

CORRESPONDÊNCIAS MODERNISTAS

1. Cultura e experiência

Para uma leitura historicamente considerada, as cartas contribuem para desenhar uma paisagem textual onde tomam lugar os autores e as obras. Jerome McGann descreve, a este respeito, a diferença capital entre o *texto* como realidade linguística e o *poema* como realidade literária, entre o poema escrito e o poema lido, entre a estrutura composicional e o “communication event”¹. Em ambos os casos, a referência autobiográfica funciona como um bloqueio – ou porque é indiferente, no caso do *texto*, ou porque curto-circuita a significação, no caso do *poema*. Do mesmo modo, as informações paratextuais das cartas não podem ser mais que a configuração de uma personagem secundária na cena poética. Enquanto paratextos, as cartas são o *making of* dos poemas, de que apenas prolongam, como ecos ou restos, memórias de tudo o que eles não são.

No entanto, para aqueles que designamos por modernistas, e que actualizam aquilo a que se pode chamar uma Vanguarda portuguesa, a relação entre experiência e escrita altera-se, e a impermeabilidade das distinções perde-se – por exemplo, entre o epistolar e o poético, o privado e o público. Os modernistas começam por estar na continuidade dos decadentes fim-de-século e da ideia da arte pela arte (Allan Poe, Mallarmé ou Benedetto Croce): o que para Ricardo Reis é central é o uso da ode horaciana, tanto quanto para Fernando Pessoa é o da canção com três quadras ou para Alfredo Guisado ou Mário de Sá-Carneiro o do soneto. E os sentidos que fazem também parecem estar nos antípodas da referência autobiográfica: Almada Negreiros aborda o facto de se dançar no Alentejo ou de os ingleses fumarem cachimbo, Álvaro de Campos faz análises cruéis de uma espécie portuguesa de tédio e Pessoa descortica o olhar que está por detrás do olhar. No entanto, para além desta concepção moderna da autonomia do estético, separando com nitidez a arte e a vida à maneira do Simbolismo, os modernistas, na sua face vanguardista, também misturam a sua vida com a arte: das performativas de Santa Rita ou das conferências de Almada até às palavras do falar coloquial vulgar que Sá-Carneiro ou Álvaro de Campos incluem nos seus poemas.

Este último procedimento traz consequências architextuais significativas. Por um lado, uma cultura da transparência, que assenta na ideia de verdade única, elege alguns géneros como tendo por base um pacto de sinceridade: a autobiografia, a confissão, as cartas, o diário, as memórias. São estas as modalidades em que a literatura se quer regressada ao plano da história, do qual Aristóteles a destacara – ou poderíamos dizer que se trata daquela parte da literatura que não quer

ser literatura, mas antes testemunho. A autonomia é, nesse caso, substituída pela transparência. Mas sublinhe-se que a clareza deste esquema modernista é fortemente perturbada pela anomalia que a Vanguarda constitui. A sua fórmula encontra-se no manifesto de 1916 de Almada sobre a exposição de Amadeo: “Eles têm a Cultura, Nós temos a Experiência - e não trocamos!”² Assim, a vida do artista de Vanguarda torna-se uma prática experimental, e a autonomia dos campos (cultura / política / vida) é substituída pela fusão de todos os campos. As cartas são arte (um bom exemplo, as de Almada para Sonia Delaunay) exactamente como a poesia. Em vez de uma herarquia de géneros, a Vanguarda é *sui generis*.

2. Uma vida de artista

Sá-Carneiro, que não parece vanguardista como Almada ou Santa Rita, é, na verdade, com Pessoa, o iniciador do Sensacionismo - do qual Almada se reivindica em 1915, na epígrafe da “Cena do Ódio”. Ora, segundo o Sensacionismo, a arte começa na consciência da sensação exterior. Por isso, em Sá-Carneiro, a consubstanciação da poesia com a experiência - entendida como o espaço da sensação - é fundamental. O Sensacionismo, de certo modo, reformula a fusão arte-vida na perspectiva vanguardista referida, pois é física de raiz e conceptual de vocação. Daí que os todos os poemas de Sá-Carneiro sejam como cartas e todos os seus contos como diários, sempre acompanhados do local e data da sua escrita, tal como lemos nas cartas que escreve a vários amigos, sobretudo a Pessoa - em que, por sua vez, conta episódios da vida, não de um exilado, ou de um estudante, ou sequer de um *flâneur*, mas de um artista. E o próprio fazer desse retrato é, ainda, um gesto indissociável do artista retratado, numa circulação constante.

Surgem elementos inesperados que confirmam, na forma epistolar, esta arte de fusão. Que dizer, por exemplo, do aniquilamento conceptual da sinceridade no próprio momento da mais íntima das comunicações? Porque é sobre isso mesmo que escreve a Pessoa numa das suas primeiras cartas de Paris, a 21 de janeiro de 1913: “Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos, nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos - *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz.*”³ Ora, o resultado disto é que as cartas de Mário de Sá-Carneiro se tornam uma forma de poesia, que não pode buscar as “coisas secretas” que se escondem na “alma” e que, portanto, tem que fingir a sua sinceridade.

Em Sá-Carneiro, a forma epistolar ganha o estatuto de modelo de toda a sua obra, ao ponto de a narrativa *A Confissão de Lúcio* ser composta como uma carta aberta. Por outro lado, essa *Confissão* apresenta-se como parte de um díptico que abre com *Dispersão*: conta a história de um

triângulo amoroso em que se vê resolvido o terrível isolamento poeticamente tematizado no poema epónimo “Dispersão” (“A tristeza de nunca sermos dois”). Repare-se que a íntima relação entre os dois livros é esquematizada num plano apresentado a Pessoa em duas cartas, uma de 10-5-1913 (“O que farei decerto é ‘Como Eu Não Possuo’ que se grifará nesta ideia: não é só em mim que me disperso – é sobre as coisas: Assim como me não posso reunir, também não posso reunir, possuir as coisas”) e outra logo a seguir, a 31-5-1913 (“No ‘Como Eu Não Possuo’ a ideia geral é esta quadra ‘Não sou amigo de ninguém’, etc., onde está condensada a ideia duma das minhas futuras novelas, *A Confissão de Lúcio*”). Essa relação entre os dois livros pares tem a ver, em última análise, com dois modos de colocar o tema da impossibilidade de comunicar, e com a dimensão conceptual dela: a crise do sujeito, a dissolução dos limites eu/outro e a perda de identidade. O facto de se tratar de uma edição dupla, uma vez que os dois livros são publicados simultaneamente no final de 1913, torna a própria edição num gesto poético, criando um “communication event” sobre o tema da incomunicabilidade.

Outro ponto, segundo Pessoa, é o de que *A Confissão de Lúcio* é uma intersecção de realidade e de loucura⁴, o que pode ser lido também em clave de síntese. Assim, perante a impossibilidade de expressão e de comunicação sinceras, a arte das palavras cria uma arquitectura de imagens-sensações que acolhe todos os excessos expressionistas. A associação da realidade com a loucura, ou da sensação com a alucinação, gera em *A Confissão de Lúcio* um novo campo de sensações, o da “realidade inverosímil”, que consiste na dissolução da barra oblíqua entre o par opositivo ficção / realidade (e repare-se que o “interlúdio” de Pessoa ou o “quási” de Sá-Carneiro são outros nomes do novo espaço criado por essa dissolução). Para além disso, a *Confissão* apresenta-se como narrativa ficcional, mas, de facto, constrói-se a partir do motivo da conversa entre dois homens, conversa essa que replica a que se trava de Paris para Lisboa entre Sá-Carneiro e Pessoa, nas cartas que trocam. Aquela frase, muito citada, de um trecho em inglês de Álvaro de Campos, “Sensacionism began with the friendship between Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro”⁵, refere esse longo diálogo por carta em que, sobretudo ao longo de 1913, os fundamentos do Sensacionismo vão sendo discutidos e exemplificados pelo comentário de poemas. Pelo que a correspondência, *Dispersão* e *Confissão* estabelecem entre si vasos comunicantes, e neles ficção e testemunho coincidem.

Cesário Verde, o primeiro grande poeta da nossa modernidade, é outro exemplo capital da inclusão das cartas privadas no espaço do literário. As suas duas edições de referência (Joel Serrão, *Obra Completa de Cesário Verde*, 1964, e Teresa Sobral Cunha, *Cânticos do Realismo e Outros Poemas*, 2006) incluem as cartas que dele se conhecem como se de poemas se tratasse, aparecendo como variações ou reencenações dos mesmos temas da poesia.

3. O exterior da heteronímia

De notar que as cartas são uma parte considerável da textualidade modernista. É o caso de Raul Leal, por exemplo, como o provam duas cartas suas que Mário Cesariny publica em *O Virgem Negra* (1989, 1996). Trata-se, sempre, de sublinhar as experiências em que a arte é forma de afecto e o afecto razão de arte. Segundo a fórmula que se lê em *A Confissão de Lúcio*, mas que se poderia encontrar também numa carta qualquer: “Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas...”⁶ Ou seja, o poema percorre a experiência com uma luz que vai revelando a sua natureza literária. Ao mesmo tempo, é a sua ressurreição sob a forma de imagem.

Esta ideia sá-carneiriana de “psicologia poética”, instância a que Pessoa dá outra dimensão quando define uma “sinceridade intelectual”, cria uma intersecção entre a inteligência das formas e a experiência das sensações. Toda a escrita é aí colocada na dependência de um ponto de vista individual, mas *literalizado*. O mecanismo heteronímico é a grande consequência desta ideia. E, dado que a heteronimização é dominante em toda a escrita de Pessoa, cada um dos seus poemas e dos seus textos ficcionais ou ensaísticos tem de ser lido à luz de uma topologia de pontos de vista numa grande cena relacional. É claro que esses autores também podem ser lidos na abstracção do diálogo que estabelecem uns com os outros, mas o fulcro de tudo o que afirmam consiste, em última análise, na resposta que dão, ou na provocação que fazem, ou na divergência que expõem em relação aos outros. Cada autor define-se por oposição, existindo num contexto cénico, numa *contracena*.

Assim sendo, nenhum texto poético ou ensaístico pode abordar a questão heteronímica se não polemicamente, a partir de um ponto de vista enunciativo e no quadro do “drama em gente”. É por isso que a teoria da heteronímia que Pessoa vai formulando ao longo dos anos se faz ao abrigo da forma epistolar – porque as cartas que Pessoa envia aos amigos, sobretudo aos presencistas, são supostas situar-se no exterior da sobredeterminação heteronímica. A carta oferece a Pessoa, a respeito do fenómeno do desdobramento, uma plataforma de reflexão teórica fundamental, ou até mesmo única. Um vez que todos os artigos que sejam escritos por ele mesmo, António Mora, Ricardo Reis ou Álvaro de Campos, publicados ou não, fragmentários ou acabados, são parte de uma encenação, Pessoa, *il fabbro*, para pensar a heteronímia, tem de escrever cartas a Mário Beirão, Armando Côrtes-Rodrigues ou João Gaspar Simões. A própria “Carta sobre a Génese dos Heterónimos”, enviada a Casais Monteiro, apesar de o título por que é conhecida já

indicar que se trata de uma carta aberta, tem na forma epistolar e na identidade do destinatário elementos constitutivos do seu fazer literário.

Vejamos alguns exemplos da eficácia deste procedimento. A arte poética da heteronímia assenta no referido conceito de “sinceridade intelectual”, tal como aparece enunciado numa “Nota ao Acaso” publicada em 1935 e assinada por Álvaro de Campos⁷. No entanto, há uma frase final desse texto que marca a sua natureza dramática, retirando-lhe a assertividade de um texto teórico e jogando tudo no paradoxo: “O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo”. Na verdade, com a devida definição conceptual, esse tipo de sinceridade tinha sido exposto numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 19-1-1915: “O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra)”⁸.

Depois, em 11-1-1930, já na fase decisiva do seu diálogo com a *presença*, é a Casais Monteiro que escreve assim: “O que sentimos é somente o que sentimos. O que pensamos é somente o que pensamos. Porém o que, sentido ou pensado, novamente pensamos como *outrem*, é isso que se transmuta naturalmente em arte, e, esfriando, atinge forma”⁹. Neste caso, regressa ao tema do desdobramento, que aparecera pela primeira vez na carta a Mário Beirão de 1913 em que lhe envia o soneto “Abdicação”, mas, nesta carta de 1930, já segundo um modo abstracto de descrição que em tudo se adequa à inteligência crítica da geração a que Casais Monteiro pertence. Há-de, em 1935, enviar-lhe a Carta sobre a Génese dos Heterónimos e uma outra a seguir, que constituem, no seu todo, a mais completa narrativa do mito dos heterónimos, mas o seu ponto crítico fulcral está naquela que cinco anos antes lhe escrevera.

Finalmente, um exemplo da correspondência com Gaspar Simões, que relaciona a heteronímia com o género da poesia dramática. É uma carta de 11-12-1931, aliás, também muitas vezes citada: “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.”¹⁰ Relevante, aqui, é a diferença de tratamento deste tema genológico – tão central para tratar a heteronímia enquanto questão poética – em relação ao que se lê na “Tábua Bibliográfica” de 1928, publicada na *presença*: “As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático [...]. É um drama em gente, em vez de em actos.”¹¹ Deste razoável e atendível “drama em gente” de um artigo de revista passa-se, três anos mais tarde, no espaço reservado de uma carta, para um singular “voo outro”, o que altera toda a estabilidade do esquema apresentado na “Tábua” de 1928. Na verdade, a frase “Voo outro” implica que não há diferença entre obras ortónimas e heterónimas, pois na sua literatura coincidem sempre “a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do

dramaturgo”. Mas tal frase só poderia ter lugar numa carta entre um poeta e um crítico – que retirasse dessa presunção de transparência o poder crítico afirmativo.

Colóquio / Letras 2002, setembro de 2019

¹ Jerome McGann, “The Text, the Poem and the Problem of Historical Method”, in *Modern Literary Theory*, ed. Ph. Rice e P. Waugh, 4.^a ed., Londres, Arnold, 2001, p. 302.

² José de Almada Negreiros, *Manifestos*, ed. F. C. Martins, M. P. dos Santos, L. M. Gaspar e S. A. Ferreira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016, p. 34.

³ *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. M. P. da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, pp. 33-34.

⁴ Fernando Pessoa, *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, IN-CM, 2009, p. 108.

⁵ Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, ed. F. C. Martins e R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p. 127.

⁶ Mário de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, ed. F. C. Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

⁷ Fernando Pessoa, *Crítica*, ed. F. C. Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 520.

⁸ Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, ed. F. C. Martins e R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 138.

⁹ *Teoria da Heteronímia*, p. 235.

¹⁰ *Teoria da Heteronímia*, p. 253.

¹¹ Fernando Pessoa, *Crítica*, ed. F. C. Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 405.