ser vago e indefinido é o pensamento *do poema*, quadro ou partitura *em si*. Ahi é que vem a parte do artista. A suprema arte é justamente a

concretização do abstracto, a nitidização do indefinido, a lucidização do obscuro no symbolo, idéa ou □ basilar à obra de arte inspirada.

Trez modos ha de tornar clara uma idea, por vaga e indefinida que em si seja: o symbolo, a afirmação e a imagem. O primeiro é essencialmente o methodo das artes visuaes; o segundo é o methodo da musica, o terceiro o da poesia, conquanto a poesia use todos os trez.

Mas o artista são, use qualquer dos 3 methodos, nota-se por uma particularidade: tornar lucida a idéa, por vaga que ella seja. (...)

(...) o poeta, finalmente, para representar qualquer assunto inspiracional, tem de o reduzir mentalmente a uma imagem, a qualquer cousa de espiritalmente material e /tactil/, de interiormente viva e vivida. E se seguir – como lhe é dado fazer – o methodo mais peculiar do pintor, ou o mais peculiar do músico, tem de manter na poesia a lucidez que a elles – pintor e musico – é forçoso manter nas suas artes respectivas para que sejam artistas e não alienados ou idiotas (ibid., 380-381).

Neste enquadramento analítico, a degenerescência individual perde a sua importância a par da inteligência necessária que o artista deve saber articular com a emoção que surge do território da contingência, que é identificado no excerto com o obscuro. Sendo a poesia a arte que emprega os três métodos de clarificação em simultâneo (o simbolo, a afirmação e a imagem, correspondentes à pintura, à música e à poesia)¹⁶², a sua função é a de proporcionar a lucidez necessária através da forma mas sem que, por outro lado, a obscuridade que pretende exprimir perca o seu valor contingente. A coexistência destes factores é impensável para Nordau, para quem o obscuro – evidenciado a partir das estruturas de superfície das obras literárias e filosóficas finisseculares - é indício da degenerescência do artista e, como tal corresponde a um sintoma de loucura, mas é considerada por Pessoa como o que de facto distingue o idiota do artista, mesmo que degenerado. As considerações que tece, ainda na sequência do mesmo excerto, elucidam-nos a este nível:

É caso de distinguir, como apontasse e fizesse Edgar Poë, a expressão da obscuridade da obscuridade de expressão. O obscuro em si lucidamente expresso permanece o obscuro em si; o obscuro não claro, mas claramente obscuro. A arte que dá ao obscuro uma expressão lucida não o torna claro – porque o que é obscuro de essencia só por erro de interpretação podia deixar de o ser – mas torna-lhe clara a obscuridade. Assim Anthero de Quental dá, nos seus sonetos, a mais consumada expressão poética aos assumptos mais abstractos e obscuros. Torna-lhes luminosa a obscuridade; vêmos mais lucidamente do que nunca quanto essa obscuridade é obscuridade, quanto mais essa obscuridade é obscura. O mais alto poeta na mais alta expressão que dê ao mysterio do universo, não no-lo torna claro; o que nos torna claro – na proporção em que a sua arte é sublime – é o quanto esse mysterio é mysterio. Exigir mais do poeta, e não saber o que ao poeta se deve exigir (ibid., 381).

¹⁶² Este ideal artístico “poético-pictórico-musical” fora defendido, de acordo com Fernando Guimarães (2004: 17), pelo romântico alemão Jean-Paul, tendo sido reactualizado de forma especial pelos poetas simbolistas.

A obscuridade como valor faz-se acompanhar por um nível de expressão próprio que o texto não deixa de colocar em evidência e que encontra no paradoxo a figura mais adequada. Este investimento retórico reforça não apenas a contradição no enunciado expositivo – como exemplo, Antero torna, através da expressão lúcida, “mais luminosa a obscuridade” – mas extensível ao artista como traço formal do distanciamento face à clarificação dos mistérios do universo. Apontemos ainda a menção a Poe e a Antero de Quental, cuja influência aparentemente não terá sido destruída pela leitura de *Dégénérescence*, como fazia supor nos apontamentos de Côrtes-Rodrigues, e a elucidação do conceito de obscuridade através dos textos teóricos e literários do autor de *The Raven*; recordemos a sua desconfiança perante o sentido utilitarista directo da poesia com a famosa alusão, em “The Poetic Principle” à “heresia do didáctico”, cujas exigências de verdade impediriam a hipótese de criação do poema pelo prazer do poema (Poe, 2004: 150) e, em simultâneo, conforme referiu em “Philosophy of Composition” a exposição do efeito de originalidade que advém da habilidade do poeta em compor lucidamente os seus textos, cuja consciência deste acto contradiz todos aqueles que “preferem dar a entender que compõem por uma espécie de fina loucura – uma intuição extática (...)” (ibid., 35). Para Edgar Allan Poe, a Beleza (conceito em que inclui ainda o sublime) é a “província do poema, simplesmente porque é uma regra óbvia da Arte que os efeitos devam nascer o mais directamente possível da causa” (ibid., 156). Num apontamento manuscrito de cerca de 1907, recolhido nas *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, Pessoa aproxima-se desta concepção ao reclamar a beleza como um meio de elevação do homem (a finalidade da arte) e a necessidade de nelas se encontrar o elemento vago associado ao símbolo idealístico, o qual corresponde novamente não à obscuridade absoluta do sentido mas a um grau de incerteza que depende da eficácia do trabalho do artista. Como defende,

In idealistic compositions the symbol must be vague. By vague, however, I do not mean obscure. Its meaning should be grasped as vague in the limits and in its boundaries – in itself it must be clear. The idealistic symbol must resemble those lofty woman [?] creations of Shelley; the outlines, the contours of whose ineffable beauty are uncertain and undestined (PETCL, 19: 27).

Também no ensaio anteriormente citado de Armando Navarro, é acentuada a forma como único objecto da arte (“sem forma, nada se exterioriza”) e, por esse motivo, “é objecto da arte a sua verdade, ou seja, o belo e não a verdade no conhecimento” (ibid.

95). Os valores da expressão e da composição não se encontram ausentes entre os autores finisseculares cuja consciência da importância da forma na conservação do valor da obscuridade é relevante. Conforme salientou Fernando Guimarães, os autores simbolistas procuraram intencionalmente evitar que o significado das palavras fosse entendido univocamente e, deste modo, proporcionar a multiplicidade de potencialidades significativas da linguagem (Guimarães, 1999: 47), aspecto que Nordau perspectivou como sinal do misticismo de decadentes e simbolistas e, como tal, participante na demonstração da tese da degenerescência. Mais tarde, Pessoa não deixará de reconvocar em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” (publicado em três números de *A Águia*, em 1912) a questão da obscuridade no contexto de diferenciação entre a poesia saudosista e a simbolista, apontando esta como absolutamente subjectiva – “daí o seu carácter degenerativo, há muito notado por Nordau” (EAEN, 45) -, para além de se mostrar “vaga e frequentemente – quase caracteristicamente - obscura” e sem complexidade, ao contrário da poesia de Pascoaes ou Mário Beirão, que é “vaga sem ser obscura” (ibid. 42)., e no entanto “a mais espiritualmente complexa que tem havido, excedendo e de muito, a única outra poesia realmente complexa – a da Renascença e, muito especialmente, do período isabeliano inglês” (ibid., 45). A estratégia de que se reveste o texto adequa-se retoricamente à necessidade de distinguir a poesia saudosista dos movimentos finisseculares e não espanta que Nordau uma vez mais exerça o seu papel de autoridade.

Em outros momentos, esta autoridade é, notoriamente, problematizada, justamente quando se refere à sua interpretação depreciativa do movimento simbolista. Num manuscrito que se julga datado de 1913 sobre a arte moderna e o sonho, as suas perspectivas quanto ao lugar do movimento no contexto civilizacional são insistentemente rebatidas:

Nordau caiu no mais flagrante e grosseiro dos erros de que um raciocinador pode fazer [ser?] vítima em matéria sobre que raciocina. Confundiou um movimento de progresso, porque de diferenciação, com um movimento de regressão; tomou o princípio, hesitante e perplexo como todos os começares, de uma nova forma de arte por uma arte já feita; e não soube destringir entre o essencial e o ocasional, o instintivo e o teórico e o posição num movimento artístico, porquanto, não descendo à compreensão do *unde* e do *quo* da civilização actual [...]

Viu elementos de decadência que o movimento simbolista continha – o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes – e não viu o que, por detrás desses elementos, faz Dante Gabriel Rossetti um grande poeta e um grande poeta Paul Verlaine. Nordau fez mais de asneiras e de incompreensão: confundia, sob a mesma classificação

de «místicos» e «tísicos», formas de arte diferentes, de diferente significação (...) (PETCL, 158-159)

Os argumentos do crítico húngaro são discutidos nos seus fundamentos através do questionamento do conceito que desenvolve de decadência como processo regressivo e não a diferenciação que a renovação proposta pelo simbolismo ao nível da linguagem vem proporcionar como novidade à arte. Há ainda uma crítica bastante contundente à pouca capacidade de Nordau de distinguir o que para Pessoa, como já tivemos a oportunidade de observar, é perfeitamente claro, que é a contingência de qualquer análise que se baseie na exterioridade da linguagem (os tópicos característicos da corrente, que “são flagrantes”) e que não entenda a autonomização da arte e do artista, imbuído da inteligência e consciência necessária (a “forma psychica”) para “esthetisar” o pensamento.

Outra das recusas de Nordau será a de atribuir ao movimento simbolista um papel de destaque na evolução para uma nova forma de arte, para os quais Pessoa aponta três caminhos possíveis, anulando a perspectiva absoluta do crítico: o da entrega ruidosa ao mundo exterior (seguido por Whitman e Nietzsche, entre outros), o da atitude passiva contra a vida moderna, que encontra na fuga para o longe no espaço, no estranho e invulgar o caminho para a individualidade (como exemplos, Edgar Poe, Baudelaire, Rossetti, Verlaine e Eugénio de Castro) e o “caminho português”, anunciado desde Antero de Quental, e visto como o que “mete o ruidoso mundo, a natureza, tudo, dentro do próprio sonho – e fugindo da «Realidade» nesse sonho” (PETCL, 159). O trecho encerra com a reafirmação da incompreensão de Nordau face a estes caminhos ante um novo estado civilizacional por apenas ter visto no simbolismo uma face da sua tripla natureza (entendê-lo como uma decadência do romantismo), não tendo dado conta de também se tratar de uma reacção contra o cientismo e de “um estádio na evolução (ou princípio duma evolução) de uma nova arte” (ibid.). Este aspecto não ficará esquecido, já no contexto de *Orpheu*, quando, ao redigir poucos anos depois um dos manifestos sensacionistas em linguagem que recorda a ênfase renovadora de Nietzsche, proclama os sensacionistas herdeiros da obra dos simbolistas, ainda que tomando esta formulação mais na sua representatividade diferenciadora do que como estética epigonal:

O campo da literatura superior (cuidadosa e esotericamente vedado aos olhares do publico) ficará definitivamente entregue á grande geração que completará a céu e estrellas a obra doentia iniciada pelos symbolistas. A grande arte futura levará ao extremo a attitude decadente, que cultivará com escrupulo. Essa arte será toda de desdém pelo povo,

de aversão pelos velhos temas do amor, da glória e da vida, de indiferença pela pátria, pela religião, pela humanidade, por todas as cousas com que a sinceridade dos ignobeis se preocupa. Será o anarchismo dos superiores, sem explicação, sem utilidade e sem desculpa (PI, 139: 264).

O manifesto, porém, não coloca em destaque a grande importância do decadentismo e do simbolismo para Pessoa que, de acordo com Fernando Guimarães, deve ser entendido no plano do poder da linguagem e nas implicações que a configuração verbal passa a impor como contributo para a autonomização da arte (Guimarães, 1990: 79), ponto em que se afasta da argumentação desenvolvida por Max Nordau. Este facto, ainda no mesmo período de 1913-14, merece num fragmento a problematização das relações entre a psiquiatria e a literatura e a necessidade de estabelecer a diferenciação necessária entre os dois âmbitos:

As relações da psiquiatria com a litteratura não tem sido felizes. Fóra o livro de Nisbet sobre a *Loucura e o Genio* (*Quote title in note*), o trabalho psychiatrico tem sido fortemente eivado de superstição scientifica e de indisciplina intellectual. Algumas obras, como as de Nordau e a de Lombroso, pertencem ao charlatanismo scientifico. (...)

A obra literaria e artistica pode legitimamente, com effeito, ser objecto de analyse psychiatrica. *O que é preciso é nunca elevar a analyse psychiatrica a criterio esthetico*. Perante uma obra literaria, o psychiatra nunca deve esquecer que é só psychiatra, e não critico literario. Renasce a velha these da arte moral. Antigamente atacava-se tal obra de arte porque era immoral e o ataque fallava da obra como se assim a ferisse estheticamente. Por uma confusão mental o criterio moral era erigido em criterio esthetico abusivamente.

Os psychiatras modernos – por uma questão de indisciplina mental – cahiram no mesmo erro. Elevaram o criterio psychiatrico a criterio esthetico. Tendo descoberto que tal autor era doido, chamaram a sua obra má; quando a única affirmação scientifica que poderiam fazer é que esse autor era doido, e mais nada (EGL1, 404: 394-395).

É ilustrativa a condenação veemente de Nordau e Lombroso na situação de recusa da autoridade dos representantes do “charlatanismo científico” perante a necessidade de dissociação entre a crítica psiquiátrica e a crítica literária, esta decorrente da autonomização da literatura e da sua emancipação de qualquer critério de ordem biológica ou moral. Recordemos uma vez mais que Pessoa admite a loucura na constituição orgânica do autor, mas o seu valor decorre da sua capacidade estética que é indissociável nos homens superiores do seu génio. A visão monista decorrente do positivismo científico tendeu a confundir arte e moralidade e a submeter fenómenos autónomos ao mesmo tipo de análise; como observamos, a obra artística pode efectivamente ser objecto de um estudo psiquiátrico mas o seu resultado não deve submeter-se a uma avaliação estética pois o perigo que decorre da sobreposição de um e

outro conduzirá facilmente à conclusão, tal como procedeu Nordau, da preponderância da degenerescência na arte e da sua exclusão moral sempre que o artista for considerado um degenerado. Curiosamente, trata-se de uma perspectiva a que Fernando Pessoa terá chegado já em 1907, conforme um fragmento publicado por Jerónimo Pizarro:

May not be said: «Since by evolution all things are differentiated, art must not encroach on the domain of morality, since that would be a reversion?»

Be noted that art and morality were not primitively joined or excluded. If they had been, a tendency to join them were degenerative (*in Pizarro, 2007: 210*).

A ironia de que se reveste este enunciado reside nas consequências degenerativas que seriam expectáveis a verificar-se uma inclusão da arte no domínio da moralidade. O discurso de Nordau pressupõe esta premissa, o que, de acordo com o fragmento, acentuou ainda mais a sua perspectiva de regressão no domínio artístico e social. A degenerescência universal que anuncia decorre assim da conjugação de dois domínios autónomos, ou antes nos pontos em que ambos apenas se tocam na superfície. Pensar a decadência da arte como decadência da moral e a partir de ambas concretizar a ideia da decadência da civilização constitui um empobrecimento que Pessoa decidirá destacar, como veremos em seguida, na obra satírica de outra personalidade, Jean Seul de Méluret.

2. Jean Seul de Méluret e a desfocagem do « sincero absoluto ».

“Mater Natura, fiat Voluntas tua!” (JS, 46: 79)

Sobre Jean Seul, começaremos por destacar as suas particularidades tanto no que diz respeito às tarefas que lhe incumbiram desempenhar como na sua diferenciação/aproximação quanto às restantes personalidades suas contemporâneas. A sua presença é confirmada no já citado “The Transformation Book” ou “Book of Tasks” redigido de acordo com Jerónimo Pizarro em 1908 (cf. JS, 3: 40), juntamente com Alexander Search e seu irmão Charles James Search (será o mais velho dos três) e ainda

o obscuro Pantaleão¹⁶³, com uma incumbência bastante mais definida - “writing in French – poetry and satire or scientific works with a satirical or moral purpose.” (PPCII, 150: 196) – do que Alexander Search, cuja tarefa seria “all not the province of the others three” (ibid., 148: 195), o que pode levar a presumir uma cartografia muito própria de obras para cada uma das personalidades. Coexiste, todavia, a particularidade de três personagens possuírem como tarefa escrever tendo em vista o tema da degenerescência em diferentes aspectos – Alexander Search do ponto de vista crítico relativamente à obra de Binet-Sanglé (um dos seus trabalhos seria o de redigir um ensaio sobre *The Mental Disorder(s) of Jesus*) mas recorrendo ao tema da loucura em “Delirium” (ibid., 148: 195), Pantaleão que também escreveria versos em seu nome mas que estaria também responsável por um texto denominado “A Psychose Adeantativa” (ibid., 149: 195), de intuítos igualmente satíricos, e finalmente Jean Seul, com os propósitos já enunciados de escrever também poesia e sátira dedicada, como teremos ocasião de verificar, à degenerescência. O que parece distanciá-los quando são definidas as tarefas concretas de cada um resulta, na verdade, na aproximação devida a propósitos comuns.

Sobre Pantaleão, consideramos ainda necessária uma menção aos escassos trechos subsistentes de “A Psychose Adeantativa”, publicados por Jerónimo Pizarro em *Escritos sobre Génio e Loucura*, pelo modo subversivo como se apropria tanto do contexto político como dos pressupostos de Nordau para elaborar a teoria irónica de um novo tipo de doença mental. O projecto enunciado, independentemente da sua potencial motivação política, apropria-se do discurso científico da degenerescência com um propósito satírico, processo que veremos recorrente também em Jean Seul, não deixando de destacar uma vez mais *Dégénérescence* como um dos intertextos mais incontornáveis quanto a fornecer um modelo de autoridade no âmbito deste discurso. Ao frisar o neologismo ‘adeantativo’, Pantaleão remete para este autor nos seguintes termos:

¹⁶³ Jerónimo Pizarro destaca a possibilidade de se tratar de um pseudónimo e não de um pré-heterónimo, inserindo-o na “fase da militância republicana de Pessoa como Manuel Maria e Joaquim Moura-Costa, nomes a que surgem atribuídas *Visões* e *Versos*, respectivamente, num plano posterior do periódico *O Phosphoro*” (Pizarro, 2007: 110). É possível que o texto “A Psychose Adeantativa” anteceda a sua atribuição a Pantaleão, dado que num outro fragmento, este aparece como uma “these inaugural para ser apresentada na universidade de Nowhere pelo candidato Isquebrough V. Bangen”, traduzida para português por Pessoa (EGL1, 255: 238). Refira-se ainda, numa lista de 1909, entre outras obras, as “Cartas do Snr. Pantaleão” (EGL1, 5: 37).

Desde já convém notar que o termo «adeantamento» é invenção (empregado n'este sentido) de um dos observados. É bom notar desde já que este termo /cheira/ a degenerescencia, com aquelle «fin-de-siècle» de que falla Nordau. (...)
O leitor conhece o que Nordau disse do termo «fin-de-siècle», sabe o que de morbido se encontra em termos especiaes que os psychopathas frequentemente empregam. Por isto já a propria doença de “adeantamento” é grave indicio de alienação mental de quem o produziu (EGL1, 256: 239).

Apesar destas características, há, no entanto, para Jean Seul de Méluret uma vontade diferenciadora mais acentuada relativamente aos restantes projectos que merece ser aprofundada.

Em primeiro lugar, encontramos a selecção não apenas de um propósito mas também de um estilo, o satírico, assim como uma língua em particular – o francês -, aspecto que poucas vezes voltaremos a encontrar na vasta produção pessoana. Quanto aos projectos, sabemos já existirem antes mesmo da referência em “Transformation Book” a uma autoria específica, pois numa lista datada de Dezembro de 1907 (de acordo com Jerónimo Pizarro), surgem já pelo menos dois dos títulos indicados no ano seguinte, “La France en 1950” e “La Litterature des Souteneurs”, depois denominada “Messieurs les Souteneurs – satire” (JS, 1: 39). Nessa mesma lista de 1907, são ainda apresentados outros textos ainda sem autoria, elencados sob a denominação de “non-satires”, constando de panfletos em inglês e pelo menos duas obras em francês: “Appel aux socialistes” e uma obra relacionada com a leitura de Nordau, “Les Insignificants – appendix à le “Dég[énérescence]” de Max Nordau” (ibid.). Após 1908 e até 1914 há ainda notícias de alguns dos projectos atribuídos a Jean Seul, destacando-se a sátira “La France em 1950”, indicada em listas que se reportam ao período *post* 1911 e 1913 (na Lista VII de 1913, de acordo com a edição de Jerónimo Pizarro dos textos de Jean Seul a ser escrita “par un japonais” e na Lista VIII, do mesmo ano, revista como “lettre d’un japonais” – JS, 7: 42; 44), aparecendo na última lista de 1914 com a variante “La France à l’an 2000” (JS, 10: 45). Estes testemunhos levam-nos a considerar a persistência do propósito satírico de Pessoa durante um período considerável, que em “The Transformation Book” será atribuído a Jean Seul, ainda que, com a passagem do tempo, o seu nome deixasse de perdurar associado a estes projectos, partindo do testemunho das listas que, depois de 1913, deixam de o registar. Em *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste* (1977), Teresa Rita Lopes levantara mesmo suspeitas sobre a sua real existência por não ser possível entender se o nome antecede os projectos ou o contrário (Lopes, 1985: 273).

Aceitando a autoria dos textos citados, reparamos que a escolha do nome desta personalidade não tem sido objecto de grande debate por parte dos críticos pessoais. Teresa Rita Lopes atribui-lhe características aristocráticas atendendo o seu nome à *particule* - de Méluret – (cf. PPC1, 106), digno de um Villiers de l’Isle Adam, como adianta num outro ensaio no qual faz referência à tradução do seu nome – “João Sozinho” – e o relaciona ainda com a outra personalidade francesa conhecida, o Chevalier de Pas mencionado na carta a Casais Monteiro, desvalorizando ambos como um devaneio cujas implicações mais sérias são difíceis de comprovar pela ausência de dados (Lopes, 1983: 9). Mais recentemente, Rita Patrício e Jerónimo Pizarro na introdução às *Obras de Jean Seul de Méluret* (2006), conferem-lhe a designação de “pré-heterónimo” e dão como relevante o facto de escrever em francês, uma vez que “marca uma diferença linguística que permite explorar num tom panfletário e satírico, questões, à época muito actuais, como o anarquismo, o feminismo, o socialismo, e a degenerescência da sociedade e da arte modernas, tomando a França como exemplo máximo dessa decadência” (JS, Intr.: 9).

A leitura dos textos atribuídos a Jean Seul e a aceitação da intenção de Pessoa exposta em “The Book of Tasks” conduzem-nos à necessidade de problematizar tanto a noção de sátira como as suas possíveis implicações em profundidade no que diz respeito à criação desta personalidade. De acordo com Gilbert Highet, de entre os vários sinais distintivos da sátira que vai enumerando, a indicação quanto ao tipo de texto que pretende escrever – “a generic definition given by the author” (Highet, 1972: 15) – é uma das mais assinaláveis, como se verifica no texto anteriormente citado sobre as suas intenções relativamente a Jean Seul. Por outro lado, a tarefa de escrever sátiras implicará, para o mesmo crítico, não apenas um objectivo em particular mas pode ainda conduzir à definição de um modelo de satirista na sua relação com a sociedade, para o qual apresenta duas possibilidades: o optimista que, através da sátira, pretende o bem da humanidade, servindo a sua crítica como meio de desvendar os erros da sociedade ou, pelo contrário, aquele que define como “the misanthropic satirist”, caracterizado como o que acredita que para o mal se entranhou na natureza humana e na estrutura da sociedade não haverá qualquer remédio, restando-lhe o riso perante a impotência de qualquer mudança, aspecto que o aproxima do tragediógrafo (ibid., 235). A negatividade ligada ao satirista misantropo depende, como também assinala, da perspectiva neutra que assume e que deriva, em grande medida, do empenho que remete para a visão do mundo como o verdadeiro objecto da sua sátira; como faz notar, “the

misanthropic satirist looks at life and finds it, not tragic, nor comic, but ridiculously contemptible and nauseatingly hateful. His vision makes his mission” (ibid., 236).

Um texto de Pessoa assinala, na época em que o testemunho de Jean Seul começaria a esmorecer, esta concepção negativa da sátira e em que medida esta, elevada ao estatuto de arte, se identifica com o génio artístico. No artigo “As Caricaturas de Almada Negreiros” (*A Águia*, Abril de 1913), a sátira, contrariamente a toda a outra arte, procura “traduzir o objecto para inferior a si próprio”, o que pressupõe, como advoga, um carácter “basilarmente negativo” (EAEN, 88), uma vez que, nascendo dos sentimentos do ódio ou aversão, desprezo ou interesse fútil, não busca como a outra arte “uma qualquer espécie de além-dele” (ibid.), conservando-se na superfície das sensações sem nunca as penetrar. Esta negatividade, todavia, apresenta-se paradoxalmente na sua concretização no trabalho do génio satírico que, na posse da sua diferenciação como génio e, por conseguinte, como consciência superior, consegue conferir o “além-dele” correspondente à arte que procura traduzir o objecto para superior a si próprio; como declarou, “o génio satírico é aquele que, quer faça sátira pelo ódio, quer pelo desprezo, quer pelo interesse fútil, nos dá o além-odioso, o além-ridículo, o além-fútil.” (ibid., 89); em suma, tal como o satirista misantropo definido por Gilbert Highet, aquele que faz da visão a sua missão e que, paradoxalmente, exerce o seu trabalho de “traduzir o objecto para inferior a si próprio”.

Perante este conceito de génio satírico, cabe-nos questionar até que ponto Jean Seul de Méluret não pretenderá assumir-se na produção pessoana como a figuração textual do satirista misantropo ou se, complementarmente, ao assumir-se deste modo, não denunciará um projecto de sátira a este mesmo tipo de figuração; por outras palavras, colocaremos como hipótese se nos encontraremos diante de uma sátira que traduz “o objecto para inferior a si próprio” ou antes do satirista em si mesmo como objecto dessa tradução; noutra medida ainda, se a suas sátiras se limitam a criticar através da hipérbole um conceito utópico de civilização ou então se textualmente permitem uma leitura que, penetrando a superfície, nos coloquem diante da contingência de qualquer esforço de sátira perante a força incerta da arte. Julgamos ser possível estabelecer algumas aproximações a estes aspectos, como tentaremos demonstrar a seguir.

O objecto da sátira de Jean Seul centra-se na exposição violenta da decadência da civilização. Parece-nos significativa a escolha do nome da personalidade se atendermos que, lido parodicamente, possa ser sem dificuldades associado a Jean-

Jacques Rousseau, com quem Alexander Search, como vimos no capítulo anterior, descobre claras afinidades como “a misanthropic lover of mankind”. O sentido paródico no uso do primeiro nome do filósofo e de um adjetivo que remete semanticamente para o imaginário das *Rêveries* estaria assim de acordo com o destaque dado por Linda Hutcheon quanto à linguagem dos textos paródicos, que subvertem a tradicional distinção menção/utilização, ou seja, “refere-se a si mesma, quer àquilo que designa ou parodia” (Hutcheon, 1989: 89). Este facto mantém-no distanciado relativamente ao conteúdo das sátiras que escreve mas na superfície expõe tópicos que o envolvem necessariamente no mesmo contexto. Rousseau, segundo uma obra editada cerca de 1910 por Émile Faguet, autor de quem se sabe ter lido a biografia de Gustave Flaubert em 1906 (cf. EGL2, 616)¹⁶⁴, é dominado no que diz respeito às suas ideias sociológicas, pela da decadência, reportando-se a esta do modo que se segue:

L’homme est en décadence depuis qu’il y a, non pas société, mais civilisation et inégalité. En conséquence que faut-il penser, par exemple, des patries et du patriotisme ? Il n’en faut pas penser mal ; car, pour Rousseau les patries *sont antérieures au commencement de la décadence* ; elles sont antérieurs à la civilisation, à l’inégalité et à la propriété (Faguet, 1910 : 243).

Faguet desenvolve o conceito de decadência em Rousseau fazendo observar a sua aceitação da ideia de pátria por se reportar à época primitiva e em contraposição com a civilização, que impôs uma nova ordem de valores que teve como consequência a desigualdade. Há, todavia, neste desejo de superação da decadência do homem que se deixou dominar pela civilização a dimensão contraditória do criador que a defende, o qual se pauta simultaneamente pelo desejo de isolamento do contexto decadente e pela vontade de expor à humanidade uma alternativa. Esta duplicidade que atraiu Search – como afirmava num trecho já citado, “he mixes love and hate in 1 sentiment” (EGL1, 88: 93) - seria acentuada através da paródia conseguida através da escolha do nome de uma personalidade que teria como missão escrever sobre a decadência da civilização a

¹⁶⁴ Recordemos que nesta obra também se refere à misantropia associada à biografia do escritor francês, fazendo uso do vocabulário psicopatológico (*vide capt. III*). O interesse por Émile Faguet aparece ainda comprovado pelas notas de leitura desta obra, publicadas em *Escritos sobre Génio e Loucura* (2006) e, no mesmo contexto de produção de Jean Seul, na menção do projecto de redacção, segundo uma lista de 1913, de uma “Lettre à Émile Faguet” (Cf. JS, 8: 44). De acordo com Gustave Lanson na sua famosa *Histoire de la Littérature Française*, a obra crítica de Faguet distinguia-se pelo modo acurado como na sua vasta produção monográfica se tinha dedicado a “definir les être moraux qui se révèlent par les oeuvres” (cf. Lanson, 1912: 1115). Tendo em consideração a contemporaneidade de projectos, julgamos possível associar uma intenção satírica a esse texto.

partir do caso francês¹⁶⁵. Aceitando esta hipótese e perspectivando sobretudo na descoberta de um nome, deparar-nos-íamos com a situação de observarmos em Jean Seul o “satirist satirized”, na formulação de Robert C. Elliott, que abordou criticamente a relação entre este tópico e os grandes misantropos na literatura desde a Antiguidade analisando textos de Shakespeare e Molière, entre outros. Sobre este último, o estudo recai na figura de Alceste em *Le misanthrope*, a qual viria a despertar o interesse do próprio Rousseau; uma das características que Robert E. Elliott destaca em Alceste é a consciência do domínio da linguagem como meio de expor os vícios da sociedade, como se “by naming the evils, imposing the order of language upon them, he could somehow control them; but of course he cannot and his outbursts” (Elliott, 1972: 182). Este aspecto parece adequar-se ao discurso de Jean Seul que manifesta grande confiança na linguagem como meio de expor a decadência, embora a sua utilização nesta exposição se quede pela busca, própria de todo o satirista, segundo o crítico mencionado, de “to strip the mask of appearance and illusion from the reality beneath, to penetrate to the thing itself and bring it into light” (ibid.).

A atitude de Jean Seul, como a que idealmente caracterizaria o satirista misantropo, atribui à visão uma importância de destaque, mais do que a insistência numa intervenção activa de modo a contrariar uma situação habitual. Tomando o prefácio do projecto “Des Cas D’Éxhibitionisme”, referenciado em “The Book of Tasks”, Seul reflecte sobre a condição decadente da civilização e entende a sua obra como um modesto contributo na batalha entre a decadência e a sociedade ao perceber que, sem a exposição dos erros, a civilização se confrontaria com o aparecimento de sinais de degenerescência social (JS, 11: 47); semanticamente, o vocabulário tende a um regime opositivo de combate entre o decadente e todo o espírito, “quoique modestement, épris du bien de l’humanité” (ibid.) como aquele que caracteriza Jean Seul, que insiste na sinceridade como uma característica, entre outras, dos elementos da sociedade que encaram a declaração de guerra à decadência uma obrigação moral:

¹⁶⁵ Julgamos importante referir que já na lista de 1906 sobre projectos de ensaios e opúsculos, citada no capítulo anterior, se encontra uma indicação quanto a um trabalho intitulado “The Misanthrope”, com a indicação “soured, perverse” (EGL1, 3: 36). Uma outra lista, contemporânea dos trabalhos conhecidos de Jean Seul, aponta-nos outros trabalhos integrados em muitos dos tópicos que veremos desenvolvidos nos seus escritos, como “Tratado de Esthetica”, “Problemas de Moral”, “Origem da Moral” e três estudos sobre o génio, a loucura e o crime (EGL1, 5: 37).

Or la guerre entre la décadence et la société a éclaté ; que les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l'humanité de l'homme (JS, 11 : 47).

A sátira resulta, neste contexto, na paródia aberta da concepção opositiva que se rege pela diferenciação entre os doentes e os espíritos sãos, o que nos remete de imediato para os estudos da degenerescência social e para a obra emblemática de Nordau quanto a este assunto. Trata-se de um conceito que não se verifica apenas em *Dégénérescence* na medida em que se encontra igualmente exposto em *Les Mensonges Conventionnels de Notre Civilization* (traduzido por Auguste Dietrich em 1898), onde a perspectiva optimista da ciência é contrariada pelo estado do mundo civilizado que, nas suas palavras, “n'est qu'une immense salle de malades qui remplissent l'air de leurs gémissements navrants et se tordent en proie à tous les genres de souffrances” (Nordau, 1898: 1) e que se pode comprovar em todos os domínios sociais, como na literatura e na arte, mas também na ciência positiva, na política, na filosofia e na ciência económica (ibid., 7). Ainda de acordo com Nordau, haverá no entanto para a literatura o facto de se constituir como um lugar especial para a exposição de todas as produções do espírito humano (o que significará reconhecer a sua falta de autonomia perante os restantes domínios, aspecto que verificamos ser defendido pelo crítico), como se veio a verificar precisamente com Rousseau:

Quando les classes élevées se gorgaient encore de jouissances et faisaient de l'existence une perpétuelle orgie ; quand la bourgeoisie à courte vue paraissait bêtement satisfaite du cours des choses, Jean-Jacques Rousseau poussa son cri ardent de délivrance; il déclara la guerre à un présent qui avait pourtant de grands charmes, et il parla avec enthousiasme d'un retour à l'état de nature. Assurément, il n'assimilait pas cet état à la barbarie primitive ; ce n'était dans sa pensée qu'une allégorie, une chose différente de la réalité et qui y ressemblait le moins (ibid., 7).

Uma vez mais Rousseau aparece como elemento capital na denúncia enérgica da decadência da civilização, tal como Nordau mais tarde pretendia denunciar com veemência a sociedade civilizada que caminha para a degeneração e de igual modo Jean Seul que, em “Des Cas D'Éxhibitionisme” e noutros trabalhos, expõe semelhante vontade. No prefácio da obra anteriormente citada, a sátira atinge um momento significativo quando ao pretender abertamente distinguir-se da *Dégénérescence* de Nordau acaba antes por concentrar a atenção do leitor nas particularidades desta obra ao mesmo tempo que na alusão se joga ironicamente com a sua pretensa utilidade –

empreendê-la será sempre encontrar-lhe, no final, a sua incompletude -, tal como Jean Seul pretenderia ver no seu estudo:

Si nous étions un grand et fort esprit, instruit et pondéré, nous abourderions la question de la dégénérescence de la civilisation occidentale et, surtout, de la France, dans toute son ampleur, /en/ étudiant toutes ses formes, toutes ses tendances, toutes ses □, etc. Nous en étudierions l'étiologie, les symptômes, la thérapeutique; nous en ferions le pronostic dans la mesure du possible. Ce livre-là, si l'on pourrait écrire, serait une belle œuvre, une œuvre vraiment utile. Mais l'entreprendre, non seulement pour nous, mais pour / de beaucoup/ qui valent bien plus que nous, n'aboutirait qu'à une œuvre manquée (ibid., 47-48).

A referência à *Dégénérescence* não se queda apenas por esta alusão inicial que se reporta à estrutura formal da obra mas centra-se ainda em outras particularidades essenciais. Torna-se relevante que, no capítulo dedicado ao “Fin de Siècle”, Nordau tenha feito notar o surgimento deste conceito entre os franceses por terem sido os primeiros a tomar consciência desse estado de espírito e por terem instaurado um modelo sem grandes variações para os restantes povos (Nordau, 1896: I, 3), tomando ainda Paris como o espaço por excelência de observação das suas características. Na etiologia da degenerescência, a França é novamente convocada pela sua especificidade neste contexto, uma vez que lhe são apontadas como causas particulares os desaires políticos ao longo do século XIX, desde as Guerras Napoleónicas e os excessos morais da Revolução Francesa à derrota de Napoleão III em 1870, a grande catástrofe no entender do crítico húngaro que dará o contributo decisivo para abalar um povo “aux nerfs affaiblis et prédéstiné aux troubles morbides” (ibid., I, 77). Finalmente, entre os franceses encontrar-se-ão os casos mais frequentes de histeria e neurastenia nas suas mais variadas formas o que justificaria a proveniência das modas na arte e na literatura (ibid.).

O objectivo enunciado no prefácio de “Des Cas D'Éxhibitionisme” de estudar o exibicionismo como sintoma de degenerescência faz-se acompanhar, de acordo com os fragmentos subsistentes, não apenas pelo estudo da perversão na sua dimensão psicopatológica mas do texto que, pela paródia, a revela tanto pelo objectivo a que se propõe como no modelo parodiado. Concebido como um tratado cuja estrutura remete para a ordenação efectiva de outros estudos contemporâneos, este modelo é sujeito ao tratamento paródico na linguagem utilizada, como a tentativa de sistematização taxinómica dos diferentes tipos de exibicionismo, ao mesmo tempo que, em profundidade, a ironia resulte da diferença performativa dos códigos invocados, o que se

pode compreender, como assinala Wayne C. Booth, pela necessidade da referência externa na eficácia do pacto paródico: “every parody refers at every point to historical knowledge that is in a sense «outside itself» - that is, previous literary works – and thus to more or less probable genres.” (Booth, 1974: 123). No texto de Seul, se por um lado assumirmos a *Dégénérescence* como um dos intertextos possíveis, por outro não deixaremos de parte a presença de outras obras significativas que julgamos ver aludidas em “Des Cas D’Éxhibitionisme” pelo seu claro intuito satírico, como se em simultâneo o modelo a parodiar e outros exemplos de ensaios satíricos coexistissem como meio de reforço da própria sátira. A referência à degenerescência da arte relacionada com a sua sexualização aponta-nos no sentido de uma interpretação ao estilo de Nordau, como um dos fragmentos faz supor:

Cette dégénérescence hypocrite, car elle n’est pas franche dans son vice, mais cherche des arguments pour appeler vertu, ce n’est pas qu’une sexualization de l’art, mettant l’instinct sexuel au lieu de l’instinct esthétique – pourtant, réversion de l’art, dégénérescence (JS, 20 : 54).

Já a ideia de, em alguns trechos, de desenvolver uma “psychologie du vêtement” e de um estudo do seu papel na civilização humana devolve-nos ecos de uma das obras satíricas mais apreciadas por Pessoa, o *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, que fora já considerado como modelo para um outro trabalho¹⁶⁶; também nesta obra, o narrador, perante a eficácia da ciência em tudo dissecar e descobrir propõe-se discorrer a partir das descobertas de um certo professor Teufelsdröck, “Professor of Things in General” (cf. Carlyle, 1999: 14) sobre o último domínio onde esta ainda não fizera grandes descobertas – o do vestuário. Este objectivo inicial confunde-se, porém, com o de colocar em destaque aspectos relativos à vida e obra do referido professor e ao seu contributo para o tema proposto, que se trataria de discorrer sobre as influências da roupa ao nível político, moral e até religioso (ibid, 41). A posição de Teufelsdröck quanto ao tema, de acordo com o narrador, acompanha a sua subjectividade que advém da sua tendência para o misticismo e da desconfiança quanto ao progresso da ciência,

¹⁶⁶ O diário de leituras regista o final da leitura da primeira parte desta obra em 1907, no mesmo período em que trabalhava em projectos como *A Very Original Diner* e *The Door* (EGL2, 471: 191). Recordemos ainda o propósito de escrever o texto “Ultimus Jocularum” tendo em consideração esta obra - “a kind of Sartor Resartus” (EGL1, 227:212) – segundo o testemunho inscrito no Caderno T, datado deste mesmo período (Agosto/Setembro de 1907). O interesse que lhe terá despertado a leitura desta obra de Carlyle evidencia-se ainda pelos apontamentos que foi anotando nas suas páginas, publicados por Jerónimo Pizarro em *Escritos sobre Génio e Loucura*, como o que reproduzimos em seguida: “Sartor Resartus” is useful in giving us an analysis of genius, a sort of soul autobiography. Psychologists should take notice of it” (EGL2, 690).

para além do seu carácter essencialmente paradoxal, que não deixa igualmente de ser assinalado:

Teufelsdröck is oftenest a man without Activity of any kind, a No-man; for the deep-sighted, again, a man with Activity almost superabundant, yet so close-hidden, enigmatic, that no mortal can foresee its explosions, or even when it has exploded, so much as ascertain its significance (ibid, 78).

Esta característica aparece de acordo com o génio do professor, cujas especulações derivam de uma disposição pouco clara, “a mixture of insight, inspiration, with dullness, double-vision, and even utter blindness” (ibid., 22), o que aparentemente entra em contradição com as suas raízes alemãs; no início da obra, a Alemanha é enaltecida, entre as nações europeias, como “learned, indefatigable, deep-thinking” (ibid., 4), o farol da ciência diante da turbacão que se manifestava em toda a parte. O génio de Teufelsdröck pouco se adequa a esta imagem tópica da Alemanha a qual, ainda assim, perduraria ao longo do século XIX e se veria reforçada à medida que o positivismo e o materialismo científico se irão disseminando até ao momento em que o conceito germânico de nação, cuja particularidade assenta na submissão da individualidade ao estado, visto como a ideia ética superior, se conjugarem com a retórica darwiniana da luta pela conservação da espécie (cf. Burrow, 2000: 136). Emergindo deste contexto, a teoria da degenerescência, defendida pela biologia e pela psicologia evolutiva, invoca a possibilidade da selecção social e da eugenia, assim como a necessidade da prevenção que a ciência proporcionaria através do controlo da sociedade de massas. Segundo J. W. Burrow, “‘Degeneration’ became a word of power, menace and extensive currency in the late nineteenth and early twentieth centuries. The breeding of the less fit, degenerates, must be prevented.” (ibid., 100). Na sátira “Des Cas D’Éxhibitionisme” de Jean Seul, o último capítulo realça ironicamente a visão negativa do destino da civilização francesa perante a inevitabilidade das consequências da sua decadência:

Notre civilisation meurt, surtout la civilisation française. D’où viendra la civilisation suivante ? /Sera ci/ une civilisation germanique, une civilisation orientale, japonaise ? C’est que nous ne pouvons pas dire.

En tout cas – nous le disons avec une sincérité absolue – si la race française est em décadence – qu’on l’écrase, et vite. Si c’est una civilisation allemande qui doit venir – qu’elle vienne, même en nous terrassant. (...) Car si l’Allemagne est plus forte (et nous ne sommes pas un petit pays) elle a le droit de nous écraser. Que le plus fort foule aux pieds le plus faible rapidement, insensiblement, pour que s’accomplisse l’éternelle loi de

la nature. Prolonger par les sentiments la vie des peuples décadentes – c’est peu de service à l’humanité.

Les races animales épuisées, agoniques, incapables de sincérité, d’honneur et de /chasteté/ n’ont plus le droit à l’existence (JS, 27 : 60).

A posição de Jean Seul, que se destaca no seio de uma civilização em vias de esgotamento pela sua absoluta sinceridade, decorre da aceitação da ordem natural darwiniana – neste sentido, mostra-se um “struggleforlifeur” (Burrow, 2000: 93) – que encontra na inevitabilidade da selecção natural uma analogia proficua com as condições particulares do contexto francês. No último parágrafo transcrito, estas estendem-se a um axioma moral que lhe é particularmente oposto – ele é o sincero absoluto - mas cuja aceitação o leva a concluir pela extinção da sua civilização na situação de avanço da decadência por considerar tratar-se de um princípio de acordo com a natureza:

La France est elle – horreur! – dans ce cas ? Elle paraît bien avancer à grand pas vers lui. Qu’on arrête dans cette route. Qu’on la retienne. /Ne peut-on pas/ la freiner ? C’en est donc fini. Il faut, pour le bien général, qu’elle périsse. Que fait, du reste, au monde une race sans âme, une nation sans cœur ? Rien. Si en effet la France est en décadence (elle ou tout autre pays qui sera dans le même cas) – moi, homme de l’humanité, qui comprends jusque là la nature, n’ai qu’une chose, triste et amère, à désirer : c’est que le peuple qui lui succédera vienne vite /pour/ l’écraser. Brutal ? Sans doute. Horrible? Très horrible. Triste, amer, □? C’est vrai.

Mais c’est une loi de la nature... (ibid.).

Uma vez mais, Jean Seul como satirista misantropo revela-se na sua paradoxalidade ao pretender-se “homme de l’humanité” confiante nas leis naturais ao mesmo tempo que admitindo a fatalidade da extinção ou do domínio dos mais fortes, ainda que em causa esteja a civilização de que faz parte. A via inexorável e contingente da natureza não se compadece com a cultura, com a vontade de mudança ou com a bondade natural do ser humano, na concepção de Rousseau; como fez notar Edwin Ray Lankester no seu importante estudo de 1880 intitulado “Degeneration: A Chapter in Darwinism”, as leis gerais da evolução não tenderiam unicamente para o progresso mas também para a degeneração, cujos sinais poderiam ser já encontrados na civilização moderna em “all the inventions and figments of human superstition and folly, the self-inflicted torturing of mind, the reiterated substitution of wrong for right and of falsehood for truth” (*in* Ledger e Luckhurst, 2000: 4-5). Tal como para Jean Seul, que no início de “Des Cas D’Éxhibitionisme” vê a degenerescência em França uma questão de tempo e no seu combate através do seu estudo um acto preventivo, também Edwin Ray Lankester confia na ciência como meio de conhecer a causa das coisas com vista a

controlar o destino da humanidade: “the full and earnest cultivation of Science – the Knowledge of Causes – is that to which we have to look for the protection of our race – even of his English branch of it – from relapse and degeneration” (ibid, 5).

A perspectiva negativa das consequências da degeneração não se quedou em Jean Seul pelo domínio da hipótese. A sátira visionária “La France en 1950”, o projecto mais perene de entre os que se foram enunciados no “Transformation Book” aponta-nos para a visão apocalíptica da civilização degenerada no século XX (as datas, como vimos, oscilarão entre 1950 e 2000) através da concretização literal dos seus estigmas atávicos e morais na tradição clássica do “mundo às avessas”:

Il n’y a pas, /c’/ est clair, de professions comme il ya a 50 ans; aujourd’hui, il y en a quelques grands groupes professionnels; ce sont les syphilitiques, les tabétiques, les spermatorretiques, □

Les noms des choses, les □ ont pris une allure amoureuse. Partout, il y a des images pornographiques. Les dames ont un voile au lieu de décolletage ; le voile va jusqu’au genoux, (...)

Chacun a un pseudonyme, car c’était là l’usage il y a 50 ans chez les apaches, et tels autres. (...)

Il n’y a pas – il n’est besoin de le dire – d’écoles techniques ; il y a seulement «L’É[cole] de Masturbation », l’«École de Sadisme» et quelques autres de même espèce.

Les mères couchent avec leurs fils, les pères avec leurs filles. On s’ennuie déjà de ça. C’est trop commun. Pas danger d’être laid, car il y a beaucoup de personnes qui aiment le laid.

Tous écrivent des livres. Quelques uns de ceux-ci se limit à des planches de photographes d’après *créations avec le texte en bas.

Toute conversation est sexuelle.

Beaucoup de gens se sont faits prêtres, parce que il y a là le charme du défendu

(JS. 28 : 62).

A violência das descrições acompanha, como fizemos notar, a literalização da linguagem ao nível da operatividade dos conceitos que envolvem a teoria da degenerescência numa perspectiva futura. Este tratamento ficcional parece-nos corresponder, sem grande dificuldades, a uma versão elaborada em torno do último capítulo de *Dégénérescence*, no qual Nordau estabelece o prognóstico e propõe uma terapêutica para o século XX. Quanto ao primeiro domínio, crítico apresenta um quadro de possibilidades que se assemelha ao que se patenteia no discurso de Seul e que, para ele, pode ser contemporaneamente observado nos asilos de loucos:

Chaque grand ville possède son club des suicidés. À côté de celui-ci existent des clubs pour assassinat réciproque par étranglement, pendaison ou arme blanche. À la place des cabarets actuels, on trouve des maisons installées à l’usage des consommateurs d’éther, de chloral, de naphte et de haschisch.(...)

Les psychopaties sexuelles de toute nature sont devenues si générales et si impérieuses, que les mœurs et les lois ont dû s'adapter à elles. Elles paraissent déjà dans les modes. Les masochistes ou passivistes, qui forment la majorité des hommes, se revêtent d'un costume qui rappelle, par la couleur et la coupe, le costume féminin. Les femmes qui veulent plaire aux hommes de cette espèce portent des vêtements d'homme, un monocle, des bottes à éperons et une cravache, et ne se montrent dans la rue qu'un gros cigare à la bouche. (...)

Sadistes, bestiaux, noso- et nécrophiles, etc., trouvent l'occasion réglée de contenter leur penchant. Pudeur et refrènement sont des superstitions mortes du passé, qui n'apparaissent plus que comme atavisme et chez les habitants de villages reculés. (...)

Les livres tels que ceux d'aujourd'hui ne sont plus de mode depuis bien longtemps. On n'imprime maintenant, sur papier noir, bleu ou doré, en une autre couleur, que des mots isolés et incohérents, souvent rien que des syllabes, même des lettres ou des chiffres seulement, ayant une signification symbolique qu'il s'agit de deviner à la couleur du papier, au format du livre, à la grandeur et à la nature des caractères (Nordau, II: 526-529).

Partindo da leitura das características degenerativas expostas na literatura de direito criminal e psiquiátrica, Nordau acredita poder apresentar uma perspectiva futura do estado da humanidade condicionada pelo progresso das doenças e da degenerescência; o texto de Seul, entendido como uma paródia e, conseqüentemente, como não submissão absoluta ao modelo de Nordau, apresenta diferenças que visam através da hipérbole acentuar a descrição da sociedade dominada pela degeneração. A par da imoralidade concebida de variadas formas, a hipótese de regressão ao estado primitivo vislumbra-se no uso dos pseudónimos, assim como o sentido estético se altera ao passar a considerar o feio como um ideal. As diferenças assinalam-se ainda quando, na sequência do fragmento transcrito, os vaticínios de Seul quanto à luta pela conservação da civilização francesa apontam para um desenlace negativo ao ver-se transformada numa colônia alemã; neste contexto generaliza-se a loucura, de tal forma que a saúde estará do lado dos próprios loucos¹⁶⁷:

Car dans cet □ la France est depuis quelque temps une colonie de l'Allemagne.

Les théories métaphysiques abondent, car chacun a une à soi ; toutes sont compliquées, personne ne peu les comprendre.

Je dédie cet article aux Français modernes, aux «raffinés», aux «chercheurs de voluptés», aux «□».

Les d'aliénés ne sont pas très pleins, mais c'est simple, c'est qui insistent a n'enfermer que des gens sains, qui sont les anormaux (JS, 28 : 63).

¹⁶⁷ Trata-se de um tópico presente em algumas obras oitocentistas com intuítos satíricos, nas quais os hospícios são o cenário de experiências e de incertezas quanto a um retrato conclusivo da loucura. Citamos os exemplos conhecidos de "The System of Doctor Tarr and Professor Fether" (1845), conto humorístico de Edgar Allan Poe onde a ambigüidade entre loucos e sãos é frequente, e *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, onde os sãos acabam condenados à reclusão por pequenas idiossincrasias que são entendidas pelo protagonista, o médico alienista Simão Bacamarte, como sinais de loucura.

A perversão admitida ao nível da linguagem apresenta-se, por outro lado, em conformidade com o género literário invocado, como o fragmento final relativo ao projecto deixa entrever com insistência. Em simultâneo, Jean Seul pretende destacar a necessidade de uma leitura em profundidade do seu texto que facilmente resvala para o âmbito da moralidade se for lido numa recepção consentânea com o ideário científico participante na sátira. A adopção da sátira não se inscreve numa estratégia de riso (uma das manifestações, conforme destacará em “As Caricaturas de Almada Negreiros”, do ódio, da aversão ou do interesse fútil - cf. EAEN, 88), mas, enquanto criação, é essencialmente paradoxal – “Quanto mais satírica menos satírica” (ibid., 89). As invectivas finais centram-se na fixação em torno dos objectivos do texto que extravazam, tal como a arte, o âmbito da moralidade e que, por esse motivo, exigem a chamada de atenção de Seul- “Il y aura peut-être quelqu’ idiot qui pourra penser que cette satire est indécente et qu’elle est immorale. (...) Dans cette satire il y a de la grossièreté énorme, très consciemment voulue” (JS, 35 : 68). A exposição de uma linha de leitura do texto procura acentuar o desejo de intencionalidade quanto à utilização das imagens violentas que mais se aproximam do grotesco (como em “On lave les assiettes avec le sang des petits enfants qu’on a violés et égorgés” – JS, 30: 64) ou da imoralidade grotesca - “On a obtenu des éjaculations séminales en mangeant le corps d’un petit enfant” – (ibid.), cuja violência já fizemos notar a propósito de *A Very Original Diner*. A complexidade da sátira liberta-se de todos os constrangimentos morais ao pretender adequar a sua visão à negatividade própria do discurso da degenerescência¹⁶⁸. Aceitando-a como criação artística, procura tornar relevante o “além-ele” como qualquer outra arte que deposite na linguagem uma importância que suplanta a ética e que, por conseguinte, ouse ultrapassar a superfície. Será neste sentido que poderemos ler as palavras de Seul contra os que pretendem confundir a sátira com

¹⁶⁸ Neste contexto, julgamos pertinente uma aproximação às potenciais leituras de Pessoa a propósito da divulgadíssima *Psychopathia Sexualis* (1886) de Richard von Kraft-Ebing, que neste estudo sobre a questão disserta sobre as consequências civilizacionais relativas a um aumento dos crimes de natureza sexual cujas origens assentam nas condições atávicas e sociais em que se desenvolvem os criminosos sexuais – “The medical investigator is driven to the conclusion that this manifestation of modern life stands in relation to the predominating nervous conditions of later generations, in that begets defective individuals, excites the sexual instinct, leads to sexual abuse, and, with continuance of lasciviousness associated with diminished sexual power, induces perverse acts.” (in Ledger e Luckurst, 2000: 298). Entre outros, o investigador reforça os actos imorais da pederastia, tema explorado também pela literatura naturalista, como em *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho, que Pessoa lera em Maio de 1907 (EGL2, 602: 622). Sobre a obra de Kraft-Ebing, Jerónimo Pizarro aponta para a possibilidade da sua leitura por parte de Pessoa no contexto de escrita do conto “Marcos Alves” (Pizarro, 2007: 67). É possível que tenha ainda tomado contacto indirecto com a mesma a partir de Lombroso e da obra *L’homme criminel*, segundo os fragmentos de apontamentos relativos à leitura da mesma (cf. EGL2, 326: 297).

uma das suas manifestações primárias, o riso: “Honte à celui qui trouvera cette satire amusante. Honni soit qui en rira!” (JS, 35 : 68).

Noutro dos seus projectos, “Messieurs les Souteneurs”, a reafirmação da seriedade dos seus propósitos faz-se acompanhar do mesmo modo pela violência da linguagem cujas invectivas se dirigem a certa literatura decadente invocando uma vez mais, tal como em “Des Cas d’Éxhibitonisme”, a sinceridade da sua denúncia:

Ce pamphlet est écrit en toute sincérité et n’est pas fait pour rire. Il faut bien que dans la société il ya ait des excréments, mais il n’est pas nécessaire que l’on laisse à ces excrém[ements] le droit de parfumer tout. L’excrément, c’est la littérature qui aujourd’hui abonde (JS, 46 : 79).

Os ataques sucessivos procuram dirigir-se à literatura da decadência em França, conceito que se mostra bastante ambíguo quanto a uma delimitação concreta; as referências nos fragmentos apontam-nos para o naturalismo e o realismo como “l’art des souteneurs” (cf. JS, 49: 82), ainda que estas devam ser entendidas no âmbito da decadência, como fez notar Jean de Palacio, como modalidades do mesmo espírito (Palacio, 1994: 16). Há, porém, menções mais alargadas a outras produções finisseculares de temática decadente, com destaque para as obras de grande divulgação de Victorien Du Saussay e de Jane de la Vaudère¹⁶⁹ (no fragmento nº 36, grafado como “Vandère”) são estabelecidas num dos trechos preambulares como paradigmas da literatura de massas de forte pendor epigonal e folhetinesco, acentuado no excerto que se segue através das referências a anúncios publicitários relacionados com a sexualidade:

Du reste, MM. Du Sassay et Mmes Jane de la Vandère, □ pourront continuer à écrire leurs romans (passe le mot), leurs poèmes en prose (où il n’y a ni poésie, ni prose digne du nom), leurs études de mœurs de tel ou tel pays, de n’importe quel époque, nous savons bien qu’il n’y là que □ (...)

Pour faire leurs ouvrages plus intéressants, (car à présent elles sont très bêtes) ces Messieurs peuvent entrecouper le texte avec des annonces de pastilles contre l’impuissance, de □ pour la chaude-pisse et syphilis, de seringues vaginales, etc. (...)

¹⁶⁹ A obra de Victorien Du Saussay teve ampla divulgação em Portugal no início do século XX através da “Collecção Galante Ilustrada – Esplêndidos romances, em edição de luxo, com bellas gravuras”, seguindo de perto temáticas naturalistas e decadentes em obras como *Escola do Vicio. Romance de Costumes* (1908) ou *Memorias d’uma parteira – As victimas do amor* (1909) (cf. nota 23, JS: 35). Quanto a Jane de La Vaudère, vira algumas das suas obras traduzidas para português no mesmo período, como *O Amor na Turquia. a vida do harém* (1907) e *As sacerdotizas de Mylitt* (1908) (ibid., nt. 24: 36) assumindo de perto as mesmas temáticas de Du Saussay, a que junta outras como a androginia ou a homossexualidade feminina.

Cessez de vous /lamenter/ ! La décadence est venue! C'est le règne des souteneurs et des prostitués, car aujourd'hui même ces gens-là écrivent des livres (JS, 36 : 69).

Noutro fragmento, as críticas a Victorien Du Saussay colocam em destaque os seus limites como artista e a sua indicação como um simples “auteur de ses livres pour de l'argent”, assumindo uma perspectiva que o coloca nas margens das teorias de Nordau – se escreve livros como artista seria louco, “dignidade” de que não faz seguramente parte – para se ver inserido no âmbito dos “souteneurs”, que, sem talento, fazem da literatura uma actividade inconsequente que pretende agradar às massas (Jerónimo Pizarro e Rita Patrício consideram-na, no estudo introdutório às obras de Jean Seul, “uma paraliteratura tendencialmente kitsch” (ibid, 27):

Si MM. Du Saussay etc écrivent ces livres en artistes ou en littérateurs, ils sont fous. S'ils écrivent pour de l'argent, ou même pour gagner-pain, il est, il faut leurs dire, de/s/ façons de gagner le pain qui déhonorent. Si MM. Du S. etc. sont auteurs de ces livres pour de l'argent, s'ils acceptent un sou que ce soit de gain de leur vente, ils sont, carrément, des souteneurs.

Jusqu' /à/ aujourd'hui on n'avait pas noté qu'entre les nombreux /ornats/ de caractère et d'intelligence qui généralement se distinguent dans l'esprit des prostituées et des souteneurs, celui d'écrire des livres ! Que le public en prenne note ! C'est une nouvelle manifestation de talent souteneuriel. (...) (JS, 37 : 72).

A crítica de Jean Seul destaca um certo *usus scribendi* próprio do Decadentismo que Jean de Palacio, precisamente a propósito de uma obra de Jane de La Vaudère, *Les Courtisanes de Brahma* (1902), definiu nos seguintes termos “Par une sorte de cercle vicieux ou de parasitisme littéraire, par goût de ne se nourrir que de sa propre substance, la Décadence tend à travailler éternellement sur la même écriture” (De Palacio, 1994 : 196); o mesmo crítico entende inadequado falar-se de plágio mas antes do que considera uma “escrita de apropriação” ou “presque d'une écriture cannibalique” (ibid.) que, como no caso da escritora referida, se apropria da superfície de outra obra – o romance de Huysmans *A Rebours* -, não se coibindo mesmo de reproduzir excertos completos.

A questão da falta da originalidade fora igualmente enfatizada por Max Nordau em *Dégénérescence* em vários momentos, dos quais destacaremos o capítulo sobre as paródias do misticismo. A propósito da escrita de Maurice Maeterlink, sobre cujo estilo, num primeiro momento, diz que “ne supporte aucune parodie, vu qu'il atteint déjà les bornes extrêmes de l'idiotie, et il n'est pas non plus très digne de la part d'un esprit sain

de se moquer d'un pobre diable d'idiot" (Nordau, 1896 : I, 408), entende-a pelo menos em relação a algumas obras, "une imitation servile des éjaculations de Walt Whitman" (ibid., 410) e a sua fama de "pasticheur débile d'esprit" (ibid. 428) justificada pela mão do romancista Octave Mirbeau, que (segundo Nordau, por pura sátira) publicara em *Le Figaro* um artigo a elogiar de tal modo o autor que o público logo se rendera ao seu talento (ibid., 426-427). Este episódio leva-o a concluir sobre o poder de certa crítica – a sua versão de "souteneurs" - que se dedica a promover à celebridade a obra de degenerados:

Il se trouva bientôt en tous lieux des apôtres pour annoncer, expliquer, célébrer le nouveau maître. Parmi les «gigolos» de la critique, qui mettent leur orgueil à adopter les premiers, voire même à pressentir, - qu'il s'agisse de la couleur et de la forme des cravates ou des manifestations littéraires -, les toutes dernières modes, la mode de demain, parmi ces «gigolos» critiques se livra une véritable lutte d'émulation à qui surpasserait l'autre dans la déification de Maeterlinck, avec ce résultat que, depuis la suggestion de Mirbeau, il ya a eu dix éditions de sa *Princesse Maleine* et que ses *Aveugles* et son *Intruse* on été représentés en différents endroits (ibid., 428).

Nos fragmentos de Jean Seul, certos passos apontam no sentido de uma leitura deste trecho em particular de *Dégénérescence*, como no uso satírico do nome de Octave Mirbeau como topónimo que corresponde à praça onde se situaria hipoteticamente o "Institut Marquis de Sade" (JS, 54: 86), no quarteirão entre a rua Félicien Champsaur, outro "souteneur", e a rua Lacenaire, célebre poeta-criminoso que escreveu a sua autobiografia (cf. JS, notas 26-27, p. 36), e noutro trecho sobre a justiça de chamar idiota a Maeterlink (JS, 39: 74).

A crítica não se queda apenas pela denúncia da literatura decadente (entendendo por "decadentes" todas as manifestações degenerativas e epigonais e não um estilo ou uma corrente literária específica) mas avança em certos trechos no intuito de parodiar amplamente o discurso naturalista através de *topoi* da sua linguagem. Neste sentido, não poderemos aceitar sem questionamento a interpretação dada por Rita Patrício e Jerónimo Pizarro ao discurso escatológico de Seul sobre a existência de uma relação de correspondência entre "esta literatura" dos "souteneurs" e a "expressão das mais baixas tendências que aviltam o homem" (ibid, 30) se tivermos em consideração que, como figura satirizada, Jean Seul se trai ao parodiar inclusivamente uma linguagem que não era de modo algum estranha aos "littérateurs" que pretende criticar. Deste modo, se é certo que a perspectiva do futuro do mundo literário é escatologicamente negativa – "Je vois où tend le monde littéraire tout entier: à faire le roman sur le De Modo Cacandi de

Tataretus” (JS, 43: 77) -, o modo de Seul se exprimir aponta no mesmo sentido de coprolalia que fora cultivado em vários momentos pelo discurso *fin de siècle* (cf. De Palacio, «La Coprolalie: Mode & Modèle de Discours Fin-de-Siècle», op.cit., 84-93):

Il ne suffit pas que dans la merde de n[otre] existence nous nous mouvions toujours en face de l’ordure; non, MM. Les Souteneurs la ramassent et nous l’offrent confectionnée par eux. (Pour les sains, inutile : on sait qu’on ne mange pas ça)

Vous connaissez sans doute cette histoire du □ qui avait par habitude de faire en boucles tous les matins ses excréments par ordre de grosseur sur le parquet ? C’est un cas véridique, et cependant je me demande si cet-homme-là n’avait dans la tête quelque idée de faire un symbole. Oui, j’y pense, car c’est l’emblème le plus frappant de l’œuvre des MM. les Souteneurs littéraires.

La société malade et stupide ramasse ses propres excréments, leur donne des formes artistiques et les dresse devant /soi/ ; les excréments (vous le comprenez bien) se sont les passions basses et dégénérées de souteneurs et de prostituées, les formes de boucle, etc., sont les formes littéraires, artistiques, dramatiques qu’on leur donne (JS, 45 : 79).

Há nestes apontamentos semelhanças com o “vocabulaire de latrines et d’hospices” que Huysmans apontava ao naturalismo, ou com a “merdivaudage” de Zola, termo cunhado por Jean Dolent em *Monstres* (1896) (De Palacio, 1994: 225). Nem a Nordau escapara este uso por parte de Zola da coprolalia nas suas obras, encarado como uma necessidade e que, no passo significativo que a seguir reproduzimos, se associa ao grupo dos criminosos degenerados:

Enfin, il a une prédilection frappante pour l’argot, pour la langue professionnelle des voleurs, des souteneurs, etc., qu’il n’emploie pas seulement quand il fait parler les personnages de cette espèce, mais dont il se sert lui-même quand il prend, lui auteur, la parole pour les descriptions ou des réflexions. Ce penchant pour l’argot est expressément signalé par Lombroso comme un indice de dégénérescence du criminel-né (Nordau, 1896 : II, 455).

Entendemos, por conseguinte, que o intuito satírico desenvolvido através da linguagem não deixa conscientemente imune o próprio satirista que, sendo ele mesmo vivência textual, se conforma ainda como autor aos limites impostos pelo texto. Mesmo como *auctoritas*, não deixa de estar subordinado à mesma imposição satirista que propugna, participando na unidade criativa em que texto e autor partilham o mesmo espaço. A contingência resulta, uma vez mais, do paradoxo entre o metatexto (Jean Seul nascera para escrever sátiras, segundo surge codificado em “The Book of Tasks”) e a *performance* textual, onde assume características compartilhadas com os “souteneurs” que critica. Nem no fragmento onde reflecte sobre a utilização de expressões

escatológicas e que explica como associação de ideias inconsciente sempre que se se recorda e escreve sobre estes (JS, 52: 84) chegará para minorizar as evidências do seu uso recorrente; ao inscrevê-lo na página à medida que se vai lembrando destes, experimenta uma vez mais a analogia já notada por Jean de Palacio entre o *flux scripturaire* e o *flux stercoraire* (De Palacio, op. cit., 86).

Mais do que nos outros projectos, “Messieurs les Souteneurs” apresenta-nos Seul dominado pelo ímpeto do combate e pela sistemática interferência do discurso na primeira pessoa onde se auto-denomina socialista “c’est en socialiste que j’écris contre eux, c’est en socialiste que je proteste contre l’invasion dans le milieu social, dans l’humanité que nous voulons développer, de cette infamie en livres, de cette orduerie imprimée” (ibid., 47: 80) e anarquista, “car l’anarchisme est l’expression egoïste et individuelle du sentiment de révolte, ceci dans le meilleur cas” (ibid., 48: 81). Pretendendo distanciar-se da imoralidade, prefere considerar-se um louco ainda que, paradoxalmente, o anarquista “ne peut donc pas avoir un cerveau bien équilibré où se mêlent des idées si antagonistes que le socialisme et l’immoralité” (ibid.)¹⁷⁰. O seu combate contra a literatura “bourgeoise” é igualmente dirigido contra os degenerados egoístas, “incapables de pensée cohérente et de raisonnement vrai” (ibid, 47:80) ainda que, uma vez mais, de forma contraditória, se assuma como um louco anarquista, logo, ele mesmo sujeito a esta caracterização. O combate a que se propõe centra-se na liberdade individual ameaçada pelas manifestações de sensualidade na literatura que são veiculadas pela mentalidade do “souteneur”. Cumprindo uma característica da sátira – Arthur Pollard atribui-lhe um modo essencialmente social -, não se trata, todavia de uma exaltação, mas, pelo contrário de uma perversão do que é observado, como também alude ao reportar-se ao “distorting mirror” que lhe é inerente (Pollard, 1970: 7) o qual se serve da ironia como um dos recursos mais característicos. É neste sentido que se pode compreender ainda a deslocação da esfera individual para a humanidade, defendendo ironicamente os “souteneurs” num dos fragmentos conhecidos em termos bastante semelhantes ao que já observáramos a propósito do riso em “La France en 1950”:

¹⁷⁰ A degenerescência do anarquista fora estudada por Lombroso, que lhe apontara anomalias atávicas que o aproximavam dos criminosos (Pick, 1989: 131). Num fragmento atribuído a Jean Seul a propósito do casamento, o mesmo se dá como tendo sido anarquista aos 17 anos, definindo-o do ponto de vista psicopatológico como “l’impulsion malade et non sujette au /contrôle/ de la volonté consciente et raisonnée” (JS, 56: 87). A enunciação da perspectiva darwiniana do casamento – o meio que a Natureza utiliza na sociedade com vista à selecção do mais puro – opõe-se às teorias anarquistas que visam a sua eliminação. A perspectiva de Seul não se mostra desfavorável à instituição em si mas ao seu estado no contexto da sociedade degenerada, que o desvirtuou (ibid.).

Honneur à eux, pauvres souteneurs! Gloire à leurs esprits !

La dégénérescence croît et aucun homme ne le voit □

Le temps /futur/ collectionne les pages de leurs livres pour en faire les pierres de leurs tombeaux, du grand tombeau de leur pays ; et sur ce tombeau l'Histoire écrira en lettres de merde l'építaphe qui leur convient (...)

Honneur aux souteneurs ! Paix aux □ Gloire à ceux qui prostituent leur espèce. Si quelqu'un tache de prostituer sa femme, sa fille, sa sœur □, que si quelqu'un tache de prostituer l'humanité ? Car l' h[umanité] est plus que femme, fille, sœur.

Moi qui écris je suis fou □ (JS, 52 : 84).

A loucura de Jean Seul apresenta-se, uma vez mais na produção pessoana, como sinal diferenciador da personalidade ao conferir-lhe pela via opositiva a lucidez do “misanthropic lover of mankind” que na versão deste projecto cumpre em definitivo o seu propósito de “misanthropic satirist”. As suas invectivas poderão julgar-se participantes no reforço do propósito criativo da sátira e, por extensão, da autonomização da arte, colocando em segundo plano, numa leitura dos diferentes projectos, a potencial intenção crítica através da exposição das características degenerescentes que o tornam parte integrante do jogo de distorções que lhe é fundamental. A contingência subjacente a Jean Seul expõe-se no modo paradoxal como se dá a conhecer enquanto linguagem de denúncia da degenerescência ao mesmo tempo que através dela se desvendam os traços essenciais do degenerado. A sua dignidade enquanto louco lúcido reforça apenas o sentido autónomo da criação artística de que faz parte e onde deve ser visto, tal como a arte, de modo independente da moral:

Sont il des artistes? Non. L'art n'a rien à voir avec la moralité ; par conséquent il n'a rien à voir avec le mal ni avec le bien, mais seulement avec la perfection. L'art ne doit être ni bonne ni mauvaise, car c'est encore une bêtise les souteneurs de dire que l'art n'a rien à voir avec la moralité, tant en ne voyant pas qu'ele n'a pas non plus rien a voir avec l'immoralité (ibid.).

Esta questão merecerá diversas reflexões noutros momentos da sua produção escrita posterior, o que situa Pessoa no âmbito do debate característico dos movimentos finiseculares sobre as relações entre a arte e a moral. Num fragmento manuscrito datável de 1914, concede aos estetas toda a razão – o que não significa o mesmo que adesão total a esta concepção – em considerarem o fim em si da arte a criação de beleza e a moral em si mesma a causa do problema:

Manda-o a moral porque a moral deve reger todos os actos da nossa vida e a arte é uma forma da nossa vida. Têm errado aqueles que têm querido achar uma razão, dentro da própria natureza da arte, para a arte ser moral. Não existe essa razão onde a procuraram.

A arte, *qua arte*, tem por fim apenas a beleza. A razão que a manda ser moral existe na moral, que é exterior à estética; existe na natureza humana (PETCL, III, 3: 55).

Tal como o excerto anteriormente citado de Jean Seul, a arte e a moral devem ser admitidas numa perspectiva de autonomização recíproca em que a irredutibilidade do discurso da primeira aos discursos do poder, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, se mostra como uma das suas características mais marcantes no final do séc. XIX (Lopes, 2003: 48). Na figuração paradoxalmente louca e lúcida de Jean Seul de Méuret, satírica na sua essência, é possível verificar a experiência da degenerescência na perspectiva da progressiva diferenciação entre a arte e a ciência ou a moral tomando a duplicidade como parte integrante deste processo e colocando em destaque a categoria da contingência, que admite para o âmbito da Literatura figurações textuais que se reportam à ambiguidade e que colocam em questão as noções de verdade e mentira, bom e mau, sinceridade e ficcionalização. Como Pessoa num outro excerto,

As relações são entre o artista e o moralista, não entre a arte e a moral. Como é improvável que um grande artista, por isso mesmo que é um grande artista, falseie a verdade, é improvável que falseie a moral. Não pertence esse característico aos de um cérebro típico de criador (PETCL, III, 2: 54).

3. Estilhaçamentos: o *Primeiro Fausto*

“Só a loucura é que é grande!
E só ela é que é feliz!”
(FTS, 36)

A escolha do *Primeiro Fausto* para a última parte deste estudo decorre da sua particularidade na perspectiva de conversão de muitos dos tópicos associados à loucura que visitámos nos capítulos anteriores combinados num discurso que, em muitos pormenores, faz eco da contingência característica de temas tão diversos como a relação entre o génio e a loucura ou o papel da linguagem no processo de autonomia da arte. Apesar do carácter sistemático relativamente a alguns, não pretendemos conferir ao projecto fáustico uma finalidade estritamente centrada neste contexto, dada a

complexidade que lhe advém não apenas da sua fragmentaridade mas também da sua perenidade enquanto projecto.

Teresa Sobral Cunha, na nota introdutória da sua edição do texto, destacou as dificuldades de qualquer empreendimento que vise a reconstituição, mesmo que virtual, deste texto tendo em consideração a multiplicidade de manuscritos e a ausência, em grande parte dos casos, de datação - na sua edição, apenas dez trechos possuem referências cronológicas, de entre duas centenas de fragmentos (FTS, XIX). Estes, porém, habilitam-nos a considerar como certa a permanência do projecto ao longo de grande parte da produção pessoana, se tivermos em consideração, como a mesma investigadora defende, que 1908 é a data mais recuada de um dos poemas e que as mais recentes se situam entre 1928 e 1933 (ibid.). Como o *Livro do Desassossego*, com o qual é possível assinalar um conjunto de semelhanças entre várias diferenças fundamentais, a sua natureza fragmentária faz-se acompanhar de uma persistência enquanto projecto e, como veremos, enquanto inacabamento.

Tal como na obra pessoana citada anteriormente, o estilhaçamento e a irregularidade que derivam dos fragmentos no *Primeiro Fausto*, tomados como material e forma literária, constituem um dos indícios de superfície da possível correspondência com a crise do sujeito na modernidade, um dos temas que encontra precisamente na figura fáustica a representação de uma concepção de sujeito que, de acordo com a perspectiva de Pedro Eiras, busca o distanciamento do modelo de “totalidade positiva sem admitir a finitude e a negatividade que a fundam” (Eiras, 2004: 14) e que, por sua vez, encontra no *Faust* de Goethe um dos mais representativos intérpretes. A este propósito, João Barrento concebe em jeito de síntese que, a par de um espírito fáustico que define nos mesmos termos de um Adão saído da inocência do Paraíso, do “quietismo edénico”, que é “irresponsabilidade e cegueira” (Barrento, 1984: 199), disposto no mundo que o vai moldando no ser ético, a constituição da ideologia homem fáustico, perspectivado pelo pangermanismo a partir sobretudo da segunda metade do séc. XIX como o homem de força, da missão superior, progressivamente identificado com o homem alemão (ibid., 202-203). Na deslocação da versão activa, uma e aparentemente optimista do Fausto goethiano para o seu progressivo estilhaçamento como representação do esgotamento do sujeito que compreende que não mais se poderá pautar pela sua categorização absoluta como potência, o *Primeiro Fausto*, como observou Silvina Rodrigues Lopes, coloca em evidência o paroxismo entre o poder do sujeito como vontade de conhecimento e o horror provocado pela descoberta da sua

impotência face à contingência da morte, resolvida através da sua conversão em mistério (Lopes, 1990: 55). A tragédia subjectiva do Fausto pessoano, invocando nesta denominação um dos paratextos projectados para fazer acompanhar a obra (FTS, 199; 203), remete-nos por conseguinte não apenas para uma categoria genológica mas propõe desde a sua génese a exposição da contingência ao nível ontológico através da combinação de meios formais (a fragmentação) e da adopção, ainda que não isenta de problematização, de um género literário, a tragédia.

Sobre este último aspecto, os planos e projectos editoriais conhecidos e não datados permitem-nos o conhecimento de versões metatextuais que nos apontam para o que Pessoa considerou por aproximação “o ambiente dramático do *Primeiro Fausto*” (FTS, 191); ainda que, dada a longevidade do projecto fáustico, que chegou a incluir três textos diferenciados (FTS, 189), fosse provável uma mudança relativamente a vários tópicos que desejaria desenvolver, conhecemos através dos apontamentos de um desses projectos a vontade de lhe conferir uma determinada intencionalidade de acordo com a exposição metódica dos conteúdos a abordar em cada um dos actos e entreactos do *Primeiro Fausto*¹⁷¹:

O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama.

No 1º acto, a luta consiste em a Inteligência querer compreender a Vida, sendo derrotada, e compreendendo só que não pode nunca compreender a vida. Assim, este acto é todo disquisições intelectuais e abstractas, em que o mistério do mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência) é repetidamente tratado (FTS, 190).

Este apontamento, medidas as distância que devem ser sempre tomadas em relação aos metatextos pessoanos (cf. Eiras, 2005: 211), apresenta-nos dados essenciais a considerar sobre a obra quanto ao seu carácter simbólico e à necessidade de estabelecer uma leitura em profundidade relativamente a uma obra em processo de escrita. A observação feita a propósito do primeiro acto acentua o Mistério como tema privilegiado (ou a Inteligência, entendida ainda como consciência) e inclusivamente estabelece uma relação entre o objectivo e particularidades relativas ao conteúdo do

¹⁷¹ Em *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, Teresa Rita Lopes destaca o termo “alegorizar” («allégorizer») para descrever os cinco actos previstos pelo autor. Para a mesma investigadora, Fausto apresenta-se ele mesmo como a fonte de conflito e os fragmentos como um meio de expor o conflito do ser consigo mesmo. (Lopes, 1985: 118-119). A importância de Fausto é ainda valorizada, num outro momento da obra citada, no sentido de se evidenciar como ponto de encontro ou talvez o ponto de partida de todas as outras personagens que ainda não revelam a despersonalização de Caeiro (ibid., 283)

texto como na menção às “disquisições intelectuais e abstractas” que acentuam a negatividade de todo o projecto – Fausto e a Inteligência, sempre passivamente considerados no excerto, são vencidos pela Vida, o elemento dinâmico e contingente - ela é diversamente representada, “segundo as circunstâncias acidentais do drama”. Um outro plano do *Primeiro Fausto* assinala uma vez mais a sua natureza simbólica e essencialmente individual, o que não significa a exclusividade neste domínio, pois poderá no trecho que a seguir transcrevemos ser entendido no regime dialéctico que o opõe à falência da Sociedade, projectada para o *Segundo Fausto*:

Primeiro Fausto: o actual, meio-escrito, e apenas simbólico do isolamento, etc., e outras coisas da vida. (indivíduo)

Segundo Fausto: Fausto reincarna?

Símbolo da aspiração insaciável que, casada com Helena, ou Helenismo, produz (/o espírito moderno/?) – a /perfeição humana/ - e é castigado com a falência, a imperfeição, o desastre; como acontece ao espírito moderno. (Sociedade) (FTS, 192).

Em ambas as situações, a envolvimento simbólica acompanha a deriva dos textos cujo carácter trágico se entrevê tanto na passividade com que, uma vez mais, o sujeito se vê tratado, como no desfecho inexorável dos dois projectos. Ao assumir-se como “falência, imperfeição, desastre”, a escrita do *Segundo Fausto* não exclui as considerações do anterior trabalho – afinal, é encarada a reincarnação do protagonista – não faz qualquer desvio fundamental do projecto enunciado no primeiro trecho citado sobre a inelutabilidade da tragédia fáustica.

Sobre o seu carácter formalmente trágico, pelo menos na versão clássica quanto a uma forma arquitectural, não deixa de ser relevante referir a incerteza quanto a uma classificação cabal da obra neste âmbito. Apesar da divisão externa proposta nos planos da obra conhecidos e as referências à obra indiscutivelmente como texto dramático (um dos textos de “Teatro Menor”, numa das listas encontradas – FTS, 197), Manuel Gusmão não deixa de salientar as interferências da fragmentação da escrita, deliberadas ou não, na formação do que defende como um “teatro em ruínas”, no qual “a fragmentação, enquanto falha arquitectónica e simultaneamente coesão semântica, corresponde à aventura desse pensamento interminável que é o de Pessoa, mas também ao estilhaçar da unidade e do poder do *logos*, assim como da identidade a si mesmo transparente” (Gusmão, 2003: 75). A quebra da unidade formal interna – apesar dos claros indícios da referência aos modelos clássicos com as divisões em actos e

entre actos, inclusão de didascálias, entre outros – sugere desde logo a transferência do centro de interesse não para a estrutura mas para a consequente deriva do pensamento e, em última análise, para a linguagem enquanto cenário e protagonista num texto que recorrentemente se deixa entrever como impossibilidade mas não como ilegibilidade ou total opacidade. Eduardo Lourenço, no prefácio à edição de Teresa Sobral Cunha (“Fausto ou a Vertigem Ontológica”), aponta para a coerência interna do texto que faz dele “a mais *orgânica e coerente* obra de Pessoa” pela precisão com que é explorada a “outra caoticidade mais profunda – a luta do pensamento consigo mesmo” (FTS, 10).

Se a escrita fragmentária, na perspectiva assumida por Manuel Gusmão, aponta para a “impossibilidade de um longo poema dramático e, especificamente, de uma tragédia, mesmo que subjectiva” (Gusmão, 2003: 74), a mesma contribui no sentido de filiar o projecto fáustico num extenso poema filosófico (ibid. 72) onde a questão central se deve colocar em relação à deriva ontológica do sujeito e, em última análise, à problematização da própria linguagem que, no *Primeiro Fausto*, pode ser perspectivado tanto como exposição de um pensamento acerca desse mesmo sujeito, como estratégia de contingência relativamente às capacidades expressivas desse mesmo pensamento. Eduardo Lourenço associa a tragédia ontológica de Fausto à tragédia da consciência que deriva não apenas de si mesma mas da impossibilidade relativamente à sua expressão através da linguagem. Neste sentido, a sua negatividade supera a dos Faustos clássicos elevando-se a pura negatividade da qual ele “é a sua incarnação, e a sua realidade poética visionada como da ordem do «desastre» - relativo – mais não faria do que traduzir na forma mesma o canto da impossibilidade, de obturação ontológica absoluta que seria adequado à nossa incondição humana.” (FTS, IV). A consciência negativa do protagonista confere correspondente negatividade ao pensamento que, numa aproximação clássica, parece assumir-se como *nêmesis* do sujeito pois nas suas palavras consciência e existência surgem como factos indissociáveis:

A Consciência de existir, a/raiz/
Do ilimitado, omnímodo mistério
Que tem tronco de Ser, folhas de vida
Flores de sentimento e sofrimento
E frutos do pensar, podres depressa

A Consciência de existir, tormento
Primeiro e último do raciocínio
Que, porém, filho dela, a não atinge.
A Consciência de existir me esmaga
Com todo o seu mistério e a sua força

De compreendida incompreensão profunda,
Irreparavelmente circunscrita (FTS, 53).

A reiteração da expressão “a Consciência de existir”, elevando o primeiro termo a um símbolo, apresenta a sua correspondência com o mistério em momentos onde a sua circularidade enquanto discurso apontam no caminho da entropia da expressão através do excesso do paradoxo:

Mais que a existência
É um mistério o existir, o ser, o haver
Um ser, uma existência, um existir –
Um qualquer, que não este, por ser este –
Este é o problema que perturba mais.
O que é existir – não nós ou o mundo –
Mas existir em si? (FTS, 56).

Dois horrores
Me esmagam, cada um dos quais parece
O maior dos horrores que há maiores:
Um, o horror da morte, outro, o horror
De não poder evitar encontrar
Esse horror – ter que morrer. Dois...
Dois só horrores? Não. Há roda destes
Giram milhares, interpenetrantes,
Complexos, uns dos outros produzidos
E nessa treva hedionda, nesse inferno
Que me tem lugar n'alma o pensamento
E o sentimento, horrorosamente
Conscientes e agudos cambaleiam,
Mergulham, desvariam, gritam, sangram,
Mas sempre claros, sempre conscientes,
Sempre em cada parcela desse horror,
Medindo todo o horror e descobrindo
Os outros e os outros e os outros
E assim sempre, assim sempre, sem parar,
Arrasto, em agonia inconcebida
De qualquer agonia imaginante
Doutros homens, a vida torturada,
Esta vida que a dor me traz eterna
E o horror da morte fugidia e mínima
Em toda a parte, todo o mundo, o horror (FTS, 55-56).

É, na verdade, possível uma leitura autofágica dos diferentes fragmentos onde a exposição do horror a tudo se alimenta da linguagem como forma de expressão do mistério. O *pathos* de Fausto decorre da circularidade irreduzível a uma solução quanto ao problema do pensamento que é condição do homem fáustico: a morte não surge

como a consequência devida a qualquer Prometeu que pretenda desvendar os seus segredos mas enquanto metáfora da consciência contingente da linguagem que encontra no uso do paradoxo a dupla e contraditória alternativa ao seu inevitável esgotamento; ao mesmo tempo, associa-se à evocação possível de um estado de não-linguagem, que, de algum modo, podemos associar a *topoi* já anunciados no romantismo como o da inconsciência pura, a que nos reportámos no segundo capítulo deste trabalho.

O trabalho do criador literário debate-se, como assinalou Maurice Blanchot a propósito de Kafka, com a possibilidade de existência de uma linguagem literária se esta tender naturalmente para a sua morte; como assinalou, “le langage est réel parce qu’il peut se projecter vers un non-language qu’il est et ne réalise pas” (Blanchot, 1987: 28). Para o crítico, a constante referência à sua impossibilidade é o meio privilegiado de a tornar possível, sendo necessário para o efeito que faça uso de todas as formas de expressão que façam o apelo à sua insuficiência (ibid. 30). No Fausto pessoano, a permanente inscrição fragmentária do paradoxo reata uma linha de lembrança com este compromisso de rememoração patética da insuficiência, tornando-a simultaneamente autofagia, angústia mas, na dantesca imagem do excerto citado anteriormente, o horror da alma sempre consciente do mistério que não é possível separar da própria existência:

Quanto mais claro
Vejo em mim, mais escuro é o que vejo.
Quanto mais compreendo mais,
Menos me sinto compreendido. Ó horror
Da vida paradoxal deste pensar...(FTS, 52).

Tudo é mistério e o mistério é tudo.
Tudo o mais que ilusão; o próprio sonho
Do universo transcende-se a si mesmo
E a compreensão, ao penetrar
Escuramente a essência da ilusão,
Fica sempre aquém mesmo do ver bem
O quanto tudo é ilusão o sonho,
E quanto o próprio pensamento fundo
Se ilude na desilusão falaz
E no desiludir-se dele mesmo (ibid.).

(...)
Tenho quase um sorriso ao ver-te, mundo,
Existir – sóis, planetas, firmamentos,
Extensões que sufocam de terror,
Cidades, palácios (...)
Poetas (...) – ah, que diversidades
E tudo sendo. O mistério do mundo,
O íntimo, horroroso, desolado,

Verdadeiro mistério da existência
Consiste em haver esse ou um mistério!
É esta a fórmula que encerra tudo...
Todo o vácuo e horror do pensamento
E que profundamente ponderar
Não podemos ser dores de terror
E esvaimentos d'alma de pensar (FTS, 57).

A relação entre o sujeito e a consciência é neste contexto mediada em torno do paradoxo dado que, como verificou Silvina Rodrigues Lopes, este “é o modo de permitir ao mesmo tempo dois movimentos que reciprocamente se impossibilitariam, como é o caso da paradoxal consciência do inconsciente que nunca pode significar transparência ou razão estreita” (Lopes, 1990: 58). Enquanto elemento de ligação entre o que aparentemente se conserva irreduzível a si mesmo, permite-nos pensá-lo como elemento simbólico no ofício religioso que é inerente à celebração de qualquer mistério. Elevando-o à totalidade, Fausto concede-lhe uma liturgia onde como iniciado se conforma a salmodiar através de fragmentos a paixão da impossibilidade e a fé nas alternativas míticas que o fazem religar-se ao mistério e, em simultâneo, confiar (ainda que sem grandes resultados perante a sua voracidade) na potência da inconsciência como forma de se defender do excesso de consciência.

A figura fáustica, em Pessoa, não recusa o seu passado mítico nem tão pouco a tragicidade de uma outra personagem dramática, Penteu, em relação à qual, em certos aspectos, se reconhece como uma versão em negativo. Na tragédia de Eurípides, a impiedade do rei de Tebas verifica-se não apenas pela negação do novo culto de Dioniso mas a par deste aspecto pela confiança que deposita na razão e na lógica argumentativa do discurso para vencer todas as imposições e avisos de Cadmo e Tirésias, acusado de querer enriquecer às custas do oficiamento de um novo culto (Eurípides, 1992, 255: 49). A razão domina Penteu, homem de “uma língua fluente, como se pensasse[s] bem” (ibid., 270: 50) no discurso temerário que mantém com o deus Dioniso, que se apresenta disfarçado, e esta constitui uma das armas da argumentação que desenvolve a favor da civilização grega em oposição aos bárbaros (“Têm bem menos senso que os Gregos” – ibid., 480: 59). A sua impiedade deriva da dúvida que impõe à aceitação dos mistérios de Dioniso por considerá-los afastados tanto da concepção civilizacional que defende como da recusa da aceitação da mentira como meio de não incorrer na cólera dos deuses; é neste contexto que se podem entender as palavras de Cadmo, ao instar o seu filho a mentir “com uma boa finalidade” de modo a

evitar a sorte dos que, como Actéon, foram castigados pela sua impiedade (cf. *ibidem*, 340: 52).

Apresentando-se *As Bacantes*, conforme sustentou Maria de Fátima Sousa Silva, como um conflito opositivo de que Penteu e Dioniso representam duas diferentes perspectivas, o castigo total da desobediência humana às forças superiores dirige-se ao confronto com dois mundos que poderemos de algum modo fazer corresponder, pesando as suas insuficiências, aos âmbitos da razão e da contingência. De acordo com a investigadora, “No mundo de que Penteu é o símbolo, parece não haver lugar para uma ventura, sorridente e feliz, que o deus do vinho pressagia” (Sousa Silva, 2007: 11); para tal facto contribui a não aceitação da contingência que acompanha certos aspectos do mito de Dioniso e que o texto não deixa de referir pela boca do vate Tirésias onde a ambiguidade se estende inclusivamente tanto em relação à sua origem como a uma disposição interpretativa da linguagem:

Com o tempo, os mortais disseram que ele fora cosido na coxa de Zeus; mudando uma palavra, compuseram uma história, porque outrora ele fora penhor de Hera, um deus perante uma deusa (Eurípides, 1992, 295: 51).

Na sua génese, o deus Dioniso encontrou a salvação na duplicidade dado que para ser salvo dos ciúmes de Hera, Zeus forjou um simulacro (o sósia) do seu corpo, garantindo-lhe deste modo a salvação; esta duplicidade estende-se ainda ao equívoco dentro da linguagem que é relembado por Tirésias e que, mais do que servir como objecção às dúvidas levantadas por Penteu, reforçam ainda a envolvimento incerta que caracteriza Dioniso.

Um outro aspecto igualmente ambíguo é o modo como a loucura surge em relação aos mistérios e à teologia dionisíaca. A felicidade que o deus traz aos seus iniciados através do vinho é sintetizada por Tirésias como uma dádiva libertadora – “proporciona o sono como olvido dos males do dia a dia – nem há ouro remédio contra o sofrimento” (*ibid.*, 28). Outro dos seus dons é a loucura ritual (ou demência teléstica), que se diferencia de outras espécies da demência entre os gregos sintetizadas por Platão – a profética (Apolo), a poética (a das Musas) e a erótica (Afrodite e Eros) – pela sua dimensão essencialmente catártica (Dodds, 2000: 83). O *ekstasis* que caracteriza o transe ritual dos adeptos do culto báquico caracteriza-se por uma profunda alteração da personalidade mas não de carácter permanente; como alguns autores fizeram observar, com Platão assistimos à diferenciação entre a loucura no sentido clínico e a loucura

criativa dos deuses, como a de Dioniso que, de acordo com a literatura e a mitologia, induz a loucura, a paixão, o comportamento irracional (Rieger, 1994: 2). Em *As Bacantes*, todavia, a loucura não se apresenta apenas na óptica da celebração ritual mas também como castigo deliberado da *hybris* humana. No texto, a duplicidade de Dioniso prevê o excesso vingativo contra a impiedade de Penteu mas na perspectiva irónica do castigo que lhe é atribuído – “Castiguemo-lo. Primeiro fá-lo sair do seu juízo, insuflando-lhe um delírio oscilante” (ibid., 850: 78). A loucura insuflada no espírito de Penteu, transformado em bacante, torna-se parte integrante da crueldade irónica do deus que mais tarde, às mãos da mãe e de suas companheiras, terá “o corpo espalhado em pedaços, parte sob abruptos rochedos, outra parte na folhagem da floresta profunda, sem que seja fácil procurá-lo” (ibid., 1135: 92)¹⁷². O grotesco associa-se uma vez mais a uma estratégia irónica, neste caso a que perspectiva o ritual tanto na sua dimensão sagrada – o *sparagmos*, a dilaceração de um animal selvagem - como vingativa. O carácter de Dioniso, na síntese de L. H. Greenwood, não pode ser compreendido apenas na acepção simbólica de força natural implacável mas sobretudo na sua essencialidade mais humana e primitiva – “he will at all costs be honoured and worshipped; if not by willing worshippers, then by unwilling ones. He is a self-seeking egoist of the basest type.” (Greenwood, 1953: 51). A loucura apresenta-se, por conseguinte, não apenas como uma componente ritual, provocando o esquecimento momentâneo de si e fazendo um apelo para as forças irracionais que constituem o ser humano, mas numa versão puramente subversiva do reservatório mais negativo da *psyche* do ser, de que Dioniso é um outro exemplo ou, numa nova aproximação aos textos pessoais, como acabaram por apresentar-se, cada um à sua maneira, Herr Prosit (dilacerando os jovens como no *sparagmos* báquico) e convidados (em *omophagia* inconsciente) em *A Very Original Dinner*.

Penteu sela o seu destino partindo do seu desejo consciente de restabelecer a ordem social subvertida pela chegada do novo culto, que pretende combater através do cárcere e da desmistificação, mas fazendo um mau uso da *sophia* no seu discurso como o coro aponta na famosa expressão “Esperteza não é sabedoria / nem ter pensamentos

¹⁷² A este propósito, recordamos as palavras de Nietzsche em *A Origem da Tragédia* que o caracteriza como o “deus que suporta as dores da individuação” e a paixão dionisiaca derivada das lendas em que o mesmo, na infância, fora retalhado pelos titãs e mais tarde adorado sob o nome de Zagreus. Na perspectiva de Nietzsche, “tal lenda significa que esta repartição, em que propriamente consistiu a paixão dionisiaca, pode ser comparada a uma transformação em terra, água, ar e fogo, e que devemos, por conseguinte, considerar o estado de individuação como a fonte e origem primordial de todos os males” (Nietzsche, 2004: 94).

acima dos mortais” (ibid., 395: 55)¹⁷³: ao fazê-lo incorrerá na *hybris*, apesar de julgar estar a contribuir para o bem-estar da *polis* e dos seus habitantes. Retomando o *Primeiro Fausto*, a tragédia ontológica afasta o seu protagonista do convívio com a sociedade e confere-lhe idêntica misantropia paradoxal de amor à humanidade de Search ou de Jean Seul:

O pensar, e o pensar sempre
Dá-me uma forma íntima e (...)
De sentir, que me torna desumano.
Já irmanar não posso o sentimento
Com o sentimento doutros, misantropo
Inevitalmente e em minha essência (FTS, 13).

A sua relação com a sociedade fica assinalada pela menção aos seus elementos mais simples – os “alegres camponeses, raparigas / alegres e ditosas” (ibid, 14) – de modo a acentuar na sua funda e ofensiva inconsciência a dor que o acompanha desde sempre e o desejo de uma existência alternativa: “ (...) uma vida / Sem prazer e sem gozo, sem amor, / Só imersa em estéril pensamento / E desprezo (...) da humanidade” (ibid., 15). Intitulando-se “o Aparte, o Excluído, o Negro” (ibid, 16), as vias alternativas para afastar o sofrimento da vida são sintetizadas através de dois tópicos a que se reportará recorrentemente, o sonho e a loucura, pesando as diferenças que terá em consideração e que mais adiante exploraremos:

Sufoco em alma! Suma-se-me a vida
E a consciência e eu deixo de pensar
De fitar o mistério e sem querer
Compreender-lhe o horror! Abra-me o sonho
Ou a loucura a tenebrosa porta
Que a treva é menos /negra/ que esta luz (ibid., 21).

A vontade de loucura aproxima-o, neste ponto, do mistério dionisíaco do esquecimento de si que Tirésias define como dádiva libertadora, uma vez que, ao esquecer-se de si, o sujeito entra no simulacro dionisíaco da inconsciência sem que, verdadeiramente, tenha transgredido os limites da mesma consciência. Apelando à loucura faz conjuntamente um apelo à vontade da inocência primitiva que se adivinha

¹⁷³ Jacqueline de Romilly em *La modernité d'Euripide* (1986) aponta este passo para ilustrar a disjunção em Eurípides entre a boa e a má *sophia* através da ambiguidade das palavras *sophon* e *sophia* de modo a reforçar que a esperteza de Penteu não significa bom senso (Romilly, 1986: 158).

no grau zero da “simplicidade d’alma” (ibid., 69) que é possível encontrar também noutros degenerados como os criminosos:

Não é o vício
Nem a experiência que desflora a alma:
É só o pensamento. Há inocência
Em Nero mesmo e em Tibério louco
Porque há inconsciência. Só pensar
Desflora até ao íntimo do ser.
Este perpétuo analisar de tudo,
Este buscar duma nudez suprema
Raciocinada coerentemente,
É que tira a inocência verdadeira
Pela suprema consciência funda
De si, do mundo, de todos. (...) (FTS, 68).

Essa simplicidade d’alma
Possuída não só dos inocentes
Mas até dos viciosos, criminosos
De ter uma (...)
Sem constantemente analisar
O que vai no seu ser, essa pureza
Que faz a vida leve mesmo ao mais
Sério, que nunca nos de todo afasta
Da criança em nós, essa simplicidade
Perdi-a e só me resta um vácuo imenso
Que o pensamento friamente ocupa (ibid., 69).

O sofrimento de Fausto resulta, por conseguinte, não apenas da recorrência do tópico decadente do sujeito hiperconsciente, o analisador de todas as sensações que vimos perfigurado noutros momentos da produção pessoana, mas também da insatisfação de não conseguir efectuar o retorno a essa “simplicidade d’alma” que é característica não apenas das crianças, de acordo com a lição de Rousseau, mas, paradoxalmente, dos degenerados. A invocação da loucura no *Primeiro Fausto* aponta uma vez mais no sentido das figurações diferenciadoras dos grandes génios religiosos e literários, como na sequência em que Cristo, Buda, Goethe e Shakespeare comparecem a testemunhar, como homens superiores, as suas potencialidades criadoras baseadas na inconsciência própria dos loucos:

Cristo:

A sonhar eu venci mundos,

Minha vida um sonho foi.
Cerra teus olhos profundos
Para a verdade que dói.
A Ilusão é mãe da vida:
Fui doido e tido por Deus.
Só a loucura incompreendida
Vai avante para os Céus (...)

Goethe:

Do fundo da inconsciência
Da alma sobriamente louca
Tirei poesia e ciência
E não pouca.
Maravilha do inconsciente!
Em sonhos sonhos criei
E o mundo atónito sente
Como é belo o que lhe dei.

Shakespeare:

E é loucura a inspiração!

Vozes:

Só a loucura é que é grande!
E só ela é que é feliz! (ibid., 34-36).

Perante a grandeza destes testemunhos, Fausto acentua ainda mais a sua fragilidade: embora detenha o entendimento das condições ideais que o poderiam conduzir à experiência desejada do esquecimento como forma de atenuar o horror do mistério de existir, a sua consciência aguda mostra-lhe a impossibilidade de se aproximar tanto dos ignorantes como dos génios, entendidos como doidos, e de desfazer a convenção da dor do sujeito hiperconsciente, como no excerto do que parece ser um dos poucos diálogos da obra:

[António?] Sim, mas os génios?
Fausto: Esses, porque são doidos. Ignorando
As leves e ligeiras convenções
Que excessos do útil e do usual
As fórmulas são às necessidades
Da vida e do homem. Só a decadência
Generaliza e se despreza.

Mas eu, se frio estou e confrangido
Até ao /seio d'alma/, não perdi
O sentimento de dever perante
Os homens pr'a que busque vãos e inúteis

Impossíveis progressos, semi-doido
Semi-inconsciente da loucura.
E o raciocínio em mim não dorme nunca
E esse obriga-me a desdenhar as fracas,
Vazias teorias que pretendem
Por sentimentos a verdade obter
E por razões vãs de sentimento nada.
Nojo, sim, tudo, filho! nojo, nojo! (...) (ibid., 57-58).

O dever de Fausto como “misanthropic lover of mankind”, expresso com ironia no excerto como “o sentimento de dever perante os homens” afasta-o totalmente não apenas do génio como também faz com que a loucura se apresente como uma vontade, mais do que uma real possibilidade. Não podendo alcançar a alegria dos inocentes (mesmo que opositivamente a das crianças e a dos criminosos) nem abraçar a loucura criativa dos homens superiores, Fausto prefigura a falência da aspiração do sujeito romântico ao equilíbrio instável da dualidade constituída pelo par *joy/dejection*, o qual, na perspectiva de Maria João Pires, atravessa as poéticas de Wordsworth, Coleridge ou Keats.

Tratando-se da procura de conciliação entre a exultação de espírito (*joy*) e de uma atitude contrária, o movimento de descensão ou de depressão espiritual (*dejection*), o autor romântico encontra na imaginação, segundo Coleridge, o meio de equilibrar os contrários da existência, o “ideal apolíneo do domínio de si” ao qual opõe “a apresentação dionisíaca de uma consciência dilacerada, *dejected*, possuidora e possuída, em permanente errância, local de implosão e de explosão, onde a busca de uma identidade pessoal anda de lado a lado com a vontade de distância de si próprio” (Pires, 2004: 236). Propondo como exemplo o poema “Dejection: an Ode” de Coleridge, somos levados a verificar a alternância entre o estado de alegria que se identifica com um momento inspiracional e o nocturno, caracterizado pela dor profunda e o desalento (“A grief without a pang, void, dark, and drear, / A stifled, drowsy, unimpassioned grief” – Coleridge, 2000, II: 124), que acabarão por se diluir quando novamente o vento sopra (uma força imensa, que apelida de “Mad Lutanist”, “Actor” e “Mighty poet”) e, metaforicamente entra de novo na posse da sua inspiração inicial. A situação de Fausto apenas admite o desequilíbrio das duas potências ao exacerbar apenas o lado de *dejection*, faltando-lhe a inocência e a ignorância – “Nem em criança, ser predestinado, / Alegre era eu assim; no meu brincar / Nas minhas ilusões de infância eu punha / O mal da minha predestinação” (ibid., 14) –, apesar da profundidade da análise que se torna um dos óbices para o equilíbrio com o elemento *joy*. As perspectivas de equilíbrio

mostram-se falhadas por se quedarem apenas no domínio da vontade sem grandes hipóteses de concretização e, em si mesmas, sinais que acentuam o lado *dejection*: apesar de ter procurado o pensamento e a imortalidade (FTS, 176) como os génios, a consciência da morte coloca-lhe a contingência dessa efectividade. Por outro lado, a aspiração à loucura confronta-se com o medo de pensar-se outro – “Não posso conceber-me outro, ou pensar / Que a consciência que de mim é gémea / Possa ter outra forma, e um conteúdo / Diferentemente diferente” (ibid., 96); também o esquecer-se de si, proposta assimilável à loucura na concepção dionisíaca referida, mostra-se uma hipótese menos contingente através da referência recorrente ao sono:

Esquecer que sou Fausto o /pensador/
Eu queria /era/ dormir, dormir, dormir,
Logo dormir, meio sentindo em sono,
E dormir sempre, sem consciência ter
Do tempo, só do sono sonolento
E da vacuidade do meu ser;
Dormir sem vir a morte, nem sonhar,
Mas só dormir, dormir, sempre dormir (ibid., 90).

O sono foi interpretado por Maria Zambrano na sua dimensão alternativa da morte pelo seu reenvio para a uma dimensão de pré-nascimento, “daquele que está aqui, mas sem ter aberto ainda os olhos” (Zambrano, 1994: 60). Como despojamento da sua personalidade, assume-se como libertação solitária numa situação de privação do tempo em que passará a viver o que defende como uma “realidade fragmentária e contínua”, porque separada da sua personalidade num hiato hipnótico de duração física variável, que não se reporta apenas à atemporalidade – que é característica igualmente da loucura – mas também à supratemporalidade (ibid., 56). Entrar no sono é entrar no caminho da ocultação total e obedecer à gravidade; como Maria Zambrano refere, “é queda abandonar a realidade e abandonar-se a si próprio” (ibid., 38) o que implica a solidão inerente a qualquer acto de esquecimento. A voz que no potencial *Entracto I do Primeiro Fausto* acalenta as esperanças do protagonista apresenta-lhe o sono como mais uma tentação para quem sofre com a impossibilidade de escapar à dominação da consciência:

Dorme, dorme, eu vou cantar-te
Melodias d’além céu,
E a solidão há-de amar-te
Que por enquanto és só meu...
Dorme e apaga o pensamento...

/Se pensar é um tormento,
Ninguém como tu sofreu./ (FTS, 43).

Como todas as tentações, incorrer na *hybris* de desejar uma alternativa à maldição do horror que lhe proporciona o mistério acarreta a perdição e o *pathos* da queda absoluta, como um outro fragmento faz supor:

O Inominável:

No meu abismo medonho
Se despenha mudamente
A catarata de sonho
Do mundo eterno e presente.
Formas e ideias eu bebo
E o mistério e o horror do mundo
Silentemente recebo
No meu abismo profundo.
O Ser-em-si nem é o nome
Do meu /ser/ inominável;
No meu mundo Maëlstrom,
O /grande/ mundo inestável,
Como um suspiro se apaga,
E um silêncio mais que infindo
Acolhe o morrer da vaga
Que em mim se vai esvaindo (FTS, 44-45).

A aspiração ao sono, por conseguinte, não resguarda o sujeito em absoluto do horror de que pretende uma alternativa. A referência ao “mundo Maelström” pode ser associada directamente ao conto fantástico de Edgar Alan Poe e à revelação de uma forma de encarar a modernidade que foi sintetizada por José Bragança de Miranda (2006: 23) como o “niilismo da velocidade”. O abismo do turbilhão do vórtice em Poe mostra-se uma alegoria da atracção vertiginosa pelo vazio, por forças contingentes que se situam para além de qualquer hipótese de controlo humano e de descrição através da linguagem que não seja simbólica (ibid., 28-29). O despenhamento na “catarata do sonho” faz-se tendo a mudez como símbolo que imputa ao vazio a perspectiva de um desfecho redundantemente silencioso. O sonho torna-se vórtice perturbador por, apesar de tender para a morte como o turbilhão no conto de Poe, não ser igual à morte mas antes uma experiência do mistério anunciada pela linguagem (são as palavras do Inominável, situado “d’Além de Deus”, que, pronunciadas no vácuo, alertam para a o abismo do sonho). Perspectivando-se como vontade, a queda não intenta esconder a sua

dimensão essencialmente simbólica nem tão pouco a sua expressão, dado que a linguagem, para Fausto, contribui decisivamente para a ambígua tantalização do sujeito, consciente do desejo que sabe impossível realizar, mas, apesar disso, ilusoriamente invocado através da simulação alegórica de alternativas:

Em Mim

Paro à beira de mim e me debruço...
Abismo... E nesse abismo o Universo
Com seu Tempo e seu Espaço é um astro e nesse
Abismo há outros universos, outras
Formas de Ser com outros Tempos, Espaços
E outras vidas diversas desta vida...
O espírito é antes estrela...O Deus pensado
É um sol... E há mais Deuses, mais espíritos
Doutras maneiras de Realidade...
E eu precipito-me no abismo, e fico
Em mim...E nunca desço...E fecho os olhos
E sonho – e acordo para a Natureza...
Assim eu volto a /Mim/ e à Vida... (FTS, 70).

A descida ambígua aqui citada corresponde à idealização dessa alternativa reconfigurada uma vez mais na vontade de equilíbrio romântico entre *dejection* e *joy* através da alegoria da queda adiada que preconiza o regresso à Natureza e ao humano através da imaginação, tópico defendido por Wordsworth no prefácio a *Lyrical Ballads*. A dispersão que observa no instante irrealizado da queda acentua a esperança em outras alternativas que o sintonizam momentaneamente com um certo lado diurno que emerge mais da linguagem que da veracidade de uma experiência. A visão que propõe subverte positivamente a queda original ao atenuar a *hybris* do ser consciente cuja ambiguidade na queda proporciona a dúvida; por outro lado, a queda no abismo do sonho apresenta-se, enquanto alegoria, como a versão atenuada da queda na pura inconsciência, similar à loucura. De certo modo, o passo transcrito de Fausto propõe por aquela via a vontade de superação da “paragem do Pensamento” sugerida por Ângelo de Lima numa das suas mais conhecidas composições, em que a consciência, levada em “douda correria” como um cavalo, em busca da paz e do esquecimento, pára junto ao precipício antes de mergulhar na “noute, escura e fria” (Lima, 1991: 52). Sendo desejável como meio de, dionisiacamente, apelar à representação da fuga ao sofrimento, a loucura, por supor a atemporalidade absoluta, reconfigura-se como um dos outros símbolos da morte. Não implicando também a supratemporalidade, como o sono, a sua substância centra-se na ausência absoluta não apenas do tempo mas de um centro como referência.

A queda na loucura, como fez notar Monique Plaza, conduz ao exílio interior que pouco se coaduna com a ideia de utopia – esta “define um campo onde o sonho projecta para um outro tempo, um outro espaço, um ideal que existe a título de princípio da nossa totalidade simbólica” (Plaza, 1990: 107) –, vendo-se antes inscrito na atopia, o não-lugar “que não é relativo a qualquer lugar dado” (ibid.). Revelar-se como máximo não-lugar aparentemente constituiria para Fausto a alternativa mais radical, mas apesar de perfeita (seria a que melhor se associaria ao vácuo, ao emudecimento absoluto) colide com os efeitos da sua *hybris* do espinho da consciência. Elevando-se a um ideal, a sua concretização, ainda que desejada, condená-lo-ia a uma não-existência absoluta que se co-identifica com a morte, na qual o estilhaçamento do sujeito através da linguagem, uma das grandes tragédias de Fausto, deixaria de ter qualquer sentido. Reconhecendo a sua incapacidade como génio romântico, que faz da loucura uma fonte de inspiração, e considerando a loucura do esquecimento dionisíaco sobretudo na sua dimensão representacional (como intervalo de felicidade), Fausto não pode concebê-la de outra maneira que não seja simbólica, já que, convém lembrar, ele em si mesmo representação do “apenas simbólico do isolamento” e da Inteligência vencida pela vida. O horror que manifesta em relação à consciência acompanha o desabafo da contingência da realidade elevada a usos artificiais da linguagem, tal como ele mesmo constitui um efeito artificial da linguagem elevada através do símbolo ao obscurecimento e à quebra da identidade livre; ao mesmo tempo que, num dos fragmentos, assistimos ao desabafo - “Ah, tudo é símbolo e analogia!/O vento que passa, a noite que esfria / São outra coisa que a noite e o vento -/ Sombras de vida e de pensamento” (FT, 5) -, somos confrontados com a maldição do ser que, pelo pensamento, tudo envolve em simbolização e que, por essa via, vai mergulhando no abismo da incerteza: “Nada digo e digo tudo / Com meu nome mudo frio; / Causa à alma um arrepio / Meu simbolizar de tudo” (ibid., 77).

Uma das dimensões da tragédia nocturna de Fausto é, deste modo, a elevação da contingência da linguagem a categoria substitutiva do real e da verdade que, ironicamente, estende a sua sombra às personalidades que a descobrem. Dialogando com Fausto, o Diabo ironista do conto homónimo já citado reveste-se de idêntica certeza quanto ao carácter contingente da realidade em que vive (o mundo obscuro dos símbolos) mercê de semelhante exercício da consciência que assombra o protagonista da tragédia subjectiva:

Vivemos neste mundo dos símbolos, no mesmo templo claro e obscuro – treva visível, por assim dizer; e cada símbolo é uma verdade substituível à verdade até que o tempo e as circunstâncias restituam a verdadeira (HD, 53).

Tudo é símbolo e atraso e nós, os que somos deuses, não temos mais que um grau mais alto numa Ordem cujos Superiores Incógnitos não sabemos quem sejam. Deus é o segundo na Ordem manifesta, e não me diz quem é o Chefe da Ordem, o único que conhece – se conhece – os Chefes Secretos. Quantas vezes Deus me disse: “Meu irmão, não sei quem sou (HD, 58).

Confesso-lhe que estou cansado de Universo. Tanto Deus como eu de bom grado dormiríamos um sono que nos libertasse dos cargos transcendentais em que, não sabemos como, fomos investidos. Tudo é muito mais misterioso do que se julga, e tudo isto aqui – Deus, o universo e eu – é apenas um recanto mentiroso da verdade inatingível (HD, 60).

Num mundo de superfícies, tanto Fausto como o Diabo se debatem na órbita do incerto. A sua existência não pode ser medida de acordo com as premissas da verdade ou da falsidade pois ambos se localizam no epicentro medidor do símbolo que, como o Diabo relembra, é “uma verdade substituível à verdade”, um simulacro temporário, como no mistério dionisíaco, para a salvação do deus. Todavia, cada um à sua maneira, entendem no símbolo a mediação analógica que lhes permite evitar o horror da morte (Fausto), ou o cansaço do Universo (Diabo), cumprindo deste modo a função da analogia descrita por Octavio Paz enquanto “la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad e la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad” (Paz, 1991: 396), simulam a incompletude desta aspiração recorrendo ainda ao reverso desta figura, a ironia, associável à ferida, à contingência, ao estilhaçamento. Ambas garantem, por momentos, um instante reencontrado de *joy* e *dejection* na combinação paradoxal de exibição da vontade de unidade e da contingência da linguagem que só se concretiza plenamente se, pelo exercício da ironia, tender para a não-linguagem. É novamente Octavio Paz que nos relembra que ela “no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunication. El universo, dice la ironia, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal” (ibid., 398).

Entre a analogia e a ironia, a linguagem desdobra-se em estilhaços contínuos ao parar diante do abismo da sua contingência. Silvina Rodrigues Lopes destaca que o mistério no *Primeiro Fausto* advém dessa duplicidade da linguagem que se resume “em haver coisas e palavras que nunca são puras coisas nem puras palavras, pois só em reciprocidade se dão” (Lopes, 1990: 58). O percurso infernal de Fausto na busca de alternativas ao seu horror ontológico através pretensa unidade reencontrada no sono ou,

mais problemáticamente, na loucura, apresenta-se frustrado à partida por esta consciência dupla que acompanha a sua fragmentação enquanto sujeito. O excesso de lucidez antecipa a não comunicação do que busca ser compreendido, restando-lhe o ruído estilhaçado da linguagem que pouco lhe serve de consolação.

O segredo da Busca é que não se acha.
Eternos mundos infinitamente,
Uns dentro de outros, sem cessar decorrem
Inúteis. Nós, Deuses, Deuses de Deuses,
Neles intercalados e perdidos
Nem a nós encontramos no infinito.
Tudo é sempre diverso e sempre adiante
De homens e deuses vai a luz incerta
Da suprema verdade (FTS, 170).

A incerteza de uma conclusão remete uma vez mais para a circularidade tantalizante do sujeito que se mostra incapaz de encontrar a *catharsis* mesmo através da linguagem. O símbolo como simulacro transitório, longe de atenuar o sofrimento, pode causar, na verdade, o efeito contrário, pois a sua descodificação ao nível de potenciais analogias implica uma análise contínua da inteligência. Terá sido este um dos factores que estará na origem do sofrimento de Lord Chandos, a ficção fáustica de Hugo Von Hofmannsthal, que descobre a angústia e a aproximação da insanidade quando se apercebe da impossibilidade de conceber toda a existência como uma grande unidade:

At other times I had the intuition that everything was symbolism and every creature a key to all the others, and I felt I was surely the one who could take hold of each others, and I felt I was surely the one who could take hold of each in turn and unlock as many the others as would open (Hofmannsthal, 2005: 120).

O estilhaçamento de Lord Chandos traduziu-se pela sua analogia com a quebra da capacidade de se exprimir coerentemente sobre qualquer assunto, o que o conduziu na carta a Lord Verulam a uma experiência radical de isolamento verbal:

Everything came to pieces, the pieces broke into more pieces, and nothing could be encompassed by one idea. Isolated words swam about me; they turned into eyes that stared at me and into which I had to stare back, dizzying whirlpools which spun around and around and led into the void (ibid., 122).

A saída, neste contexto de pura *dejection* da linguagem isolada que mostra a sua resistência à interpretação, foi posta em evidência por Hermann Broch a propósito das

últimas palavras de Lord Chandos onde, na sua perspectiva, podem significar exactamente a sua reabilitação, dado que as crises de dúvida sobre a linguagem “peuvent conduire à un nouvel amour du langage, qui admet la valeur de la cessation du langage afin, par des moyens nouveaux, plus féconds et même magiques, d’aider le mutisme à redevenir langage” (Broch, 1966: 149). A aspiração a uma linguagem que, como declara, “which I know not one word, a language in which mute things speak to me” (Hofmannsthal, 2005: 128), aponta no sentido radical da ambiguidade criativa na possibilidade de uma não-linguagem que se venha a tornar virtualmente comunicativa. À interpretação de Broch associaríamos por sua vez a de Maurice Blanchot, que destacou a ambiguidade do estado de dissolução da linguagem, que se pode perspectivar tanto pela impossibilidade de falar mas sempre em vista da presença da palavra (Blanchot, 1987: 27).

Num último apontamento, poderemos ler em sentido semelhante alguns fragmentos subsistentes do Barão de Teive, escritos algumas décadas depois da *Carta a Lord Chandos* (escrita em 1902, contrariamente aos trechos de *A Educação do Stoico*, redigidos pelo menos a partir de 1928), que representam uma continuidade no desequilíbrio do sentimento de *dejection* já encontrado no *Primeiro Fausto*. Tal como o sujeito da carta, o aristocratismo de Teive confere-lhe a distinção específica do homem de génio e do herói trágico que se resigna à realidade de não poder escrever os livros que quer (BT, 33: 52). A sua certeza, que Pessoa descreve num apontamento como semelhante à dos loucos, que a “teem mais que nós” (BT, 21: 37)¹⁷⁴, coaduna-se com a resignação ao fracasso após a descoberta, na senda de Fausto, da vitória da Vida sobre a Inteligência, esclarecida nos seguintes termos:

A conduta racional da vida é impossível. A intelligencia não dá regra. E então compreendi o que talvez está occulto no mytho da Queda: bateu-me no olhar da alma, como um relâmpago batera no do corpo, o terrível e verdadeiro sentido d’aquella tentação, pela qual Adão comera da Arvore dicta da Sciencia.

¹⁷⁴ Este excerto foi apontado por Teresa Rita Lopes como o sinal do aparecimento de Teive numa perspectiva catártica – “Através de Teive, Pessoa purga-se de um outro dos seus pavores: o da loucura.”; “Habitado a tudo fazer na pessoa de outro, Pessoa enlouqueceu e suicidou-se através de Teive” (cf. PPCI, 133). Esta perspectiva é a nosso ver bastante incerta por não contemplar a possibilidade de os fragmentos desta personalidade poderem ser lidos num contexto autónomo da reflexão biográfica e, sobretudo, numa perspectiva dialogante com outros textos onde se equacionam questões semelhantes. Por outro lado, a investigadora apresenta-o ainda como um “degenerado superior”, na mesma linha de Charles Robert Anon, Search ou Álvaro de Campos na fase decadente, apontando –lhe “a atitude mista de auto-flagelação e de comprazimento com que, pela sua própria voz ou pela dos seus outros, Pessoa denuncia a sua condição de último rebento, degenerado e estéril, duma raça exausta” (ibid., 133). Neste sentido, poderíamos filiá-lo no âmbito das representações de superfície sugeridas no primeiro subcapítulo do presente texto.

Desde que existe intelligencia, toda a vida impossivel (BT, 31: 47).

A recusa de Teive, todavia, também é extensível ao sofrimento, contrariamente ao inferno da consciência de Fausto e à sua incessante reiteração. O seu estoicismo revela-se na crueza de sucessivas abdições distintivas em termos paradoxais, como na oposição irreductível quanto a uma opção entre o sonho e a realidade - “repudiei o sonho como um vicio de collegial ou de louco. Mas repudiei tambem a realidade ou, antes, me repudiou ella, não sei porquê” (BT, 8: 25), afectando, tal como no *Primeiro Fausto*, a composição do próprio texto, que sujeita livremente à analogia entre um estado de espírito e a sua materialidade enquanto artefacto:

Pensar que considerei uma obra este monte incoherente de coisas, afinal, por escrever! Pensar, neste momento definitivo, que me julguei com força para systematizar esses elementos todos numa obra acabada e visivel! Se o poder systematizador do pensamento bastasse para a obra se fazer, se a systematização fôsse coisa que a intensidade da emoção pudesse obrar, como um breve poema ou um curto ensaio, então por certo a minha obra se haveria feito, pois se haveria deveras feito ella, em mim, e não eu a ella, como determinador.

Poderia eu, bem sei, fixando-me no que era possível à minha vontade pouco abarcadora, fazer breves ensaios dos fragmentos anticipados de uma obra jamais realizavel; poderia fazer varios livros de trechos, cada trecho deveras uno; poderia escolher entre as muitas phrases dispersas entre as minhas notas mais do que um livro de pensamentos que nem seria superficial nem pobre de novidade (BT, 33: 48).

O caminho para o estilhaçamento, tal como no *Primeiro Fausto*, aproxima ambos os projectos do exercício que Manuel Gusmão define como “forma pura ou puramente contingente” (Gusmão, 2003: 73), que concretiza como “textos que visaram um todo que os acolheria e ligaria, tendo ficado inacabados, não apenas nas suas fronteiras textuais, mas mesmo no interior do seu corpo verbal, onde poderá haver lugares de palavra a preencher” (ibid.). A dramatização atinge ainda, relativamente a esta concepção, a própria representação da consciência do sujeito cujo “poder systematizador do pensamento”, como afirmava Teive, colide com a intensidade da emoção que se afigura força inviabilizadora da expressão. Tendo em mente Miguel de Unamuno, verificamos que a tragédia da consciência anunciada por Fausto se aproxima da sua concepção de sentimento trágico da vida no sentido de anunciar a consciência como a grande enfermidade (Unamuno, 2007: 23), factor de desespero mas sinal diferenciador em relação aos restantes animais. O sentimento de *dejection* não se apresenta um valor independente por ser ver associado à fragmentação do corpo verbal em marcada analogia com o estilhaçamento da consciência do sujeito, somente capaz de

expressar a sua mais intensa fragilidade e contingência. Celebrando a incapacidade através da metáfora da rendição, a este resta o exercício de aspiração a alternativas que, nascendo da linguagem, não podem deixar de se perspectivar como símbolos do seu iminente estilhaçamento. A sua ritualização, como nos mistérios dionisíacos – não deixa de ser sintomático que, numa das listas de projectos, constem tanto o *Primeiro Fausto* como um *Auto das Bacantes* (cf. FTS, 196) – pretende celebrar através da criação de outros fragmentos a elevação do sujeito como linguagem e a sua autonomia como discurso artístico. Concluindo, pensando o sentimento de *dejection* na sua correspondência com a reiterada referência¹⁷⁵, quase perfeitamente paronímica, à imagem de *disjecta membra* de Carlyle, definida como “o que fica de qualquer poeta ou de qualquer homem” (BT, 33: 49), o estilhaçamento, longe de significar incomunicabilidade, afirma-se para o artista como sinal da sua autonomia criativa.

¹⁷⁵ A citação faz parte de *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* de Carlyle (capítulo III), tendo sido usada em outros textos, como no artigo “O Homem de Porlock”, entre outros (*vide infra* BT, 49).

CONCLUSÕES: O REGRESSO À PENUMBRA

O estudo apresentado é um trabalho em aberto. A presença da loucura nas obras referidas não se esgota nas vias de análise apresentadas, servindo antes como ponto de partida para outras interpretações decorrentes da complexidade deste tema. Na abordagem que defendemos, procurámos destacar, entre outras possíveis aproximações, a dimensão essencialmente estética que as particulariza e as suas potencialidades criativas em diálogo com certos tópicos da modernidade, como a autonomização da arte, a diferenciação do artista como génio, a sua coexistência com a fragmentação do sujeito que se apresenta a par da alterização e, em última análise, a descoberta da contingência, cujas implicações se coadunam e se perspectivam de acordo com a redescrição dos vocabulários de paradigmas de conhecimento como o biologista, na óptica do ironismo e do cultivo artístico da ambiguidade. Estas presenças, mais do que acentuarem uma visão crítica de versões totalizadoras do conhecimento, surgem no enquadramento de uma crise geral da linguagem nas versões extremadas entre uma vertente denotativa e metalinguística e os limites da comunicabilidade dos sentidos na elaboração estética dos textos, postos em destaque pela literatura finissecular. A figuração do louco, a par de outras (o Diabo, por exemplo), concorre, como vimos, para a inclusão e legitimação de um âmbito alternativo do uso da linguagem onde noções éticas (a verdade, a sinceridade) e outras são sujeitas criativamente à possibilidade de contínua subversão.

No que diz respeito a Fernando Pessoa, estes aspectos transpõem o conjunto de textos analisados ou aludidos neste estudo. A perversão criativa da linguagem, predominantemente ao nível dos significados, é-lhe garantida pela recuperação redescritiva de diferentes tradições literárias e filosóficas, expondo o carácter paradoxal e misterioso que, de acordo com o seu grau de permanência no texto, propugnam a diferenciação e multiplicidade dos pontos de vista. Concordamos com Fernando Segolin, quando, a propósito da linguagem de Pessoa, verificou as implicações destes aspectos quanto ao seu carácter subversivo:

Trata-se, pois, de uma linguagem onde a enunciação é faceta dominante, e onde o enunciado é constantemente subvertido pelos sujeitos múltiplos que o multiangularizam, o deslocam, o ambigüizam, ao mesmo tempo que põe em xeque os discursos oficiais, contrapondo a seu sujeito pleno e único, à sua obsessão por um só sentido, à sua submissão respeitosa aos estatutos linguísticos da sociedade, o espectáculo

desconcertante da pluralidade de sujeitos, o escândalo da insinceridade e da mentira travestida de sentidos cambiantes e sempre outros, e, em decorrência disso tudo, a violação da palavra ideológica e a destruição dos limites rígidos do gênero lírico-poético (Segolin, 1992: 32).

A intervenção de discursos como o da degenerescência, no âmbito do qual a presença do louco é em simultâneo sujeita à estigmatização (é parente do criminoso) e à celebração (é posto em igualdade com o génio), surgem como efeitos da estratégia de valorização do sentido contingente que envolve necessariamente a interpretação do texto literário, mercê das multiangularizações que, como apontou Fernando Segolin, esbatem fronteiras, destroem limites e colocam em destaque a possibilidade mais do que a certeza. A presença da figuração do louco na literatura e no *corpus* analisado de Fernando Pessoa permite a correspondência com a incerteza quanto à sedimentação segura de um ponto de vista, aspecto que, conforme fez notar Louis Sass, é uma das características mais recorrentes de várias obras modernistas e pós-modernistas. Herdeiras do subjectivismo kantiano, estas propugnam a variedade de perspectivas ou de experiências mais radicais de fragmentação e de subjectividade impessoal (“impersonal subjectivism” ou “a subjectivity without a subject”), como nos romances de Virginia Woolf, Ford Madox Ford ou Nathalie Sarraute onde decorre o que caracteriza como uma “fragmentação desde o interior”, que tende para o apagamento da realidade e para o estilhaçamento do sentido de unidade e controlo do sujeito, transformado em espaço de deriva de sensações, percepções e memórias (Sass, 1996: 31). A experiência radical de Pessoa neste âmbito pode ser verificada em ficções habilmente preparadas como a carta a Adolfo Casais Monteiro, onde a inclusão da loucura remete mais para a reflexividade irónica daquilo que, sendo possível, é extraordinariamente contingente. A memória, como procurámos destacar, esbate-se perante a imposição da ironia que vê no paradoxo uma forma de reconciliar esteticamente os contrários sem nunca procurar ser apenas mais do que um dos fios de Ariadne para a saída de um labirinto onde todas as saídas possíveis se deparam com a penumbra, seguida de um novo início de labirinto. Como uma doença pertencente à família dos padecimentos psíquicos, patologia que, nas palavras do simbolista russo Aleksandr Blok em 1908, é a “infinita paixão que desfigura o rosto dos nossos ícones perante o nosso olhar e enegrece o revestimento resplandescente dos nossos sacrários” (1995: 21), a ironia desconstrói, desorganiza e instabiliza, cumprindo-se na sua forma privilegiada (diríamos, o seu sintoma), o paradoxo, que Friedrich Schlegel num dos

Fragments Critiques descreve como “tout ce qui est à la fois bon et grand” (Labarthe e Nancy, 1978, 48: 87).

É no contexto desta leitura que julgamos pertinente convocar nos momentos finais deste estudo Alberto Caeiro, o mestre não apenas da restante produção heteronímica mas também do próprio Pessoa, legitimação que o mesmo pretende efectivar na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935 (cf. EGL1, 458: 461). A ambiguidade verifica-se sobretudo na oscilação, no mesmo texto, entre a contingência de um processo de criação inconsciente e o exercício intelectual de lhe atribuir informantes biográficos e particularidades e a “coterie inexistente” (ibid.) constituída pelos seus discípulos, onde também se deseja ver incluído. Este e outros reforçam a evidente insistência quanto à tentativa de fazer destacar a figura de Alberto Caeiro mediante a individuação excessiva dos seus poemas e da sua presença, esta conseguida com a sacralização do seu génio de acordo com as sucessivas referências das restantes personalidades; como destacou Luís de Sousa Rebelo no posfácio aos *Poemas Completos de Alberto Caeiro* (1994), será possível encontrar nestes “os principais elementos que configuram na sua totalidade o modelo da narrativa testamentária ou socrática, tal como a descreve Platão nos seus diálogos, mas narrativa despojada dos elementos que Pessoa associava com a chamada sensibilidade crística o que dela era afim” (cf. Pessoa, 1994: 334). Este investimento é suficiente claro nos trechos que Ricardo Reis lhe dedicou no prefácio aos poemas completos de Caeiro, primeira parte do projecto neopagão de *O Regresso dos Deuses*, e, de forma particularmente sugestiva quanto ao carácter evangélico aludido por Luís de Sousa Rebelo, nos capítulos que constituem as *Notas para a Recordação do Meu Mestre Alberto Caeiro*, por Álvaro de Campos. Pese as grandes diferenças dos textos, ambos coincidem ainda no facto de remeterem para uma figura fantasmática, uma memória que consideram incontornável e que cedo impôs a fixação por escrito da sua breve existência e a reunião dos seus poemas em volume, aspectos que procuram recaptar e interpretar mediante o projecto da restauração do paganismo de que Caeiro é o mais perfeito anunciador.

O conhecimento do seu evangelho implica a adesão a biografemas que nunca pretenderam, numa perspectiva irónica, fazer esconder uma presença literária anterior, reconhecível em Cesário Verde; denunciada à partida pelo próprio Caeiro, quando Ricardo Reis regista no prefácio referido o seu desejo de dedicar a sua obra “inteira” à memória de Cesário, outras particularidades fazem supor esta relação se atendermos a

alguns pormenores biográficos coincidentes: ambos nascem em Lisboa e falecem nesta cidade, apesar de terem passado amplos períodos da sua vida em ambiente rural (Caeiro, de acordo com Reis, só passou por Lisboa em breves períodos, tendo escrito o essencial da sua obra numa quinta isolada - Pessoa, 1994: 25); ambos terminam os seus dias padecendo de tuberculose e estabelecem com a natureza uma relação privilegiada: ainda que a vivência citadina na poesia de Cesário seja evidente, Caeiro em *O Guardador de Rebanhos*, observa-o como “um camponês / Que andava preso em liberdade pela cidade.” (ibid., III: 45); por último, ambos deixam a sua obra por editar e alguém que se incumbe dessa responsabilidade (a edição do *Livro de Cesário Verde*, em 1887, como é sabido, coube ao amigo Silva Pinto, como a de Alberto Caeiro caberá a Ricardo Reis. Estas coincidências não condicionam, a nosso ver, uma leitura do texto de Caeiro à luz de Cesário Verde, não apenas porque se tratarem de poéticas em muitos pontos diferentes, pese a objectividade de Caeiro que Reis situa originalmente em Cesário¹⁷⁶, mas também pela multiplicidade de diferentes referências que nos levariam a convocar, do mesmo modo, outras presenças igualmente relevantes¹⁷⁷. O texto de Ricardo Reis investe precisamente na possibilidade de se estabelecer uma comparação com outros escritores (Blake, Arnold, Shelley ou Walt Whitman), o que sugere a existência de pontos aproximativos, mas imediatamente desviados para a originalidade absoluta de Alberto Caeiro, que foi “em filosofia, o que ninguém foi: um objectivista em absoluto” (Pessoa, 1994: 28).

Se a objectividade absoluta é a característica mais premente no que diz respeito à sua obra e o seu grande contributo na definição do programa neopagão, a sua originalidade será, no entanto, um tópico ainda mais relevante a destacar: é desta forma que Fernando Pessoa, em artigo para *A Águia*, no momento que antecede a cisão com a revista, qualifica a sua obra de “assombrosamente original”, mesmo que coloque a hipótese de poder ter lido Whitman:

¹⁷⁶ Eduardo Lourenço reconhece, no artigo “Os dois Cesários e a penetração da Modernidade na literatura portuguesa”, o contributo seminal do poeta para a modernidade quanto à sua originalidade inocente, que Pessoa apreendeu como superior à de Caeiro, por se mostrar, como afirma, “mais *inocente* na sua inserção imaginária da realidade, do que o *Guardador de Rebanhos* pensados, que já não podia fazer mais do que simular com génio a inocência perdida” (in Pereira, 2004: 123).

¹⁷⁷ A este propósito, destacamos o importante artigo de António M. Feijó, “Caeiro e a correcção de Wordsworth”, e a importância da presença do poeta romântico inglês no âmbito da correcção da poesia moderna quanto à configuração da natureza como individualidade e agente (Feijó, 1996: 57).

Quer conheça Whitman, quer não, o sr. Alberto Caeiro é igualmente original, e é original como ninguém. Esta frase casual e usual cabe magnificamente a uma descrição do seu génio extraordinário. Alberto Caeiro é original como ninguém. Não conheço, em tudo quanto é literatura, e que eu conheça, poeta tão original. Blake e Whitman lembram logo. Mas a obra do primeiro é plenamente desequilibrada [?], e a sua leve [?] filosofia tira a existência, em parte, dos místicos e dos ocultistas, se bem que em parte seja originalíssima!

E Whitman não se eleva a uma concepção filosófica que de longe se pareça com nítida. Alberto Caeiro é, por isso mesmo, maior do que ambos esses grandes poetas (Pessoa, 2004: 220).

A contingência diante deste e de outros trechos leva-nos a propor uma leitura de Caeiro na qual a ideia de possibilidade nunca se encontra totalmente ausente. A originalidade de Caeiro é profundamente submetida, a cada momento, à sua aproximação e confronto com autores com os quais se procura verificar uma semelhança, obscurecendo em grande medida a possibilidade prática de originalidade absoluta, que como vimos não parece fazer sentido adequar às características da sua figura de génio se atendermos à hipótese de correspondência entre a breve vida de Cesário e a vida de Caeiro. Os trechos metatextuais como os prefácios vivem, deste modo, na constante tensão entre o que deve ser visto em Caeiro como original, mas em processo dialéctico com outros autores que podem, de algum modo, obscurecer pela semelhança a originalidade absoluta do génio de Alberto Caeiro. Esta tensão é particularmente observada no texto introdutório de Thomas Crosse¹⁷⁸ aos poemas de Alberto Caeiro, destinado à sua apresentação ao público inglês, onde, numa referência aos métodos críticos contemporâneos (estabelecimento de conexões literárias e periodológicas no âmbito das literaturas nacionais), começa por mostrar as suas dificuldades em estudar o poeta de acordo com estas variáveis:

Ele surge, aparentemente, do nada e mais completamente do nada do que qualquer outro poeta. O único poeta português cuja influência ele próprio supõe ter recebido está tão longe dele, tanto em qualidade como em força de inspiração, que é ocioso dizer mais do que isto (Pessoa, 2004: 226).

Logo em seguida, paradoxalmente, Crosse debate-se com autores que estariam em condições de influenciar o trabalho de Caeiro, como se destas aproximações resultasse não tanto a diferenciação mas a possibilidade de contacto entre eles, tornando

¹⁷⁸ Sobre a personalidade pessoana Thomas Crosse, Teresa Rita Lopes insere-a na divulgação do Sensacionismo em língua inglesa, juntamente com um possível irmão, conhecido apenas pelas iniciais I.I. Crosse. Um dos seus encargos seria o de traduzir os *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, tendo escrito ainda sobre António Mora, a cultura portuguesa e o ocultismo (cf. PPC1, 126-127).

assim pouco viável essa promessa de originalidade absoluta nascida, como no trecho anterior, de um substrato primitivo, indefinível e intocado:

Com quem é possível comparar Caeiro? Com pouquíssimos poetas. Não, diga-se desde já, com Cesário Verde, a quem ele se refere como se fosse um antepassado literário embora como uma espécie de antepassado pré-degenerado. Cesário Verde exerceu sobre Caeiro o género de influência que pode chamar-se meramente provocadora de inspiração, já que não transmite qualquer espécie de inspiração. (...)

Os pouquíssimos poetas com os quais é possível comparar Caeiro ou porque ele os lembre ou possa lembrá-los, ou porque ele mesmo admite ter sido influenciado por eles, quer levemos isto a sério ou não, são Whitman, Francis James e Teixeira de Pascoaes (ibid., 226)

Neste conjunto último de referências, Crosse apressa-se a mostrar as diferenças fundamentais com Pascoaes, mas partindo da exposição, na verdade, das suas semelhanças, que afirma estarem relacionadas com o modo como ambos apreendem a Natureza, “directamente metafísico e místico”, excluindo (ou quase) dela o homem e a civilização (ibid., 227); a hipótese arrojada de Caeiro proceder de Pascoaes é adiantada, mas imediatamente condicionada por um movimento de reacção – “Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto – Alberto Caeiro” (ibid.). Em certa medida, a anotação em português neste texto de Crosse (todo o artigo foi redigido em inglês, exceptuando estas notas) parece glosar a mesma ideia presente anos antes no artigo já citado para *A Águia*, onde o mesmo carácter opositivo se verificava em relação a todos os movimentos contemporâneos “que têm qualquer coisa de místicos ou de artificiais. O simbolismo, o saudosismo, tanto um como outro são inimigos da obra de Alberto Caeiro” (ibid., 220). Mesmo que no regime opositivo se procure estabelecer a originalidade de Caeiro, a contradição que a aproximação de tantos autores, mesmo os mais dissemelhantes, faz coexistir a possibilidade de não existir novidade em absoluto na sua produção.

Regressamos ao ponto que, a julgar pelos seus comentadores, significaria a prova da sua originalidade e que se prende com a sua “quase inconcebível objectividade” (ibid., 227). Em vários momentos, esta foi relacionada com um olhar inocente sobre a Natureza que se mantivesse num limbo da consciência donde o pensamento é absolutamente excluído. O radicalismo desta proposta é sintetizado por Thomas Crosse como uma isenção total de qualquer constrangimento da consciência pela admissão da sensação das coisas “tais quais elas são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar-

alma.” (ibid., 229). Supor esta premissa implica excluir o pensamento de modo a regressar ao domínio das sensações primitivas que a inocência do olhar poderiam proporcionar. O texto de *O Guardador de Rebanhos* assim o parece evocar em muitos momentos – “Amar é a eterna inocência / E a única inocência é não pensar” (ibid., II: 44); o Menino Jesus, a “Eterna criança”, “uma criança bonita de riso e natural”, que “a mim ensinou-me tudo / Ensinou-me a olhar para as coisas” (ibid. VIII: 54); “as bolas de sabão que esta creança / Se entretém a largar de uma palhinha / São translucidamente uma philosophia toda” (ibid., XXV: 75); “Sou mystico, mas só com o corpo. / A minha alma é simples e não pensa” (ibid. XXX: 80); “Acho tão natural que não se pense” (ibid., XXXIV: 84); também nos fragmentos dos *Poemas Inconjuntos* – “Como uma criança antes de a ensinarem a ser grande, / Sou verdadeiro e leal ao que vejo e ouço” (ibid., 27) -, assim como em alguns passos das *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos, como aquele em que evoca os seus “olhos azuis de criança que não tem medo” (ibid., 1: 157).

Apesar disso, a linguagem começa por criar a falha essencial no retorno à visão primitiva por não ser possível, ainda assim, conceber uma existência alternativa às coisas que não seja mediante a mesma linguagem; como num poema de *O Guardador de Rebanhos*, este aspecto é suficientemente claro quando escreve sobre a Natureza:

Se às vezes falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às coisas,
E impõe nome às coisas.

Mas as coisas não têm nome nem personalidade:
Existem, e o céu é grande e a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho fechado... (ibid., XXVII: 77).

A falha quanto à demanda de um regresso ao sentido primitivo da existência depara-se, uma vez mais, com o bloqueio da linguagem. Caeiro usa-a, paradoxalmente, mesmo tendo como desejo demonstrar a sua falibilidade quando se trata de mostrar a significação das coisas; como também declara num outro poema, “As cousas não teem significação: teem existência. / As cousas são o único sentido occulto das cousas.” (ibid., XXXIX: 89). A idealização de uma linguagem destituída de pensamento que obrigasse a ver os significantes como significantes sem qualquer necessidade de meditação sobre os seus significados pode identificar-se com a utopia do regresso à inocência primitiva em que os homens contemporâneos, ao contemplar “o sol de outras terras”, “regressam

imperfeitamente / E com um suspiro que mal sentem / Ao Homem verdadeiro e primitivo / Que via o sol nascer e ainda não o adorava.” (ibid., XXXVIII: 88). A contemplação pelo silêncio apresenta-se como uma possibilidade que não é verificável em Caeiro. A selecção de figurações da inconsciência, como a criança com quem se vai comparando com insistência, ou a adopção de uma linguagem que, em aparência, se mostre natural e espontânea, como no poema X, que Ricardo Reis comentará estendendo as suas palavras à poética de Caeiro, como “tão espontânea e ingénua que nos esquecemos que é completamente nova, inteiramente original” (ibid., a: 59), evocam uma vez mais o paradoxo irresolúvel entre o desejo de um estado primitivo que não necessite da linguagem, apenas da existência, e a existência tornada possível pela linguagem. O projecto de inocência primitiva parece, por conseguinte, condenado à partida não fosse ainda o projecto de Caeiro ser vivido no interior do tempo da Modernidade, que Eduardo Lourenço descreve como o tempo privilegiado da “*não-inocência*, o tempo da consciência como instância onde eu e mundo definitivamente se desajustaram, e que vive da glosa interminável desse desajustamento.” (in Pereira, 2004: 123).

Suponhamos, pois, que a existência de Caeiro pretenda, entre outras possibilidades, fazer destacar a contingência de um projecto que está irremediavelmente condenado à aporia, o da possibilidade da objectividade total sem a interferência do significado e da linguagem. Vemos que, para o heterónimo, a verdade está nas coisas em si e não na linguagem imperfeita dos homens e que, contrariamente aos Românticos, a verdade não se encontra na Natureza entendida como um todo, perspectiva que discute nos versos “Vi que não há Natureza, / Que Natureza não existe (...) Que um conjuncto real e verdadeiro / É uma doença das nossas ideias” (ibid., XLVII: 98). A consciência deste facto não o faz silenciar-se pois a simplicidade e a objectividade não se anulam no vazio da linguagem por dela dependerem. As partes da Natureza têm uma existência independente dos sentidos e se o seu projecto se adequa ao acto de sentir objectivamente, mais do que explicar ou verbalizar, Caeiro mostra conhecer a sua impotência na tentativa de os desvendar por não lhe ser possível o abandono, como diz, de um pensamento que “só muito devagar atravessa o rio a nado / Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar” (ibid., XLVI: 96). O fardo da consciência faz-se acompanhar do fardo da linguagem, uma inevitabilidade que as tentativas que faz não conseguem eficazmente atenuar, conforme faz referência na sequência dos versos anteriores:

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotaram as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,
Mas como quem sente a natureza, e mais nada.
E assim escrevo, ora bem, ora mal,
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,
Cahindo aqui, levantando-me acolá,
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso (ibid., XLVI: 97).

Admitir a possibilidade de recuperar o estado primitivo em que o eu se desveste da significação para passar a uma existência que se baseia na sensação convoca o período idealizado por Rousseau do estágio da linguagem que antecede o raciocínio – “Não se começa por raciocinar mas por sentir” (Rousseau, 2001, II: 47) –, levando a supor que, na mesma linha de pensamento, a linguagem figurada surja como um acesso à comunicação da sensação (ibid, III: 49). Esta aparente contradição com o âmago do discurso de Caeiro apresenta, todavia, um enquadramento real na sua poesia, nomeadamente no poema XXXI de *O Guardador de Rebanhos*:

Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens /falsos/
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes
À sua estupidez de sentidos...
Não concordo comigo mas absolvo-me,
Porque não me aceito a sério.
Porque só sou essa coisa odiosa, um intérprete da Natureza;
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma... (ibid., XXXI: 81).

A objectividade de Caeiro, deste modo, parece soçobrar perante a incapacidade do homem de assimilar a sensação primordial das partes da Natureza sem a mediação da linguagem que, como vimos num outro poema, “dá personalidade às coisas / E impõe nome às coisas.” (cf. ibid. XXVII: 77). Se a linguagem é uma imposição, apesar de defender a possibilidade da sensação límpida de qualquer interferência na mediação

entre o ser e as partes, Caeiro admite a falha consciente do seu projecto quando trata de o anunciar aos homens, excusando-se aparentemente através da insuficiência da própria linguagem. Não se aceitar a sério, como adiante no poema transcrito, permite-lhe admitir a falha através da contradição entre o que escreve e o que afirma acreditar, constituindo a vontade de comunicabilidade com os outros homens o alibi mais perfeito. Dizer-se um “intérprete da Natureza”, mesmo que no regime de imposição irremediável derivada da falta de capacidade de compreensão do homem, e reconhecer para si uma possibilidade de misticismo, contraditoriamente expondo a divergência entre a sua crença na objectividade e a reacção ao panteísmo dos modelos romântico e saudosista, promove a atitude deliberada de falha quanto ao seu projecto de isenção absoluta do olhar ao fazer coexistir duas atitudes diferentes da verdade que pretende anunciar – a que ele conhece e sente ser verdadeira e uma outra que resulta da vontade de a comunicar aos homens e para a qual se socorre da figuratividade da linguagem no sentido de lhes dar um nível de existência que possa ser compreensível pelo homem.

Estas ideias servem, todavia, para acentuar ainda mais a contradição em Alberto Caeiro: a defesa do objectivismo absoluto não pode corresponder à denotação absoluta da linguagem, mostra-se apenas como uma vontade de objectividade que não se concretiza, como vimos conscientemente, ao nível da linguagem. Se, como num dos *Poemas Inconjuntos*, a dimensão retórica da linguagem é programaticamente condenada por afastar a essência da existência das coisas (“Ah, não comparemos coisa nenhuma, olhemos. / Deixemos análises, metáforas, símiles. / Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa.” (ibid., 10: 117), Caeiro não evita de modo algum essa mediação no desempenho retórico dos seus próprios poemas, de que o início do poema IX de *O Guardador de Rebanhos* é apenas um exemplo: “O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações” (ibid, IX: 58); ou, de forma igualmente sugestiva, em “O meu olhar azul como o céu/É calmo como a água ao sol. / É assim, azul e calmo, / Porque não interroga nem se espanta...” (ibid, XXIII: 73). Estas contradições são inclusivamente assinaladas pelos seus comentadores e interpretadas como sinal da sua absoluta originalidade¹⁷⁹, como se pretende observar

¹⁷⁹ António Mora, um dos seus comentadores, também reflecte no opúsculo *O Regressos dos Deuses* sobre as imperfeições na obra de Caeiro e no reconhecimento que esta personalidade faz das insuficiências inerentes ao contexto cultural em que as desenvolve, tópico que se verifica noutros passos, já expostos, de *O Guardador de Rebanhos*; como afirma, “Simples, transposta, infantil, a obra é ainda informe: está cheia de contradições superficiais, de elementos estranhos à sua essência. Nem essa essência é nitidamente distinguível através das incorrecções. O próprio Caeiro com a sua maravilhosa lucidez, mental como visual, as nota, e nota os seus defeitos, e os explica para que os desculpemos. Ele sabe que o seu

num dos trechos de uma entrevista com Alberto Caeiro (1913/1914), onde o entrevistador (que alguns colocam como hipótese tratar-se de Alexander Search – cf. PPCII, 402 e Pessoa, 2004: 213), conclui:

Repare-se: o extraordinário valor da obra do sr. Alberto Caeiro está precisamente em ela ser obra de um místico materialista, de um abstracto que só trata das coisas concretas, dum ingénuo e simples que não pensa senão complexamente, dum poeta espontâneo cuja espontaneidade é o produto de uma reflexão profunda. No mero enunciado disto salta à inteligência a assombrosa originalidade do sr. Alberto Caeiro.

Se ele fosse o absoluto materialista que pretende que é, seria, não um homem, mas uma pedra. E o ser pedra não seria, confesse-se, a existência mais apta a exprimir emoções em verso.

Alberto Caeiro é uma impossibilidade realizada. Talvez da imediata e inconsciente noção de ser isso que a obra nos dá é que vem o pasmo admirativo que o encontro com essa obra logo nos causa (ibid., 214-215).

A conclusão presente no último parágrafo transcrito admite a originalidade de Caeiro perspectivada de acordo com o paradoxo permanente que se inscreve sem dissimulação na sua obra. A exposição da sua fragilidade reflecte a sua impotência consciente quanto a uma versão coerencial do seu pensamento que tenha de aspirar, tal como a Natureza dos românticos, ao sentido de unidade entre o sujeito e o mundo. A personalidade pessoana reconhece as falhas do seu projecto baseando-se em paradoxos sistemáticos no interior da sua obra e na contingência que assume para si mesmo enquanto heterónimo, inevitavelmente problematizando a sua originalidade em leituras aproximativas com Cesário ou com outros.

Esta consciência aguda, devedora de figurações paradigmaticamente relacionadas com as literaturas finiseculares, não hesita em ver redescritos alguns dos seus tópicos, como na diferenciação exercida em torno do conceito de doença, verificada também nas personalidades anteriores como procurámos expor. A condição de Caeiro como homem doente é muitas vezes assumida na primeira pessoa, sobretudo nos momentos em que assomam composições onde o misticismo se confunde com o exercício intertextual e figurativo da linguagem, como nos poemas XVI a XIX de *O Guardador de Rebanhos*, antecidos de um poema preambular onde reflecte sobre a deriva da sua vontade de objectividade perante a doença:

paganismo é dito em um hoje de cristãos; que o pensamento pagão aparece através de um meio cristão, e que há a diferença portanto com o que é preciso contar” (Pessoa, 2004: 264).

(...)
Escrevi-as estando doente
E por isso elas são naturais
E concordam com aquilo que sinto,
Concordam com aquilo que não concordam...
Estando doente devo pensar o contrário
Do que penso quando estou são
(Senão não estaria doente),
Devo sentir o contrário do que sinto
Quando sou eu na saúde,
Devo mentir à minha natureza
De criatura que sente de certa maneira...
Devo ser todo doente – ideias e tudo.
Quando estou doente, não estou doente para outra coisa (...)
(ibid., XV: 64).

A doença imprime ao sujeito, uma vez mais, o desvio, embora Caeiro procure uma explicação coerente para a diferenciação entre estes poemas e o seu projecto ao baseá-la na lógica do raciocínio que implique a correspondência entre causa e efeito. Este aspecto é também defendido por Ricardo Reis quando, no comentário ao mesmo poema, reafirma a coerência do seu pensamento (“Ele nunca se contradiz, em verdade, e quando pode parecer que se contradiz, lá está, num só ou noutra canto dos seus versos, a alegação presente e respondida” – ibid.); esta não contradição não pode, contudo, revelar-se extensível a toda a obra, como pretendeu o seu comentador, se pensarmos no poema XLI, onde a disposição particular de desvio se contrapõe nesta à imperfeição do seu projecto mediante a recuperação platónica das ilusões dos sentidos, que se juntam à insuficiência da linguagem vista anteriormente:

(...)
Ah!, os nossos sentidos, os doentes que vêem e ouvem!
Fôssemos nós como devíamos ser
E não haveria em nós necessidade de ilusão...
Bastar-nos-ia sentir com clareza e vida
E nem repararmos para que há sentidos...

Mas graças a Deus que há imperfeição no mundo
Porque a imperfeição é uma coisa,
E haver gente que erra é diferente
E haver gente doente torna o mundo maior.
Se não houvesse imperfeição, havia uma coisa a menos,
E deve haver muita coisa
Para termos muito enquanto vemos e ouvimos... (ibid., XLI: 91).

Os sucessivos momentos em que Caeiro se apresenta como o poeta objectivista que os seus comentadores pretendem que ele seja são cataliticamente submetidos à interferência das variáveis que, em simultâneo, o dificultam. A incapacidade humana de remeter para um estádio primordial de significação – e a ficção do paganismo evoca tanto essa perturbação como se apresenta como um programa alternativo – é novamente destacada, na sequência das crises de sentido que Eduardo Lourenço faz recuar ao nominalismo medieval e ao obscurecimento e distanciação na correspondência entre os nomes e as coisas (Lourenço, 2004: 38-39). O “profundo materialismo” de Caeiro só é aparentemente perfeito em alguns momentos da sua produção que, numa visão de conjunto (inconjunta, como pretenderia), derivou para a redescrição irónica das suas pretensões. A este facto não se mostrou alheio Ricardo Reis no final do texto que serviria de prólogo à sua obra, onde, a propósito das imperfeições que detectara, desenvolve os sintomas de degenerescência que fazem perigar a unidade do projecto e que dizem respeito a momentos em que a emoção “enferma ainda um pouco do meio cristão em que surgiu para este mundo a alma do poeta” (ibid., 34), como num poema (não esclarece qual) onde se desce

às últimas baixezas do subjectivismo cristista, indo até àquela mistura do objectivo com o subjectivo que é o distintivo doentio dos mais doentios dos modernos (desde certos pontos da obra intolerável do infeliz chamado Victor Hugo até a quase totalidade da magma amorfa que faz das vezes de poesia entre os nossos contemporâneos místicos (ibid., 35).¹⁸⁰

A originalidade da obra de Caeiro, ainda assim valorizada por Reis, não se mostra coerente por, de forma consciente, fazer expor a sua insuficiência. A oferta tentadora de um olhar nu sobre partes da existência acentua ironicamente essa distanciação entre palavras e coisas, assim como a condição inalcançável desse estádio primitivo que a linguagem impede de reproduzir. Conforme assinalou Eduardo Lourenço, “a linguagem é antes a forma suprema de fazer evaporar a realidade, de afastar de nós, de *a perder*, de suspender e desatar o cordão umbilical que a ela nos uniria (e une) se conseguíssemos silenciá-la. É nesse silêncio anterior à palavra que Caeiro deseja repousar. É mesmo nele que diz repousar” (Lourenço, 2003: 46).

¹⁸⁰ Também Álvaro de Campos, em *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, admite os indícios de decadência do projecto, sobretudo na última parte, *Poemas Inconjuntos*, onde “há cansaço, e portanto diferença. Caeiro é Caeiro, mas Caeiro doente. Nem sempre doente, mas às vezes doente” (ibid., 10: 163).

Concluindo, a presença de Caeiro apenas se aproxima da loucura, não no envolvimento figurativo de que se revestirá um dos seus continuadores e comentadores, António Mora, que nos fragmentos da conhecida ficção *Na Casa de Saúde de Cascaes*¹⁸¹ nos é apresentado como um louco “pessoalmente original”, “na sua especie de delírio, no conteúdo” (Pessoa, 2002, 01: 94); o seu projecto de recortes nietzschianos de diagnóstico da doença mental crística do homem moderno faz-se acompanhar, como noutras personalidades já estudadas, do paradoxo do louco encerrado capaz de anunciar a saúde da civilização (cf. PPC1: 197-200), mas no ponto preciso em que se intersecciona com certos tópicos que vimos pertinentes no enquadramento deste fenómeno no âmbito das primeiras produções pré-heteronímicas.

A degeneração progressiva da sua obra não é indício suficiente, se vista como um reforço da contingência associada à totalidade do seu projecto, cerceando a lucidez implacável que pretendeu (ou os seus comentadores) que fosse o seu emblema. No entanto, da mesma forma que a loucura se manifesta, num certo sentido, como o lugar do paradoxo que envolve a (im)possibilidade momentânea de alcançar o nebuloso “silêncio anterior à palavra” sem a interferência da razão (o pensamento, a linguagem), ou o olhar inocente sobre a existência e a condição patológica do pensamento (“A sensação é tudo, afirma Caeiro, e o pensamento é uma doença”, lembrava Thomas Crosse – op. cit., 229), este tópico suscita de igual modo uma não menos problemática reflexão em redor da irremediável instabilização do sujeito na modernidade, enredado em soluções provisórias de *não existência* como saídas que reconhece ilusoriamente redentoras da penumbra do desespero donde, na verdade, sente não desejar salvar-se.

¹⁸¹ Na sequência de Teresa Rita Lopes, Luís Filipe B. Teixeira refere, no texto introdutório às *Obras de António Mora* (2002) que este título aparece já num dos planos do período que medeia 1907-1910, sendo contemporâneo de outros textos fundamentais, como o conto de Seach *A Very Original Dinner* (Pessoa, 2002: 31).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

PESSOA, Fernando

- 1985 *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, introd. Joel Serrão. 2ª ed., Lisboa: Livros Horizonte.
- 1988 *Fausto - Tragédia Subjectiva*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença
- 1993 *Pessoa Inédito*, orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- 1994 *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha e posfácio de Luís de Sousa Rebelo. Lisboa: Editorial Presença.
- 1997 *Poemas Ingleses*, Tomo II, ed. João Dionísio. Lisboa: IN-CM.
- 1999 *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 1999a *Correspondência (1905-1922)*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 1999b *Correspondência (1923-1935)*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2000 *Heróstrato e a busca da Imortalidade*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2002 *Obras de António Mora*, edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: IN-CM.
- 2003 *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2004 *A Hora do Diabo*, ed. Teresa Rita Lopes, 2ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2006 *Obras de Jean Seul de Méluret*, ed. e estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM
- 2007 *A Educação do Stoico*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM.
- 2007a *Escritos sobre Génio e Loucura*, Tomo I e II, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM.
- s.d. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.

SEARCH, Alexander (Fernando Pessoa)

- 1999 *Poesia*, ed. e trad. Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim.
- s. d. *Um Jantar Muito Original seguido de A Porta*, trad., recolha de textos e posfácio de Maria Leonor Machado de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água.

SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa)

- 2005 *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, 5ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AZEVEDO, António

2005 *Pessoa e Nietzsche – Subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e de Nietzsche*. Lisboa: Instituto Piaget.

2005a *Fernando Pessoa - Outramento e Heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget.

AZEVEDO, Maria da Conceição Fidalgo Guimarães

1996 *Fernando Pessoa, Educador. Encontro de Si Próprio, Consciência de Missão, Fidelidade do Ser*. Braga: Edições da APPACDM.

CASTRO, Ivo

1990 *Editar Pessoa*, Edição Crítica de Fernando Pessoa, colecção «Estudos», vol. I. Lisboa: IN-CM.

2006 “Verdades Pessoaanas”, in *Prelo*, nº 1, Janeiro- Abril, Lisboa: IN-CM, pp. 54-65.

COELHO, Jacinto do Prado

1976 *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand Editora.

CINTRA, Elaine Cristina

2007 “O Desassossego e o Nada: alguns aspectos da ironia em Fernando Pessoa”, in *Signótica*, v. 19, nº1, jan/jun., pp. 33-46.

CUNHA, Teresa Sobral

1987 “Fernando Pessoa, Diário (Inédito) de 1906”, in *Colóquio Letras*, nº 95, Janeiro-Febrero, pp. 80-95.

DIOGO, Américo Lindeza; MONTEIRO, Rosa Sil

1995 *Um medo por demais inteligente – autobiografias pessoanas*. Braga-Coimbra: Angelus Novus.

DIONÍSIO, João

2008 “Before Alexander Search: a Notebook”, in *Portuguese Studies – Pessoa: The Future of the Arcas*, volume 24, Number 2, 15 September 2008, pp. 115-127.

DUARTE, Lélia Parreira,

1985 “Simulacro e Consciência Irónica em Fernando Pessoa”, in *Fernando Pessoa – Estudos Críticos*. João Pessoa: Associação de Estudos Portugueses Hernâni Cidade / Universidade Federal da Paraíba , pp. 87-89.

EIRAS, Pedro

2004 *Esquecer Fausto – a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.

FEIJÓ, António M.

1996 “A Constituição dos Heterónimos. I – Caeiro e a correcção de Wordsworth”, in *Colóquio Letras*, nº 140/141, Abril-Setembro, pp. 49- 60.

FREIRE, Luísa

2004 *Fernando Pessoa, entre vozes, entre línguas (da poesia inglesa à poesia portuguesa)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FREITAS, Ana Maria,

2007 “«The stolen Document» – um conto de Fernando Pessoa”, in *Portal Pessoa*, <<http://www.portalpessoa.org>>, consultado a 5 de Maio de 2007.

GIL, José

1987 *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.

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

GUERREIRO, Ricardina

2004 *De Luto por Existir – a Melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUSMÃO, Manuel

2003 “O Fausto – um teatro em ruínas”, in *Românica*, nº12, 2003. pp. 67- 86.

JAKOBSON, Roman e PICCHIO, Luciana Stegagno

1980 “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”, in *Linguística e Literatura*, Lisboa: Edições 70, pp. 17-41.

JENNINGS, H. D.

1984 *Os Dois Exílios- Fernando Pessoa na África do Sul*. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos/Fundação Eng. António de Almeida.

KLOBUCKA, Anna,

2007 “As confissões verdadeiras de um poeta fingidor”, in *A Arca de Pessoa: Novos Ensaio*s, direcção de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro. Lisboa: ICS, pp. 33-44

KRABBENHOFT, Kenneth,

2007 “Fernando Pessoa e as doenças do fim de século”, in *A Arca de Pessoa: Novos Ensaio*s, direcção de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro. Lisboa: ICS, pp. 45-58.

LIND, Georg Rudolf

1979 “Fernando Pessoa e a Loucura”, in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos/Brasília Editora, pp. 281-293.

LOPES, Teresa Rita

1983 “O Encontro de Pessoa com o simbolismo francês”, in *Persona*, nº 8, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 9-15.

1985 *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Création*. 2ª edição. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais.

1990 *Pessoa por Conhecer – roteiro para uma expedição*, Vol. I, Lisboa: Edit. Estampa.

1990a *Pessoa por Conhecer –Textos para um Novo Mapa*, Vol. II, Lisboa: Edit. Estampa.

LOURENÇO, Eduardo

2002 *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva.

2003 *Pessoa Revisitado*, 4ª edição (2ª edição Gradiva). Lisboa: Gradiva.

2004 *O Lugar do Anjo – Ensaio*s Pessoaanos. Lisboa: Gradiva.

MARTINHO, José

2001 *Pessoa e a Psicanálise*. Coimbra: Livraria Almedina.

MARTINS, Enrico

1998 *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: IN-CM.

MONTEIRO, Adolfo Casais

1999 *A Poesia de Fernando Pessoa*, org. de José Blanco, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MONTEIRO, George

2008 “Shakespeare, the “Missing All”, in *Portuguese Studies – Pessoa: The Future of the Arcas*, volume 24, Number 2, 15 September 2008, pp. 33-50.

PIZARRO, Jerónimo

2005 “Da Histeria à Neurastenia (Quental e Pessoa)”, in *Conceito – Revista de Filosofia e Ciências do Homem*, nº 1 – Loucura e Desrazão, Lisboa: Eterno Retorno, Outono de 2005, pp. 165- 179.

2007 *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, Edição Crítica de Fernando Pessoa – Estudos, Vol. III. Lisboa: IN-CM.

SALADO, Régis

2000 “«Qui je suis est le spectre de ce que je ne serai pas» - les paradoxes de la littérature vécue selon Fernando Pessoa », in *Biographies*, Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, vol. XXXIX. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 159- 187.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado,

1994 “A Ficção de Fernando Pessoa: Estudo de um Caso Original”, in *Revista da Faculdade de Letras «Linguas e Literaturas»*, Porto, XI, pp. 247-269.

SARAIVA, Arnaldo

1982 “Fernando Pessoa: auto- (e hetero-) imagem do génio”, in *Persona*, nº 7, dir. Arnaldo Saraiva e Maria da Glória Padrão. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 3-13.

SEGOLIN, Fernando

1992 *Fernando Pessoa – poesia, transgressão, utopia*. São Paulo: Editora da PUC.

SERRA, Pedro

2006 “Usos do «Primitivo» Africano na cena de Orpheu – uma incorporação de Fernando Pessoa”, in *Modernismo & Primitivismo*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 61-100.

SIMÕES, João Gaspar

1931 *O Mistério da Poesia – Ensaios de Interpretação da Génese Poética*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

1991 *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 6ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SOUSA, Maria Leonor Machado de

1978 *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Nova Era.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ABRAMS, M. H.

1971 *The Mirror And The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

AGAMBEN, Giorgio

2006 *Profanações*, trad. Luísa Feijó. Lisboa: Edit. Cotovia.

2007 *Bartleby – Escrita da Potência*, trad. Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

1990 *Teoria da Literatura*, 8ª ed., 3ª reimpr. Coimbra: Livraria Almedina.

ARISTÓTELES

1988 *L'Homme de génie et la Mélancolie – Problème XXX*, 1, trad. e notas de Jackie Pigeaud. Paris: Editions Rivages.

ASSOUN, Paul-Laurent

1980 *Freud et Nietzsche*. Paris : Presses Universitaires de France.

BABBIT, Irving

1919 *Rousseau and Romanticism*. Boston: Houghton Mifflin.

BAKTHINE, Mikail

1984 *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucoeur. Paris : Éditions Gallimard.

BALLIN, Margaret P.

1999 *Puzzles about art*. New York: Ed. St. Martin's.

BARRENTO, João

1984 (org.) *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: apaginastantas.

1987 *O Espinho de Sócrates (Modernismo e Expressionismo – Ensaio de Literatura Comparada)*. Lisboa: Editorial Presença.

2001 *A espiral vertiginosa – ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Edições Cotovia.

BAUDELAIRE, Charles

1968 *Oeuvres Complètes*, présentation et notes de Marcel A. Ruff, vol. I. Paris : Éditions du Seuil.

1999 *O Meu Coração a Nu, precedido de Fogachos*, trad. João Costa, 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.

2004 *O pintor da vida moderna*, 3ª ed., trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega.

2005 *Écrits sur la Littérature*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. Paris : Le Livre de Poche.

- BAUMAN, Zygmunt
2007 *Modernidade e Ambivalência*, trad. Marcus Penchel. Lisboa: Relógio D'Água.
- BEHLER, Ernst
1990 *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: Washington University Press.
- BELL, Michael
1972 *Primitivism*. London: Methuen & Co Ltd.
- BENJAMIN, Walter
2004 *Origem do Drama Trágico Alemão*, edição, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BERMÚDEZ, José Luis; GARDNER, Sebastian
2002 *Art and Morality*. London: Routledge.
- BERRIO, Antonio García
1994 *Teoría de la Literatura (La construcción del Significado Poético)*, 2ª ed. revista e aumentada. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BLANCHOT, Maurice
1987 *La Part du Feu*. Paris: Gallimard.
- BLOK, Alexandr
1995 *Da Ironia*, trad. Dimíter Ánguelov. Lisboa: Editora Pergaminho.
- BLOOM, Harold
1970 (coord.) *Romanticism and Consciousness – essays in criticism*. New York: W.W. Norton & Company.
1997 *The anxiety of influence: a theory of poetry*, 2ª edição. Oxford: Oxford University Press.
2003 *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*, trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objectiva.
- BOOTH, Wayne C.
1974 *A Rethoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOURGET, Paul
1899 *Oeuvres Complètes – Critique I – essais de psychologie contemporaine*. Paris : Librairie Plon.

BRENOT, Philippe

2007 *Le Génie et la Folie en peinture, musique, littérature* (ed. rev. e aument.). Paris : Éditions Odille Jacob.

BROCH, Hermann

1966 *Création Littéraire et Connaissance*, trad. Albert Kohn. Paris : Gallimard.

BROWNING, Robert

1980 *Monólogos Dramáticos*, versão e prefácio de João Almeida Flor. Lisboa: Na Regra do Jogo.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine

1990 *Tragique de l'Ombre – Shakespeare et le maniérisme*. Paris : Éd. Galilée.

BUESCU, Helena Carvalhão

1998 *Em busca do autor perdido – histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.

BÜRGER, Peter

1992 *The Decline of Modernism*, trad. Nicolas Walker. Cambridge: Polity Press.

BURKE, Seán

1992 *The Death & Return of the author*, Edimburg University Press.

BURROW, J. W.

2000 *The crisis of Reason: European Thought, 1848-1914*. New Haven and London: Yale University Press.

CALINESCU, Matei

1999 *As Cinco Faces da Modernidade*, trad. Jorge Teles de Meneses. Lisboa: Vega.

CANGUILHEM, Georges

1972 *Le normal et le pathologique*, 2^a ed. revue. Paris : Presses Universitaires de France.

CARLOS, Luís Adriano,

1989 “Poesia Moderna e Dissolução”, in *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II^a série, vol. VI, Porto pp. 249-261.

CARLYLE, Thomas

1999 *Sartor Resartus*, Oxford: Oxford University Press.

2002 *Os Heróis*, apresentação e tradução de Álvaro Ribeiro, 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.

2006 *Biografia*, trad. Antonio Saborit. Cidade do México: Universidade Nacional Autónoma de México.

CARREIRO, José Bruno

1981 *Antero de Quental – subsídios para a sua biografia*, Vol. I e II, 2ª ed. Braga: Instituto Cultural de Ponta Delgada/ Editora Pax.

CASTRO, Alberto Osório

1889 “Chronica”, in *Bohemia Nova e Os Insubmissos, seguida de Nem Cá nem Lá e Bohemia Velha*, edição e reprodução fac-similada de Vera Vouga. Porto: Campo das Letras, 1999, nº 4, Anno I, pp. 49-50.

CHESTERTON, G.K.

1958 *Lunacy and Letters*, edit. Dorothy Collins. London: Sheed and Ward.

CLARCK, John R.

1991 *The Modern Satirique Grotesque and its traditions*. Lexington: The University Press of Kentucky.

COLERIDGE, Samuel Taylor

2000 *The Major Works*. Oxford: Oxford University Press.

COMPAGNON, Antoine

1990 *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éd. du Seuil.

1998 *Le Démon de la théorie – Littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil.

COHN, Danièle

2002 *A Lira de Orpheu – Goethe e a estética*, trad. Magda Bigotte de Figueiredo. Porto: Campo das Letras.

COMTE, Augusto

1939 *Importância da Filosofia Positiva*, trad. Freitas e Silva. Lisboa: Editorial Inquérito.

COUTURIER, Maurice

1995 *La figure de l'auteur – pour une théorie intersubjective du roman*. Paris : Éditions du Seuil.

CULLER, Jonathan

1993 “Em Defesa da Sobreinterpretação”, in *Interpretação e Sobreinterpretação*, dir. Stefan Collini, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, pp. 97-109.

DAVIDSON, Donald

2004 *Problems of Rationality*. Oxford : Oxford University Press.

DELÈGUE, Yves

2001 “Mallarmé, le sujet de la poésie”, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 101, p. 1423-1432.

DELEUZE, Gilles

2000 *Crítica e Clínica*, trad. Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições Sécuro XXI, Lda.

2003 *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Fortes, 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

DE MAN, Paul

1984 *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.

1999 *O Ponto de Vista da Cegueira – Ensaio sobre Retórica da Crítica Contemporânea*, trad. Miguel Tamen. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.

DE PALACIO, Jean de

1994 *Figures et Formes de la Décadence*. Paris : Séguier.

DERRIDA, Jacques

1972 *Marges de la philosophie*. Paris : les Éditions de Minuit.

2003 *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.

DESCARTES, René

1964 *Œuvres*, publ. Charles Adam & Paul Tannery, Tomo IX-1. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

DIDEROT, Denis

1968 *Œuvres Esthétiques*, textes établis par Paul Vernière. Paris : Éditions Garnier Frères.

DILTHEY, Wilhelm

1945 *Poética – la imaginación del Poeta, las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires: Editorial Losada.

- DODDS, E. R.
2000 *Les Grecs et L'Irrationnel*, trad. Michael Gibson, Paris : Flammarion.
- EAVES, Morris; FISCHER, Michael
1986 *Romanticism and Contemporary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press.
- EIGENDINGER, Marc
1962 *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*. Neuchatel : Les Éditions de la Baconnière.
- ELIOT, T. S.
1962 *Ensaio de Doutrina Crítica*, trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores.
- ELLIOTT, Robert C.
1972 *The Power of Satire : Magic, Ritual, Art*, 3ª reimpress. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, Ralph Waldo
1964 *Selected Essays*, Best Loved Classics: s.l.
- EURÍPIDES
1992 *As Bacantes*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.
- FAGUET, Émile
1906 *Flaubert*, 2ª ed. Paris: Librairie Hachette et Cie.
1910 *Rousseau Penseur*. Paris : Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- FELMAN, Shoshana
1978 *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.
2003 *Writing and Madness (Literature /Philosophy/ Psychoanalysis)*, trad. Martha Noel Evans. Palo Alto: Stanford University Press.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A.
1987 *A Ironia Romântica – Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: IN-CM.
- FLAUBERT, Gustave
2000 *Memórias de um Louco*, trad. Telma Costa. Lisboa: Edit. Teorema.

FOUCAULT, Michel

1997 *A Ordem do Discurso*, trad. Laura Sampaio. Lisboa: Relógio d'Água.

2005 *Histoire de la folie a l'âge classique*. Paris : Galimard.

2005a *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70.

2006 *O que é um autor?*, 6ª ed., tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega.

FREUD, Sigmund

1993 *The Major Works*, ed. Mortimer J. Adler. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc.

FREUND, Julien

1984 *La décadence – histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*. Paris : Éditions Sirey.

GADAMER, Hans Georg

1976 *Vérité et Méthode – les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éd. Du Seuil.

GIL, José

2006 *Monstros* (1ªed. port. 1994), trad. José Luís Luna. Lisboa: Relógio D'Água.

GILLMAN, Sander L.

1982 *Seeing the insane*. John Wiley & Sons.

GREENWOOD, L.H. G.

1953 *Aspects of Euripidean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

GUIMARÃES, Fernando

1990 *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM.

1999 *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores.

2004 *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3ª ed. revista. Lisboa: IN-CM.

GUSMÃO, Manuel

1998 “Anonimato ou Alterização”, in *Revista Semear 4*, 1998, edição consultada on line em http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html a 6 de Janeiro de 2009.

HAECKEL, Ernst

- 1905 *Penseurs, philosophes, savants – 36 portraits et biographies*. Paris : Schleicher Frères, Édit.
1926 *Os Enigmas do Universo*, trad. Jaime Filinto, 3ª edição. Porto: Livraria Chardron.

HAKE, Edmond

- 1896 *Regeneration – a Reply to Max Nordau*. New York: G. P. Putnam's Sons.

HAMBURGER, Michael

- 1969 *The truth of Poetry*, New York: Methuen & Co.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

- 1983 *Estética – O Belo Artístico ou o Ideal*, 3ª ed., trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores.

HIGHET, Gilbert

- 1972 *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press.

HILÁRIO, M. F., Fernando

- 2003 *A Loucura de Ângelo de Lima – “Eu sinto sempre o que escrevo”*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

HOBBS, Thomas

- 1983 *A Natureza Humana*, trad., introd. e notas de João Aloísio Lopes. Lisboa: IN-CM.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von

- 2005 *The Lord Chandos Letter and other writings*, selec. and translated by Joel Rotenberg. New York: New York Review Books.

HÖLDERLIN, Friedrich

- 1982 *Poemas de la locura, precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los «años oscuros» del poeta*, trad. e notas Txaro Santoro y José Maria Alvarez, 3ª ed. Madrid: Ediciones Hipérion.

HUBIER, Sébastien

- 2003 *Littératures intimes – les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin.



HUTCHEON, Linda

1989 *Uma Teoria da Paródia*, trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.

HUYSMANS, Joris-Karl

2006 *À Rebours*, éd. Marc Fumaroli, 2^e. éd. Paris : Gallimard.

JASPERS, Karl

1953 *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, trad. Hélène Naef et précédé d'une étude de Maurice Blanchot. Paris : Les Éditions du Minuit.

JOURDE, Pierre

1994 *L'Alcool du Silence*. Paris : Honoré Champion Éditeurs.

KANT, Immanuel

1998 *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: IN-CM.

KERMODE, Frank

1997 *A Sensibilidade Apocalíptica*, trad. Melo Furtado. Lisboa: Edições Século XXI.

KIERKEGAARD, Søren A.

1991 *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, apresentação e trad. Álvaro Luís Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc

1978 *L'absolu Littéraire – Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris : Éditions du Seuil.

LANSON, Gustave

1912 *Histoire de la Littérature Française*, 12^a ed. revue. Paris : Librairie Hachette.

LAPLANCHE, Jean

1991 *Hölderlin e a questão do pai*, trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

LARANJEIRA, Manuel

1990 *Prosas Dispersas*. Lisboa: Relógio D'Água.

LAUREL, Maria Hermínia Amado

2001 *Itinerários da Modernidade – Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Coimbra: Edições MinervaCoimbra.

LAUSBERG, Heinrich

1993 *Elementos de Retórica Literária*, trad. Raul Rosado Fernandes, 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LAUVRIÈRE, Émile

1935 *Le génie morbide d'Edgar Allan Poe – poésies et contes*. Paris : Desclée de Brouwer & C.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane

2004 *L'autobiographie*, 2ª ed., Paris : Armand Colin.

LEDGER, Sally; LUCKHURST, Roger

2000 *The Fin de Siècle – a Reader in Cultural History c. 1880-1900*. Oxford: Oxford University Press.

LEJEUNE, Philippe

1975 *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.

LIMA, Ângelo de

1991 *Poesias Completas*, ed. Fernando Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim.

LIMA, Maria Antónia

2003 *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia Moderna*, Lisboa: Universitária Editora.

2008 *Terror na Literatura Norte-Americana*, 2 vols. Lisboa: Universitária Editora.

LOCKE, John

1999 *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, vol. I (Livros I e II), introdução, notas e coordenação de tradução de Eduardo Abranches de Soveral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOMBROSO, Cesare

1903 *L'Homme de génie*, trad. Fr. Colonna D'Istria, 3ª ed. Paris: Librairie Félix Alcan.

LOPES, Silvina Rodrigues

1990 *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral.

- 1994 *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.
2003 *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Edições Vendaval.

MACHADO, Álvaro Manuel

- 1996 *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

MACHEREY, Pierre

- 1971 *Para uma Teoria da Produção Literária*, 2ª ed., trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa.

MALLARMÉ, Stéphane

- 2005 *Poésies et autres textes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz- Paris: Le Livre de Poche.

MARQUES, António

- 1988 (org.) *Friedrich Nietzsche: Cem anos Após o Projecto "Vontade de Poder – Transmutação de Todos os Valores"*. Lisboa: Vega.

MARTINS, J.T. de Sousa

- 1993 "Nosographia de Anthero", in *Anthero de Quental - In Memoriam*, ed. fac-similada, pref. Ana Maria Almeida Martins, 2ª ed., Editorial Presença/Casa dos Açores, Lisboa, pp. 219-314.

MARTINS, Manuel Frias

- 1995 *Matéria Negra – Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 2ª ed. revista. Lisboa: Edições Cosmos.

MEINDL, Dieter

- 1996 *American fiction and the metaphysics of the grotesque*. Columbia: University of Missouri Press.
2005 "The grotesque: concepts and illustrations", in *O Grotesco*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 7-21.

MELO, Isabel Souto e

- 2003 *O Anfigurismo na Poesia de Ângelo de Lima*. Dissertação de Mestrado em Literatura Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (tese policopiada).

MIRANDA, José A. Bragança de

- 2006 *Queda sem fim, seguido de Descida ao Maelström, de Edgar Allan Poe*. Lisboa: Nova Vega.

MONTALVOR, Luiz de

1982 “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, in revista *Centauro*, ed. facsimilada com estudo de Nuno Júdice. Lisboa : Contexto, editora, pp. 7-12.

MONTEIRO, Américo Enes

2000 *A Recepção da Obra de Friedrich Nietzsche na Vida Intelectual Portuguesa* (1892-1939). Porto: Lello Editores.

2006 “Max Nordau e Portugal”, in *Max Nordau : Fin de Siècle, Dreyfus, Sionismo/ Max Nordau e Portugal*, coord. Américo Monteiro. Coimbra : cadernos do cieq, nº 25, pp. 37- 102.

MUECKE, D. C.

1970 *Irony*. London: Methuen & Co.

MOORE, Gregory

2002 *Nietzsche, Biology and Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.

NANCY, Jean-Luc

2005 *Resistência da Poesia*, trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval.

NEHAMAS, Alexander

1998 *The Art of Living – socratic reflexions from Plato to Foucault*. Berkeley: University of California Press.

NEIHART, Maureen

1998 “Creativity, the Arts and Madness”, in *Roeper Review*, nº1, vol. 21, The Roeper School.

NIETZSCHE, Friedrich

1997 *Humano, Demasiado Humano*, Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche, vol. II, trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D’Água.

2000 *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido, 6ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

2000a *Para a Genealogia da Moral*, trad. José M. Justo. Lisboa: Relógio D’Água.

2000b *Ditirambos de Dionísos*, versão Manuela Sousa Marques, 3ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

2002 *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se Filósofa às Marteladas*, trad. Delfim Santos, Fº., 4ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

2004 *A Origem da Tragédia*, trad. Álvaro Ribeiro, 12ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

2004a *A Vontade de Poder, volume I – o Niilismo Europeu*, trad. Isabel Henninger Ferreira, Porto: Rés-Editora.

2004b *A Vontade de Poder, volume II – Crítica dos Valores Superiores*, trad. Isabel Henninger Ferreira, Porto: Rés-Editora.

- 2006 *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo; Acerca da Verdade e da Mentira em Sentido Extramoral*, Obras Escolhidas – vol. I, trad. Teresa Cadete e Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água.
s.d. *Aurora*, trad. Rui Magalhães. Porto : Rés-Editora.

NORDAU, Max

- 1896 *Dégénérescence*, 2 vols., 4ª edição, trad. Auguste Dietrich. Paris : Félix Alcan.
1897 *Psycho-physiologie du Génie et du Talent*, trad. Auguste Dietrich. Paris : Félix Alcan, éd.
1898 *Les Mensonges Conventionnels de Notre Civilisation*, trad. Auguste Dietrich. Paris : Félix Alcan.

OLIVEIRA, Maria do Nascimento

- 1992 *O Fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: ICALP – Coleção Biblioteca Breve.

ONIMUS, Jean

- 1966 “Le grotesque et l’expérience de la «lucidité»”, in *Revue d’Esthétique*, XIX, fasc. III & IV, juillet-décembre, pp. 290-299.

OUTEIRINHO, Fátima

- 1994 “A recepção crítica da obra de J.-J. Rousseau em Portugal”, in *Intercâmbio*, nº 5, Universidade do Porto, pp. 155-204.

PAZ, Octavio

- 1991 *La Casa de la Presencia – Poesía e Historia*. Madrid: Círculo de Lectores.

PEREIRA, José Carlos Seabra

- 1975 *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
2004 (org.). *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Fim-de-Século ao Modernismo*, 2ª edição, vol. VII., Lisboa: Editorial Verbo.

PEREIRA, Miguel Baptista

- 1990 *Modernidade e Tempo: Para uma Leitura do Discurso Moderno*. Coimbra: Livraria Minerva.

PICK, Daniel

- 1989 *Faces of degeneration: a European disorder, c. 1848-1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

PIMENTA, Alberto

1995 *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia.

PINA, Álvaro

1981 *Clássicos Alemães sobre Literatura – Princípios Poéticos*. Lisboa: Livros Horizonte.

1984 (coord.) *Posições Românticas na Literatura Inglesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

PIRES, Isabel Cristina

2001 “Doença mental e criatividade, in *Vértice*, IIª série, nº 102, Setembro-Outubro pp. 37-40.

PIRES, Maria João

2004 “*Joy e Dejection – a dualidade essencial romântica*”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXI, Porto, pp. 209-306.

PLATÃO

1992 *Apologia de Sócrates*, trad. António Monteiro, 4ª ed. Lisboa: Editorial Replicação.

1999 *Íon*, trad. Vítor Jabouille, 3ª ed. Mem Martins : Edit. Inquérito.

2000 *Fedro ou Da Beleza*, trad. Pinharanda Gomes, 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores.

PLAZA, Monique

1990 *A Escrita e a Loucura*, trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa.

POE, Edgar Allan

1976 *The short fiction of Edgar Allan Poe*, ed. anot. Stuart and Susan Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

2004 *Poética (Textos Teóricos)*, trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

POLLARD, Arthur

1970 *Satire*. London: Methuen & Co

PORTER, Roy

1993 *The Faber Book of Madness*, London: Faber and Faber Limited.

PUTNAM, Hilary

1979 *Mind, Language and Reality – philosophical papers*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.

QUENTAL, Antero de

1989 *Cartas II (1881-1891)*, organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Universidade dos Açores/Editorial Comunicação.

2001 *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, 8ª ed. Lisboa: Ulmeiro.

QUINTAIS, Luís

2006 *Franz Piechowski ou a analítica do arquivo – ensaio sobre o visível e o invisível na psiquiatria forense*. Lisboa: Edições Cotovia.

RIDGE, George Ross

1961 *The Hero in French Decadent Literature*. Athens, GA: University of Georgia Press.

RIEGER, Branimir

1994 (edit.) *Dionysus in Literature: Essays on Literary Madness*. Bowling Green University Popular Press.

ROCHA, Andrée Crabbé

1985 *A Epistolografia em Portugal*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ROCHA, Clara

1992 *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina.

1993 “Ângelo de Lima: Loucura, criação e marginalidade”, in *Jornal Letras & Letras*, ano VI, nº 89, 17 de Fevereiro, pp. 9-10

ROMILLY, Jacqueline de

1986 *La modernité d'Euripide*. Paris : Presses Universitaires de France.

RORTY, Richard

1994 *Contingência, Ironia e Solidariedade*, trad. Nuno Fonseca. Lisboa: Editorial Presença.

1999 *Ensaio sobre Heidegger e outros*, trad. Eugénia Antunes. Lisboa: Instituto Piaget.

- ROTerdão, Erasmo de
 1989 *Elogio da Loucura (Moriae Encomium)*, 8ª ed., tradução de Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães Editores.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques
 2001 *Ensaio sobre a origem das línguas*, 2ª ed., trad. Fernando Guerreiro. Lisboa: Estampa.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de
 2004 *Correspondência com Fernando Pessoa*, vol. I., ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado,
 2007 *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970) – Transfusões e Transferências*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto (tese policopiada).
- SAN PAYO, Patrícia
 2005 “Um Ensaio sobre a Escrita: *Húmus*, de Raul Brandão”, in *Conceito – Revista de Filosofia e Ciências do Homem*, nº 1 – Loucura e Desrazão, Lisboa: Eterno Retorno, pp. 141-164.
- SANTANA, Maria Helena
 2007 *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX – a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SASS, Louis
 1996 *Madness and Modernism – Insanity in the light of Modern Art, Literature and Thought*, 2ª ed. Cambridge: Harvard University Press.
- SAUSSURE, Ferdinand de
 1992 *Curso de Linguística Geral*, 6ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SCHILLER, Friedrich
 1954 *Poèmes philosophiques (Gedankenlyric)*, trad. Robert D’Harcourt. Paris : Aubier/Éditions Montaigne.
- SCHOENTJES, Pierre
 2001 *Poétique de l’ironie*. Paris : Éditions du Seuil.

SCHOPPENHAUER, Arthur

2006 *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, éd. revue et corrigée par Richard Roos, réimp. 2^a éd. Paris : Presses Universitaires de France.

SCHULTE, Christoph

2006 “Max Nordau em Paris: *Fin de Siècle*, Dreyfus, Sionismo”, in *Max Nordau : Fin de Siècle, Dreyfus, Sionismo/ Max Nordau e Portugal*, coord. Américo Monteiro. Coimbra : cadernos do cieq, n^o 25, pp. 13-35.

SEARLE, John

1981 *Os Actos de Fala – um ensaio de Filosofia da Linguagem*. Coimbra: Livraria Almedina.

SERRES, Michel

s.d. *A Comunicação*, trad. Fernando Gomes. Porto: Rés Editora.

SHELLEY, Percy Bysshe

2002 *The Selected Poetry and Prose of Shelley*. London: Wordsworth Editions Limited.

STAROBINSKI, Jean

1970 “Le style de l’autobiographie”, in *Poétique – revue de théorie et d’analyse littéraires*, n^o 3, pp. 257-265.

SOMMER, Eker

2004 “Literatura e/ou Loucura”, in *Isleha*, n^o 34, Funchal: Direcção Regional de Assuntos Culturais, pp 73-90.

SOUSA, Joaquim Francisco Saraiva de

2001 “Nietzsche e a crítica radical da cultura moderna”, in *Reencontro com Nietzsche no 1^o Centenário da sua Morte*, org. Américo Monteiro, Porto: Granito Editores, pp. 9-28.

SOUSA SILVA, Maria Fátima

2007 “Bacantes de Eurípides: símbolos em confronto” in *Synthesis (La Plata)*, ene./dic., vol.14, p.11-30.

SWIFT, Jonathan

1958 *A Tale of a Tub*, 2^a ed. Oxford: Oxford University Press.

- TACCA, Oscar
1983 *As Vozes do Romance*, 2ª ed., trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina.
- TAMEN, Miguel
1994 *Maneiras da Interpretação – os fins do argumento nos estudos literários*. Lisboa: IN-CM.
2002 *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- THOMSON, Philip
1972 *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd.
- TODOROV, Tzvetan
1981 *Os Géneros do Discurso*, trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
- TRILLING, Lionel
1965 *Literatura e Sociedade*, trad. Ruben Rocha Filho. Rio de Janeiro: Ed. Lidoor.
- TWAIN, Mark
1959 *The Autobiography of Mark Twain*, edit. Charles Neider. New York: Harper & Row.
- UNAMUNO, Miguel de
2007 *Do Sentimento Trágico da Vida*, trad. Cruz Malpique. Lisboa: Relógio D'Água.
- VALÉRY, Paul
2005 *Varieté I et II*, Paris: Gallimard.
- VASCONCELOS, Henrique de
1991 *Flirts*. Aveiro : Estante Editora.
- VATTIMO, Gianni
1990 *Introdução a Nietzsche*, trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- VIÇOSO, Vítor
1999 *A Máscara e o Sonho – vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos.

WELLEK, René; WARREN, Austin

1976 *Teoria da Literatura*, 3ª edição, trad. José Palla e Carmo. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

WILDE, Oscar

2005 *O declínio da mentira*, 4ª edição, trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.

WORDSWORTH, William

1850 *The Prelude or growth of a poet's mind. An autobiographical poem*. New York: D. Appleton & Company.

WOTLING, Patrick

1995 *Nietzsche et le problème de la civilization*. Paris : Presses Universitaires de France.

ZAMBRANO, Maria

1994 *Os Sonhos e o Tempo*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Relógio D'Água.

4. OBRAS DE CONSULTA

The Oxford English dictionary, 2ª ed., prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, Oxford: Oxford University Press, 1998 (1ª ed. 1989).

INDICE REMISSIVO

- A**
- A Águia*, 200, 203, 227, 234, 277, 279
- Abrams
M. H., 73, 116, 122
- Agamben
Giorgio, 18, 131
- Aguiar e Silva
Vítor Manuel de, 50
- Anon
Charles Robert (Fernando Pessoa), 5,
6, 7, 15, 20, 21, 64, 141, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 164, 167, 168, 169, 170, 171,
173, 174, 181, 185, 203, 271
- Aristóteles, 30
- Assis
Joaquim Machado de, 243
- Assoun
Paul-Laurent, 77, 78, 215
- Azevedo
António, 76, 95, 154, 171
Maria da Conceição Fidalgo, 154
- B**
- Babbitt
Irving, 114
- Bacon
Francis, 71
- Bakhtine
Mikahil, 84, 85
- Ballin
Margaret, 36
- Barrento
João, 15, 58, 60, 62, 176, 252
- Baudelaire
Charles, 15, 17, 49, 50, 51, 53, 86,
114, 134, 135, 136, 137, 150, 151,
152, 153, 158, 159, 174, 175, 176,
180, 185, 209, 219, 224, 228
- Bauman
Zygmunt, 16, 17, 32
- Bell
Michael, 197
- Benjamim
Walter, 52
- Benjamin
Walter, 49, 50
- Bermúdez
José Luis, 132, 133
- Berrio
García, 176, 177
- Blanchot
Maurice, 45, 257, 271
- Blok
Aleksandr, 275
- Bloom
Harold, 10, 130, 131
- Bohemia Nova*, 218, 297
- Booth
Wayne C, 157, 158, 200, 239
- Botelho
Abel, 244
- Bourget
Paul, 133, 134, 135, 136, 150, 151,
152
- Brenot
Philippe, 10, 114
- Broch
Hermann, 270, 271
- Browning
Robert, 158
- Buci-Glucksmann
Christine, 107
- Buescu
Helena Carvalhão, 85, 86
- Burckhardt
Sigurd, 17, 18
- Bürger
Peter, 48
- Burke
Séan, 85
- Burrow
J.W., 31, 136, 138, 240, 241
- C**
- Caeiro
Alberto (Fernando Pessoa), 70, 103,
120, 121, 124, 125, 175, 179, 188,

253, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
282, 283, 284, 285, 286, 287

Campos
Álvaro de (Fernando Pessoa), 12, 64,
70, 95, 100, 124, 125, 188, 271,
276, 280, 286

Canguilhem
Georges, 30

Carlos
Luís Adriano, 42, 119, 158

Carlyle
Thomas, 86, 140, 141, 155, 172, 178,
185, 239, 273

Carreiro
José Bruno, 105

Castro
Alberto Osório, 219
Eugénio de, 290, 305
Ivo, 121, 210, 211, 218, 228

Cavell
Stanley, 163

Cazotte
Jacques, 175

Ch

Chesterton
G. R., 61

C

Cintra
Elaine Cristina, 126

Clark
John R., 201

Coelho
Jacinto do Prado, 11, 12, 102, 179,
193, 210, 220

Cohn
Danièle, 87

Coleridge
Samuel Taylor, 19, 73, 82, 115, 116,
264

Compagnon
Antoine, 89, 135

Comte
Augusto, 34

Corrêa
Mendes, 210

Côrtes-Rodrigues
Armando, 70, 94, 95, 159, 175, 194,
219

Couturier
Maurice, 86

Crosse
Thomas (Fernando Pessoa), 278, 279,
287

Culler
Jonathan, 168

Cunha
Teresa Sobral, 160, 252, 255

D

Davidson
Donald, 35

De Man
Paul, 50, 51, 68, 93, 124, 177, 181

de Palacio
Jean, 245, 246, 249

Delègue
Yves, 104

Deleuze
Gilles, 18, 87, 170

Derrida
Jacques, 37, 38, 39, 40

Descartes
René, 26, 27, 28, 37, 47

Dickens
Charles, 159

Diderot
Denis, 47, 48, 69, 81, 82

Dilthey
Wilhelm, 74

Diogo
Américo Lindeza, 19, 197

Diónisos, 57, 64

Dodds
E.R., 60, 259

Dolent
Jean, 248

Dostoievski
Fiodor, 213

Du Saussay
Victorien, 245, 246

Duarte
Lélia Parreira, 124

E

Eaves
Morris, 164

Eiras
Pedro, 205, 252, 253

- Eliot
T.S., 15, 68
- Elliott
Robert C., 236
- Emerson
Ralph Waldo, 130
- Espronceda
José de, 175
- Eurípides, 258, 259, 261
- F**
- Faber
Horace James (Fernando Pessoa),
154, 155, 185
- Faguet
Émile, 180, 235
- Fausto, 12, 21, 61, 64, 220, 253, 254,
255, 256, 258, 262, 263, 264, 265,
267, 268, 269, 271, 272
- Feijó
António M., 277
- Felman
Shoshana, 28, 29, 37, 39, 46, 47
- Ferraz
Maria de Lourdes A., 126, 195
- Fischer
Michael, 164
- Flaubert
Gustave, 48, 118, 180, 181, 235
- Foucault
Michel, 23, 25, 28, 32, 33, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 47, 49, 89, 90
- Freire
Luísa, 171
- Freitas
Ana Maria, 160
- Freud
Sigmund, 48, 78, 117, 118, 214, 215
- Freund
Julien, 132
- Friar Maurice, 20, 64, 172, 173, 177
- G**
- Gadamer
Hans Georg, 125
- Gautier
Téophile, 135, 151, 209
- Georget
Etienne Jean, 23
- Géricault
Théodore, 23
- Gibbon
Edward, 133
- Gil
José, 27, 113, 143
- Gillman
Sander L., 23
- Goethe
Johan Wolfgang von, 47, 49, 72, 175,
193, 220, 224, 252, 262, 263, 297
- Greenwood
L. H. G., 260
- Guerreiro
Ricardina, 173
- Guimarães
Fernando, 41, 210, 219, 220, 225,
227, 229
- Gusmão
Manuel, 85, 254, 255, 272
- H**
- Haeckel
Ernst, 31, 32, 34, 59, 77, 109, 146,
156, 157, 195, 198
- Hake
Edmond, 182, 207, 208, 209, 221,
222
- Hamburger
Michael, 17, 18
- Hartmann
Geoffrey, 122
- Hegel
Georg Wilhelm Friedrich, 54, 82,
126, 220
- Highet
Gilbert, 233, 234
- Hilário M. F.
Fernando, 42
- Hobbes
Thomas, 45
- Hofmannsthal
Hugo Von, 270, 271
- Hölderlin
Friedrich, 43, 45, 46, 181
- Hubier
Sébastien, 91
- Hutcheon
Linda, 195, 235
- Huysmans

- Joris-Karl, 136, 150, 152, 193, 218, 246, 248
- I**
- Ibsen
Henrik, 73, 150, 211, 214, 218
- J**
- Jakobson
Roman, 11
- Jaspers
Karl, 45
- Jennings
H. D., 111
- Jourde
Pierre, 137, 138, 170, 173, 193
- Junqueiro
Guerra, 175
- K**
- Kafka
Franz, 257
- Kant
Immanuel, 115, 116
- Kermode
Frank, 132
- Kierkegaard
Søren A, 126, 127
- Klobucka
Anna, 100
- Krabbenhof
Kenneth, 158
- Kraft-Ebing
Richard von, 244
- L**
- L'Isle Adam
Villiers, 219
- Lacerda
José de, 210
- Lacoue-Labarthe
Philippe, 50
- Lanson
Gustave, 235
- Laplanche
Jean, 46
- Laranjeira
Manuel, 211, 212, 213
- Laurel
- Maria Hermínia, 135, 136
- Lausberg
Heinrich, 103
- Lauvrière
Émile, 112, 113, 200
- Leal
Gomes, 175, 203
- Lecarme
Jacques, 87, 92
- Ledger
Sally, 208, 210, 241, 244
- Lejeune
Philippe, 87, 88, 90, 91, 92, 96
- Lima
Ângelo de, 41, 42, 43
Maria Antónia, 4, 68, 163
- Lind
Georg Rudolf, 12
- Lindauer
Martin S., 35
- Locke
John, 25, 26, 29, 35
- Lombroso
Cesare, 19, 23, 59, 109, 110, 139, 147, 148, 149, 204, 206, 222, 223, 224, 229, 244, 248, 249
- Lopes
Silvina Rodrigues, 47, 69, 81, 97, 251, 252, 258, 269
Teresa Rita, 102, 110, 111, 154, 155, 168, 170, 193, 232, 233, 253, 271, 278, 287
- Lourenço
Eduardo, 76, 126, 154, 190, 255, 277, 281, 286
- M**
- Machado
Álvaro Manuel, 171, 174, 243
- Macherey
Pierre, 81
- Maeterlink
Maurice, 246, 247
- Mallarmé
Stéphane, 17, 19, 67, 68, 89, 104, 105, 134, 135, 206
- Marques
António, 76
- Martinho
José, 10

Martins
 Enrico, 99
 J.T. de Sousa, 105, 108, 109, 111
 Manuel Frias, 66, 204
Maudsley
 Henry, 138
Meindl
 Dieter, 183, 199
Melo
 Isabel Souto e, 41
Méluret
 Jean Seul de (Fernando Pessoa), 5, 6,
 7, 8, 15, 21, 64, 111, 201, 230,
 232, 233, 234, 251, 289
Melville
 Herman, 18
Merrick
 David, 154, 155, 171, 175
Miranda
 José A. Bragança de, 266
Mirbeau
 Octave, 247
Montalvor
 Luiz de, 141, 142, 218
Monteiro
 Adolfo Casais, 10, 11, 12, 14, 19, 76,
 94, 95, 98, 99, 101, 102, 104, 107,
 108, 111, 112, 113, 116, 117, 119,
 120, 121, 123, 124, 125, 126, 139,
 140, 154, 156, 178, 204, 210, 211,
 213, 219, 233, 275, 276
 George, 71
Moore
 Gregory, 77, 78, 150
Mora
 António (Fernando Pessoa), 21, 278,
 283, 287
Muecke
 D. C., 126

N

Nancy
 Jean-Luc, 14, 50, 276
Navarro
 Armando, 210, 211, 226
Nehamas
 Alexander, 59
Neihart
 Maureen, 35
Nietzsche

Friedrich, 31, 33, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 64, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 84, 129, 131, 132, 133, 149,
150, 156, 206, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 228, 260

Nobre

 António, 222

Nordau

 Max, 21, 76, 110, 145, 147, 148, 149,
 150, 151, 152, 159, 182, 206, 207,
 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214,
 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,
 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231,
 232, 237, 238, 239, 242, 243, 246,
 247, 248

O

Oliveira

 José Osório de, 105, 159, 195, 219,
 220, 221, 306

Onimus

 Jean, 200

P

Pantaleão (Fernando Pessoa), 231

Paz

 Octavio, 50, 53, 269

Pereira

 José Carlos Seabra, 31, 135, 277, 281
 Miguel Baptista, 31

Pessanha

 Camilo, 220

Pessoa

 Fernando, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
 15, 18, 19, 42, 52, 61, 62, 63, 65,
 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
 75, 76, 79, 80, 81, 84, 94, 95, 98,
 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 127, 130, 131, 133,
 136, 139, 140, 141, 142, 143, 145,
 147, 148, 154, 155, 156, 158, 159,
 164, 167, 168, 170, 171, 175, 180,
 181, 190, 193, 194, 195, 197, 198,
 200, 201, 203, 204, 205, 206, 213,
 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226,
 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233,
 234, 239, 244, 250, 251, 253, 254,

255, 258, 271, 274, 275, 276, 277,
278, 284, 287

Picchio
Luciana Stegagno, 11

Pick
Daniel, 14, 195, 201, 206, 207, 249

Pimenta
Alberto, 24, 54, 174

Pina
Álvaro de, 49, 82, 114, 115, 122

Pinel
Philippe, 25

Pires
Isabel Cristina, 36, 264
Maria João, 264

Pizarro
Jerónimo, 12, 13, 14, 15, 71, 75, 95,
98, 102, 109, 111, 112, 140, 141,
148, 154, 155, 164, 167, 170, 171,
172, 180, 182, 185, 194, 219, 220,
221, 222, 230, 231, 232, 233, 239,
244, 246, 247

Platão, 60, 122, 132, 259, 276

Plaza
Monique, 268

Poe
Edgar Allan, 19, 20, 112, 113, 152,
153, 157, 158, 159, 160, 161, 163,
165, 167, 168, 175, 181, 182, 183,
184, 185, 188, 194, 195, 200, 219,
222, 226, 228, 243, 266

Pollard
Arthur, 249

Porter
Roy, 25, 29

Primeiro Fausto, 5, 6, 7, 15, 21, 61, 64,
175, 190, 193, 202, 251, 252, 253,
254, 255, 261, 262, 265, 269, 271,
272

Putnam
Hilary, 34

Q

Quental
Antero de, 19, 97, 105, 108, 109,
133, 219, 220, 225, 226, 228

Quintais
Luís, 34

R

Reis
Ricardo, 70, 277, 286
Ricardo (Fernando Pessoa), 67, 124,
276, 277, 281, 285, 286

Renan
Ernest, 31

Ridge
George Ross, 136, 137

Rieger
Branimir, 36, 260

Ritti
Antoine, 182

Rocha
Andrée Crabbé, 96
Clara, 42, 96, 105

Rollinat
Maurice, 151, 159, 175, 180, 185,
193, 194, 209

Romilly
Jacqueline de, 261

Rorty
Richard, 16, 19, 53, 54, 62, 63, 139,
140, 185, 203

Rossetti
Dante Gabriel, 227, 228

Roterdão
Erasmus de, 28

Rousseau
Jean-Jacques, 19, 20, 48, 49, 62, 114,
115, 119, 178, 179, 180, 181, 186,
187, 188, 189, 190, 193, 201, 235,
236, 237, 241, 262, 282

S

Sá-Carneiro
Mário de, 145

Salado
Régis, 125

Sampaio
Maria de Lurdes Morgado, 194, 197

San Payo
Patrícia, 45, 46

Santana
Maria Helena, 31, 145

Saraiva
Arnaldo, 1, 10, 95, 216

Sass
Louis, 24, 33, 275

Satan

Jacob, 174, 175, 189
Saussure
Ferdinand de, 11
Schiller
Friedrich, 114, 115
Schoentjes
Pierre, 50, 60
Schoppenhauer
Arthur, 83
Schreber
Daniel Paul, 48
Schulte
Christoph, 147, 206
Search
Alexander (Fernando Pessoa), 5, 6, 7,
8, 12, 15, 20, 21, 64, 109, 154,
155, 168, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 177, 179, 180, 181, 183, 185,
186, 188, 189, 190, 191, 192, 193,
194, 195, 200, 201, 203, 221, 222,
223, 230, 231, 235, 261, 271, 284
Charles James (Fernando Pessoa),
155, 289, 290
Searle
John, 98
Segolin
Fernando, 274, 275
Serra
Pedro, 187
Serres
Michel, 36
Shakespeare
William, 19, 70, 71, 72, 73, 74, 107,
115, 141, 159, 193, 213, 222, 236,
262, 263
Shaw
George Bernard, 207, 209
Shelley
Percy Bysshe, 44, 111, 155, 175, 223,
226, 277
Simões
João Gaspar, 10, 19, 70, 94, 95, 106,
107, 116, 117, 118, 120, 171, 219
Soares
Bernardo (Fernando Pessoa), 63, 110,
124, 126, 131, 144
Sócrates, 58, 59, 60, 64, 74, 217
Sommer
Eker, 47
Sousa

Joaquim Saraiva de, 215, 217
Maria Leonor Machado de, 164
Sousa Silva
Maria de Fátima, 259
Spencer
Herbert, 134, 169
Spenser
Edmond, 169
Swift, 76
Jonathan, 47, 48, 200

T

Tacca
Oscar, 160
Taine
Hyppolite, 31
Tamen
Miguel, 13, 86, 87, 102, 103, 104
Teive
Barão de (Fernando Pessoa), 61, 110,
271, 272
Thomson
Philip, 196
Todorov
Tzvetan, 37, 38
Trilling,
Lionel, 29
Twain
Mark, 94

U

Unamuno
Miguel de, 272

V

Valéry
Paul, 87, 89, 92
Vasconcelos
Henrique de, 175
Vattimo
Gianni, 55, 57, 58, 217
Vaudère
Jeanne de la, 245, 246
Verde
Cesário, 175, 276, 277, 279
Verlaine
Paul, 104, 180, 206, 227, 228
Viçoso
Vítor, 137