

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
LITERATURA PORTUGUESA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

A TRADIÇÃO PESSOANA

Influência de Fernando Pessoa sobre dois poetas portugueses, Mário Cesariny e Ruy
Belo, e dois poetas venezuelanos, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo

ANA LUCÍA DE BASTOS HERRERA

PORTO
2010

Ao meu pai, el inmigrante

Agradecimentos

Ao Instituto Camões pela bolsa de investigação concedida no ano lectivo de 2008-2009.

À minha amadíssima mãe, que junto com o meu pai me apoiaram desde Venezuela durante todo o processo. Às meninas, minhas amigas, pelo afecto e a companhia durante todos estes meses de aprendizagem, gaiotas e nevoeiro. À Lígia Bernardino pela grande ajuda. Ao Carlitos, pela espera e a esperança.

À Ughetta Rotundo, pela compreensão e o espaço oferecido.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, pela exigência e o tempo outorgado.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO

- 1.1 Apresentação. 6
- 1.2 Tradição, angústia e intertextualidade. 7

II. MARIO CESARINY DE VASCONCELOS

- 2.1 Apresentação. 16
- 2.2 Humor surrealista e paródia. 19
- 2.3 Leitura intertextual: *O Virgem Negra*. 25

III. RUY BELO

- 3.1 Apresentação. 38
- 3.2 Ruy Belo e as influências. 40
- 3.3 Leitura intertextual. 45

IV. INTRODUÇÃO À POESIA VENEZUELANA

- 4.1 Literatura venezuelana e modernidade. 56

V. RAFAEL CADENAS

- 5.1 Apresentação. 63
- 5.2 Leitura intertextual: “Derrota”. 65
- 5.3 Cadenas e Caeiro: a experiência do olhar. 71

VI. EUGENIO MONTEJO

- 6.1 Apresentação. 80
- 6.2 O mito em “La estatua de Pessoa”. 82
- 6.3 Da heteronímia aos colígrafos. 87

VII. CONCLUSÃO

- 7.1 Na tradição pessoana. 99

VIII. BIBLIOGRAFIA

- 8.1 Bibliografias. 102

IX. ANEXOS

- 9.1 Quadro comparativo. 109
- 9.2 Entrevista a Rafael Cadenas. 114

I. INTRODUÇÃO

Mas nada se consegue de graça, e a auto-apropriação implica as imensas angústias da dívida, visto que nenhum fazedor forte deseja a realização que não conseguiu por si criar.

Harold Bloom
A Angústia da Influência

Anyway he never influenced me, never read Pessoa
before I wrote my celebrated "Howl" already translated
into 24 languages,
not to this day's Pessoa influence an anxiety
Midnight April 12-88 merely glancing his book
certainly influences me in passing, only reasonable
but reading a page in translation hardly proves "Influence."
Turning to Pessoa, what'd he write about?

Allen Ginsberg
Salutations to Fernando Pessoa

1.1 Apresentação

Em *Fernando, Rei de Nossa Baviera*, Eduardo Lourenço afirma que Fernando Pessoa é “o eixo em volta do qual se articula a cena crítica e, para além dela, a cena cultural do nosso país” (1986: 27). Como eixo da cultura portuguesa, interessa-nos neste trabalho estudar a influência que a obra e a imagem de Pessoa têm tido sobre os poetas posteriores. Para tal, leremos nomeadamente as obras de dois poetas específicos: Mário Cesariny de Vasconcelos e Ruy Belo. Analisaremos, portanto, a maneira como cada um deles, separadamente, acolhe a poesia e/ou a figura de Fernando Pessoa.

Eduardo Lourenço acrescenta ainda que “neste momento o mistério oferece-se ao olhar de todos. Pessoa conhece uma «glória» verdadeiramente universal” (*ibidem*). Interrogaremos também esta glória universal, para compará-la com aquela que colhe em Portugal. No mencionado ensaio, Lourenço começa por destacar as diferentes leituras que a obra pessoana suscita, relevando a importância que teve Octavio Paz na introdução de Pessoa no mundo hispânico.

O ensaio “El desconocido de sí mismo”, de Paz, publicado em 1962, servirá como entrada triunfal da obra do poeta no continente americano, não só pela reputação de Paz, que assegurava prestígio a Pessoa, como também por o ensaísta se ter demorado na apresentação pormenorizada de cada um dos heterónimos. Paz surpreende-se com a modernidade do grupo de *Orpheu*, afirmando que “lo asombroso es la aparición del grupo, adelante de su tiempo y de su sociedad”, para se questionar: “¿qué se escribía en España y en Hispanoamérica por esos años?” (1962: 86). Pretendemos aqui analisar, não tanto a literatura hispano-americana contemporânea de Pessoa e *Orpheu* (o que se escrevia “por esos años”), mas o que se escreveu depois deste ensaio de Paz, isto é, depois da tomada de conhecimento da poesia de Fernando Pessoa. Para isto, debruçar-nos-emos sobre dois poetas venezuelanos que têm afirmado em entrevistas, ensaios e poemas a sua filiação ao poeta português: Rafael Cadenas e Eugenio Montejo.

Esperamos, assim, visitar momentos marcantes da recepção de Pessoa (e da escrita que reage à herança pessoana), tanto em Portugal como na Venezuela; comparar as respostas intertextuais de diversos leitores-poetas, em diversos países, línguas e cosmovisões; e compreender como a leitura de Pessoa permite e propicia poéticas pessoais.

1.2 Tradição, angústia e intertextualidade

Em 1920, T. S. Eliot publica, como parte do livro *The Sacred Wood*, o ensaio “Tradition and Individual Talent”, onde explica que “raramente se fala em tradição nas letras inglesas” (1920: 21) porque se pretende “encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem” (22), secundarizando a importância da inserção de cada obra na tradição. Para o autor de *The Waste Land*, o que une uma obra àquelas que a precedem determina a riqueza desta, porque, como afirma, “nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos” (24).

Eliot reivindica, desta maneira, o sentido histórico da obra de arte e, indirectamente, o diálogo que cada uma mantém com as obras passadas e presentes. Eliot afirma que “toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea” (23). Inserido, então, no tecido da tradição literária, cada escritor obtém o seu lugar em comparação com os poetas contemporâneos e anteriores a ele.

O tema da tradição será revisitado por, entre outros, Jorge Luis Borges, em “Kafka y sus precursores”, publicado no livro *Otras Inquisiciones*, em 1952. Borges expõe a ideia da influência que cada nova obra exerce não só nas obras posteriores, como também na leitura das obras passadas. Afirma Borges: “El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (1952: 22). Esta ideia de influência contra-cronológica completa o ensaio de Eliot, quando este escreve: “A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente” (1920: 24). Assim, o passado não está morto, mas é um receptáculo vivo que se regenera perante a chegada de cada nova obra, ou, em palavras de Gérard Genette, “las aparentes reiteraciones de la literatura no indican solamente una continuidad, revelan una lenta e incesante metamorfosis” (1966: 147). Essa metamorfose, portanto, existe não apenas no que uma obra nova pode ter de original, mas na mudança, provocada por cada novo texto, de todo o universo literário anterior.

A diferença entre as afirmações de Eliot e as de Borges está no enfoque dado por este último à plasticidade da tradição. Segundo “Kafka y sus precursores” cada novo escritor tem uma ampla margem de escolha para delimitar, nomear, e assim, numa leitura retrospectiva, transformar aos seus precursores. Borges explica que, tanto no paradoxo de Zenão como num apólogo de Han Yu, do século IX, e até na escrita de Kierkegaard – todos anteriores à obra de Kafka – “está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (1952: 109). Para Genette, esta construção de significados existe graças ao leitor, cuja participação “constituye toda la vida del objeto literario” (1966: 147).

Gostaríamos de destacar que tanto Eliot como Borges descrevem as relações entre textos, para lá da existência empírica dos autores. Sobre este aspecto, Borges escreve apenas: “En esta correlación nada importa la identidad o pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany” (1952: 109). Nestas linhas transparece o interesse de Borges pelos textos, optando por estabelecer uma relação entre as obras de diferentes autores, em vez de estudar a obra kafkiana no seu todo, a partir do autor empírico. A unidade aparente que reúne a obra sob o nome de um autor fica portanto sob suspeita. O mesmo acontece no ensaio de T. S. Eliot, embora este seja mais incisivo. Eliot não realça apenas a importância da tradição; pretende também minimizar o valor do autor enquanto sujeito empírico. Propõe a “Teoria Impessoal”, segundo a qual “o poeta não possui uma «personalidade» a exprimir, mas um meio particular, que é somente um meio e não uma personalidade” (1920: 31). De modo semelhante, Fernando Pessoa enuncia a sua poética do fingimento e, embora exprima mediante as obras dos heterónimos as personalidades destes, sabemos que se trata de personagens, de figuras ficcionais, o que demonstra o carácter independente de uma obra – por exemplo, *O Guardador de Rebanhos* – em relação às circunstâncias, aos pensamentos e sentimentos do seu autor empírico, Fernando Pessoa.

Contrariamente a estas teorias que evitam tratar a subjectividade do autor, Harold Bloom, no livro *The Anxiety of Influence*, de 1973, propõe um estudo da história poética através da influência, não o reduzindo ao “estudo de fontes, à história das ideias, à feitura de imagens” (1973: 19), mas estudando “necessariamente [o] ciclo vital do poeta-enquanto-poeta” (*ibidem*). Na verdade, menos que os dados biográficos, interessa-lhe a melancolia e a ansiedade que se geram em cada poeta quando se confronta com uma obra anterior. Desde um ponto de vista psicológico (e note-se a presença tutelar de

Freud entre as referências de Bloom), considera que o ser do poeta é “antinatural e antitético” por se revoltar “mais fortemente contra a consciência da necessidade da morte do que outros homens e mulheres” (22). Assim, “a partir do seu objectivo como poeta busca um objecto impossível, tal como o seu precursor antes dele o buscou” (*ibidem*). Este encontro com o seu precursor é o que desenvolve, segundo Bloom, a angústia no poeta, por o poeta se encontrar em “poemas – grandes poemas – fora dele” (39), isto é, na obra de outros. Bloom afirma que é necessário examinar o contexto no qual cada obra se desenvolve para examinar as “relações intra-poéticas enquanto paralelos de romances familiares” (20) num sentido evidentemente freudiano. Nos antípodas de Borges, que quer purificar a palavra *precursor* “de toda connotación de polémica o rivalidad” (1952: 109), Bloom pretende “desidealizar as explicações aceites acerca do modo como um poeta ajuda a formar um outro” (1973: 17). Para isto, começa por afirmar o sentimento de adversidade que se produz em cada grande poeta face à tradição, e, de uma maneira dual, entre cada grande poeta e o seu precursor directo.

Para Bloom, cada grande poeta apropria-se da tradição literária “mas nada se consegue de graça, e a auto-apropriação implica as imensas angústias da dívida, visto que nenhum fazedor forte deseja a realização que não conseguiu por si criar” (*ibidem*). Tentando ultrapassar essa angústia, sob a necessidade de diferenciação, o poeta completa, nega ou continua o trabalho do seu precursor através do que Bloom denomina de *misreading*. Esta leitura errada, revisão ou movimento revisionista, permite ao novo poeta “desobstruir um espaço de imaginação para si próprio” (*ibidem*). Bloom propõe seis tipos de revisões, que, em modo de resumo, passamos a mencionar.

A primeira é o “Clinamen”, ou encobrimento poético. Este é o desvio que faz o poeta ao “corrigir”, no seu próprio poema, a direcção *errada* que o poema do seu precursor escolheu. Na “Tessera”, o poeta completa a obra anterior, “como se o seu precursor não tivesse conseguido ir suficientemente longe” (1973: 26). “Kenosis” é um movimento de ruptura ou de “descontinuidade em relação com o precursor” (*ibidem*). A “Demonização”, ou movimento de contra-sublime, surge em reacção ao sublime do precursor, dissolvendo a unicidade da obra anterior a partir da apropriação de um elemento desta num sentido oposto. A “Askesis” é o movimento que leva o poeta a deixar de explorar certos universos para se diferenciar do seu precursor. Por último, a “Apófrades” é um movimento revisionista em que o poeta parece reencontrar-se com o seu precursor. Porém, só realmente consegue tal reencontro depois de a sua força poética ter sido reafirmada através das outras propostas de revisão: “a conquista do

novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor” (1973: 27). Borges e Bloom coincidem nesta ideia de influência em contracorrente. A diferença está em que, além da polémica e da violência que a visão de Bloom acarreta, para este a Apófrades é só uma das formas de relacionamento entre dois poetas; para Borges, parece que é esta a própria natureza revisionista da história da literatura.

Paul de Man, na segunda edição de *Blindness and Insight*, resenha *Angústia da Influência* de Harold Bloom. De Man critica a teoria de Bloom por lhe parecer um retrocesso, no sentido em que aí os estudos literários passam “de la relación entre las palabras y las cosas, a una relación entre sujetos” (1983: 308). Para de Man, a linguagem poética deve libertar-se das restrições das referências naturalistas, mas na teoria de Bloom “el argumento queda expuesto en términos edipales y cuenta la historia de la influencia en el lenguaje naturalista del deseo” (*ibidem*). As críticas de de Man versam sobre a intenção de Bloom, que deixa clara a sua filiação freudiana; para de Man essa “trama psicológica” é arbitrária e desnecessária para o estudo das obras literárias. No entanto, de Man afirma que, se entendemos a influência como uma metáfora que dramatiza uma estrutura linguística, “el ensayo de Bloom tendría mucho que decir acerca del encuentro entre los recién llegados y los precursores como una versión desplazada del encuentro paradigmático entre el lector y el texto” (*ibidem*).

O encontro entre poeta novo e precursor acontece no momento da leitura, portanto, entre leitor e texto. O *insight* da obra de Bloom, para de Man, está na revelação de que esta leitura é produtiva uma vez que é um acto de má interpretação (*misreading*) pelo poeta novo. Para de Man, mais do que errada, é uma leitura criativa: Bloom só utiliza este adjectivo porque “supone el significado del que se desvía (o que sustituye) [como] definitivo y autorizado” (*ibidem*: 312).

Neste sentido, Jorge Fernandes da Silveira, no ensaio “Poetas leitores de Pessoa”, afirma que a leitura “é uma das instâncias fundadoras do processo discursivo” (1985: 572), denominando poetas-leitores aqueles em cujos textos poéticos aparece a obra de um outro poeta. Para o nosso trabalho será de interesse não tanto a recepção dos leitores comuns (que seria difícil evidenciar) mas sim a maneira como fica reflectida na obra destes poetas-leitores a leitura de Pessoa.

Voltando a de Man, podemos afirmar que, na recensão a *A Angústia da Influência*, se posiciona mais perto das teorias de intertextualidade do que das ideias edipianas de Bloom. Como sabemos, o conceito de intertextualidade é anterior tanto ao

livro de Bloom como, claro está, à resenha de de Man. Este termo foi usado por Julia Kristeva, que, a partir das ideias de polifonia e dialogismo de Mikhail Bakhtin, define assim, em 1969 o conceito de intertextualidade: “tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (1969: 146). A intertextualidade (ou, como lhe chama posteriormente, a *transposição*) não é apenas uma crítica das fontes, isto é, o reconhecimento da origem de cada citação ou intertexto, mas o estudo dessa passagem dum a outro sistema, ou seja, interessa-se pela nova articulação que deve existir para que aquele mosaico de citações tenha coerência.

Segundo Laurent Jenny, no ensaio “A estratégia da forma”, sem esse mosaico de citações a obra nova não teria sentido: “de facto só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos (...). Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define” (1976: 5). Jenny concorda aqui com Eliot e Borges, já que esses “modelos arquetípicos” são, até certo ponto, o que para eles é a tradição. Jenny aproxima-se também de Bloom na afirmação de que cada obra literária – embora Bloom prefira dizer cada poeta – se relaciona sempre, ainda que de diferentes maneiras, com a tradição ou os arquétipos. Mas segundo Jenny, o trabalho que Harold Bloom desenvolve focaliza-se noutro ponto, menos essencial, do texto, procurando “uma lei, uma ordem da história intertextual nas condições psicológicas da intertextualidade e não nas suas formas” (*ibidem*:10). A intenção psicológica de Bloom ignora, segundo Jenny, as formas do texto propriamente dito, saindo dele, procurando respostas noutros parâmetros.

Para o estudo destas formas, Jenny utiliza como instrumento taxonómico as figuras da retórica clássica, convertidas em diferentes “figuras de intertextualidade” (37). Figuras como a paronomásia, a amplificação, a elipse ou a hipérbole servem-nos para a análise dos textos, descrevendo a mudança que origina o novo texto. Segundo Jenny, uma das características definidoras destes enxertos é a intransitividade: “é preciso que o texto citado admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar para conotar” (22). Isto é, o texto não assinala directamente um referente extra-textual, mas exige ser lido enquanto texto reescrito por outro texto.

Karlheinz Stierle, no ensaio “Obra e intertextualidade”, que referiremos posteriormente de maneira mais ampla, explica que na relação intertextual um texto “é articulado e denotado, [enquanto o outro é] não-articulado e conotado. O texto denotado

é, na relação intertextual, a base do texto conotado” (1983: 52). No nosso estudo, a obra de Pessoa é conotada dentro das obras dos quatro poetas a estudar.

Gérard Genette desenvolve o estudo da intertextualidade no seu livro *Palimpsestes*, de 1982. Neste, desenvolve a ideia mais abrangente de “transtextualidade” como “transcendencia textual del texto” (1982: 17). A transtextualidade é o termo que compreende qualquer relação entre textos. Inclui até a ideia de arquitextualidade, composta pelo “conjunto de categorías generales transcendentales” (*ibidem*: 9), o que conhecemos normalmente como géneros. O conceito de intertextualidade de Genette identifica-se com uma “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

Uma das outras três formas de transtextualidade descritas por Genette é a metatextualidade, ou seja “la relación – generalmente denominada «comentario» – que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). Normalmente a crítica literária está incluída neste tipo de relação. O paratexto é outro dos tipos de transtextualidade e é descrito como os “tipos de señales accesorias, autografas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (11), como os epílogos, prólogos, apêndices.

Finalmente, a ideia de hipertextualidade, longamente explicitada e aprofundada em *Palimpsestes*, propõe, em termos hierárquicos, a relação transtextual de um texto com outro pré-existente, sendo que, sem este texto anterior, o novo texto não poderia existir. O hipotexto, que é o texto anterior, precede no tempo o hipertexto. Este tipo de relações hierarquizadas e sob ordem cronológica faz-nos lembrar a teoria de Harold Bloom, mas, segundo Genette, o trabalho que Bloom desenvolve incide antes na intertextualidade: “las investigaciones de H. Bloom sobre los mecanismos de la influencia, aunque desde una perspectiva muy diferente, se centran sobre el mismo tipo de interferencias, más intertextuales que hipertextuales” (*ibidem*); isto é, sobre a relação de co-presença de dois textos, e não de textos que de maneira hierárquica exijam a existência de outro para a sua compreensão.

Contrariamente a Genette, pensamos que nem todas as formas revisionistas sugeridas por Bloom são intertextuais. Tanto a Kenosis como a Askesis caracterizam-se por serem movimentos de purga ou ruptura, que renunciam a repetir as formas ou os conteúdos dos seus precursores. Não queremos equiparar duas teorias de cariz tão distinto, mas a luta dual que Bloom propõe como a passagem necessária para a criação

de um novo – e grande – poeta é conceptualmente muito próxima da dependência do hipertexto em relação ao hipotexto.

Karlheinz Stierle, no ensaio mencionado, critica o estudo de Genette considerando que “a tentativa de explorar sistematicamente o campo da intertextualidade através de subcategorizações” é “de utilidade limitada” (1983: 64). Stierle considera a literatura como um “universo de textos”, onde cada novo texto deve “encontrar um espaço vazio no sistema textual” (*ibidem*: 41), coincidindo nesta apreciação com os autores que critica, tanto Kristeva como Genette. Mas Stierle faz questão de distinguir a “intertextualidade no âmbito de uma estética de produção de uma outra no âmbito de uma estética de recepção” (44). Até então, os estudiosos da intertextualidade teriam direccionado os seus esforços para o estudo intertextual da produção, que para Stierle “consiste apenas em que um texto [encontre] um espaço vazio numa constelação de textos” (*ibidem*), sem que isto muitas vezes afecte o receptor ou leitor.

Neste trabalho, Fernando Pessoa (tanto a sua obra como um imaginário iconográfico/biográfico já mítico), será estudado como hipotexto, como parte de outras obras. Devemos perguntar-nos de que modos estes quatro poetas, Mário Cesariny de Vasconcelos, Ruy Belo, Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, conseguem apropriar-se da obra pessoana.

A partir dos termos de Bloom, e lembrando a afirmação de Eduardo Lourenço segundo a qual a figura pessoana tem ofuscado em Portugal várias vozes de candidatos à sua sucessão, “insurgindo-se contra esta confiscação da nossa vida cultural pelo mito-Pessoa” (1986: 9), conseguimos na obra de Ruy Belo ou de Mário Cesariny algum tipo de revisão nascida da angústia da influência?

Que lugar tem Pessoa fora das fronteiras portuguesas, noutros céus, noutras culturas, inclusivamente noutra língua, como é o caso dos poetas venezuelanos Eugenio Montejo e Rafael Cadenas?

Num sentido borgeseano, como é que estes quatro autores, através das suas obras, redimensionam a obra pessoana? Como podem – se é que conseguem – influenciar a leitura geral da obra de Pessoa? Há apenas continuidade, reiteração ou uma “lenta e incesante metamorfosis” (Genette, 1966: 147)?

Eduardo Lourenço afirma ser-lhe difícil imaginar “alguém que possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo” (1986: 9). A nossa tese centra-se aí: não tendo Pessoa o poder de se expressar, mas sendo expressado, isto é, convertido num

texto intransitivo; não falando, mas sendo “falado” noutros poemas de outros autores. Expor esta nova leitura criativa de Pessoa, nesta amostra nacional e internacional, a partir destes instrumentos teóricos, é o objectivo do nosso trabalho.

II. MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS

O homem pesa tanto e a matriz é tão leve!
Entrai por mim dentro! Tornai
Meu ânus o vosso almoceve!
Depois, levando-me, passai.

Mário Cesariny de Vasconcelos
O Virgem Negra

2.1 Apresentação

Mário Cesariny de Vasconcelos estreia-se em 1950 com o poema “Corpo Visível”, que será reeditado com algumas variações tanto nas duas edições de *Pena Capital* (de 1957 e 1982), como em *Poesia*, de 1961, e em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, de 1972. No entanto, segundo o próprio Cesariny, entrevistado em 1982 por Francisco Vale, é a partir de 1942 que começa a escrever e “a febre dura doze anos” (1982: 3). Os seus primeiros poemas encontram-se reunidos, em versão definitiva, em *Nobilíssima Visão*, onde se encontra “Nicolau Cansado Escritor”, “Um Auto para Jerusalém” e “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”. Como vemos, logo à partida, a escrita de Cesariny responde à obra de Fernando Pessoa.

Em 1942, a editorial Ática inicia a publicação das Obras Completas de Fernando Pessoa, organizadas por Luiz de Montalvor e João Gaspar Simões. Estas edições estendem-se até 1950 e, acompanhadas pelo famoso ensaio biográfico de João Gaspar Simões *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, contribuem para a canonização do autor de *Mensagem* nas letras portuguesas. Como se sabe, os poetas desta década e da anterior não ignoram Pessoa. Em 1942, Eugénio de Andrade dedica-lhe o seu primeiro livro, *Adolescente*, enquanto Jorge de Sena envia duas cartas, em 1940, à revista *Presença*, referindo-se a poemas de Álvaro de Campos que nesta publicação apareceram. Em 1944, Sena dirige uma carta ao já falecido Fernando Pessoa e, dois anos depois, escreve o prefácio a *Páginas de Doutrina Estética*, volume editado pela editorial Inquérito, onde se recolhem diferentes ensaios de Pessoa. A poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, por seu turno, publica, em 1950, como parte do livro *Coral*, o poema “As Sibilas”, que, como afirma numa entrevista concedida a Maria Armada Passos, “é escrito como acusação contra os poetas como Fernando Pessoa” (Andresen, 1982: 3) “Os poetas como Fernando Pessoa” são, segundo Sophia, os que vivem na separação e na renúncia da unidade. O poema “As Sibilas” convida a “superar a renúncia” (*ibidem*). Assim se conclui que o contexto que acompanha o início da escrita de Cesariny está rodeado de ecos do poeta de “Autopsicografia”.

Seja para a festejar, seja para a questionar, há um diálogo permanente entre a *inteligentzia* portuguesa e a poesia de Pessoa. A voz de Cesariny diferencia-se pelo seu

tom irónico e arriscado, conferindo leveza e humor às palavras do canonizado poeta. Aquilo que se reflecte com angústia em Sophia, em Cesariny transforma-se em paródia e na criação de um espaço crítico, marcando diferenças entre a sua poética e a do seu antecessor.

Os poemas reunidos em *Nobilíssima Visão (1945-1946)*, em 1959, são anteriores, segundo Cesariny, à adesão ao surrealismo, mas contêm muito da ironia e do humor paródico que caracterizam também este movimento. É no ano de 1947, segundo lembra Cesariny em *A Intervenção Surrealista*, que se cria o primeiro grupo surrealista português: “Em Lisboa, António Domingues, Alexandre O'Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny aderem ao surrealismo” (1966: 55). Embora mais de vinte anos depois da publicação do primeiro *Manifesto Surrealista*, em França, o encontro com a estética de Breton parece ser a resposta buscada por estes jovens que não se identificam com as correntes então em voga: nem com o chamado presencismo, nem com o neo-realismo. Segundo Maria de Fátima Marinho, em *O Surrealismo em Portugal*, “A dependência em relação a Breton e à doutrina francesa era inevitável” (1987: 30), mas, como a ensaísta salienta, há também no grupo “uma especificidade nacional” (*ibidem*) que os diferencia dos surrealistas franceses.

Essa especificidade resulta das heranças poéticas portuguesas, e diferencia o grupo de Cesariny de qualquer outra tradição europeia surrealista. Seja para os contrariarem, como quando criticam o neo-realismo, seja para se identificarem, como na explícita adesão cesarinyana a Teixeira de Pascoaes ou a Mário de Sá-Carneiro, os poetas surrealistas portugueses fazem uma releitura dos seus predecessores e contemporâneos.

A importância de Pessoa e do grupo de *Orpheu* no surrealismo português é destacada por Fernando J. B. Martinho, que considera a “reivindicação que os surrealistas portugueses fazem da herança modernista (...) uma das vias por onde se processa a aclimação do surrealismo entre nós” (1988: 15). Nesta mesma linha de pensamento, Francisco Vale afirma que “Tanto Fernando Pessoa como Mário de Sá-Carneiro indisciplinaaram a escrita. E Fernando Pessoa liga, desde 1916, a poesia à magia, através de práticas mediúnicas” (1982: 3).

Mesmo assim, a opinião de Cesariny é outra. Interrogado sobre a influência de *Orpheu*, o poeta de *Pena Capital* responde: “Não são influências. O que tivemos de comum com eles faz parte do sangue e da água que bebemos. Acho que o surrealismo apareceria em Portugal mesmo sem eles” (*ibidem*). Contudo, note-se que Cesariny não

responde à pergunta. Francisco Vale não lhe pergunta se o surrealismo existiria em Portugal sem *Orpheu*. O que queremos saber é aquilo que a inegável presença pessoana provoca na sua obra. Tanto em *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* como em *O Virgem Negra* a poética pessoana, ortonímica e heteronímica, é cerne do poema.

2.2 Humor surrealista e paródia

Numa entrevista concedida ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Mário Cesariny define o surrealismo como uma “Revolução” (2004: 14) em todos os âmbitos: moral, político, estético. Para o poeta de *O Virgem Negra*, o surrealismo não deve ser considerado um período histórico, tanto mais que os seus princípios de liberdade, subversão e elogio do amor ressurgem em diferentes épocas. Este espírito de revolta é descrito por J. Cândido Martins como de “fogosidade iconoclasta” (1995: 23), aclarando que essa fogosidade não tenciona apagar o passado cultural, mas redefini-lo.

O surrealismo reescreve a história e a tradição literária e artística. No âmbito das Belas Artes, podemos pensar na pintura de Salvador Dalí “Reminiscências Arqueológicas d’O Angelus de Millet”, onde a conhecida obra de Millet é refeita por Dalí com variações; transformando (como o nome sugere) os dois camponeses em duas grandes figuras semelhantes a ruínas. Dalí funde a arte pictórica com a arqueologia sob uma atmosfera onírica, o que redimensiona todo o sentido da pintura. Semelhante processo é seguido por Cesariny no poema publicado em 1953, “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”, em que se manifesta a apropriação do imaginário e dos interesses de Campos (o quotidiano das grandes cidades, a solidão, a falta de sentido), agora trasladados para o mundo poético cesarinyano:

gente atrasada em relação ao barco para o Barreiro
que afinal ainda lá estava apitando estridentemente,
gente de luto, normalmente silenciosa
mas obrigada a falar ao vizinho da frente
na plataforma veloz do eléctrico em marcha (...)

Deito fora o cigarro que já me sabia a amargo
e decido-me a andar – mas para quê? Mas para onde?
As lojas estão abertas mas nunca se viu coisa tão fechada
Ah! heróis do trabalho, que coisas raras fazeis! (1953: 64, 69)

A reescrita de Cesariny está cheia de humor: em vez de destruir o passado parece que, também de uma maneira crítica, está a “brincar” com ele. Assim afirma Joaquim Manuel Magalhães, referindo-se à obra de Cesariny: “o mecanismo romântico

desemboca na prática da sua sabotagem pelo humor, essa forma convulsa de revelação que constitui, como é mais do que sabido, um dos centros da prática surrealista” (1989: 85). O humor seria então um dos métodos para subverter os sentidos estabelecidos.

Mesmo que o humor seja uma marca típica do surrealismo, ele já estava presente nos poemas de Cesariny antes da inscrição no movimento. A utilização hiperbólica de tópicos neo-realistas (como em “Nicolau Cansado Escritor”) e a imitação que lemos em “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos” antecede a sua adesão ao surrealismo.

Por ser uma repetição com mudanças, podemos afirmar que estamos perante uma paródia. Linda Hutcheon, em *Theory of Parody*, define a paródia como “repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony” (1985: 32). Portanto, relativiza a noção de que a repetição seja burlesca e prefere apenas assinalar a distância. Como anotámos sobre a obra de Dalí, ou lemos no poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”, a paródia repete uma obra anterior, mas inclui na nova versão evidentes variações. A paródia é, portanto, uma forma de intertextualidade expressa, que evidencia a duplicação, valorizando a diferença. Não implica forçosamente correcção do texto parodiado, mas exige o conhecimento deste para evidenciar a sua riqueza. Assim, se não conhecermos a obra de Pessoa, e especificamente a obra de Campos, o texto de Cesariny perde o seu sentido.

Devemos lembrar, como explica Cândido Martins, que a paródia não é um género, mas “uma modalidade discursiva” (1995: 22), que pode despontar em qualquer discurso ou expressão, seja ou não literária. A definição de Simon Dentith, com o uso mais abrangente de práticas culturais, inclui estas possibilidades: “Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (2000: 9). Assim, Dentith destaca o carácter polémico da paródia, ou dos géneros paródicos, como prefere chamar (distinguindo-se de Hutcheon, quando esta afirma que, mais do que serem polémicas, as paródias criam uma distância crítica).

Segundo Hutcheon, as teorias do génio e da originalidade e o valor que o autor assume entre os românticos acompanham a valorização da ideia de paródia, retirando-lhe um sentido negativo e menor. Hutcheon afirma que “unlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other” (1985: 31). Esclarece ainda que o nível de qualidade da obra parodiadora não é necessariamente inferior ao da obra parodiada.

Na mesma linha de ideias, Maria Helena Nery Garcez anota, em *Alberto Caeiro*, “*Descobridor da Natureza*”, que a “paródia supõe necessariamente a consciência de um outro texto e configura-se como um «canto paralelo» a ele” (1985: 67). As suas palavras são muito semelhantes às de Hutcheon: “It is the fact they *differ* that this parody emphasizes and, indeed, dramatizes” (1985: 31). Estas definições afastam a paródia de um sentido pejorativo; colocando-a como apenas diferente.

Para Cândido Martins, é no surrealismo que a paródia floresce “nas suas mais variadas modalidades – Paródia de textos individuais, Paródia de códigos de convenções que regem os géneros e modos literários; e, finalmente, Paródia de determinados discursos sócio-culturais e ideológicos” (1995: 23). Dentith afirma ainda que nem sempre a polémica paródica se instaura entre os textos; por vezes, ela manifesta-se entre os textos e a realidade. Lemos: “the polemic can work in both ways: towards the imitated text or towards the ‘world’” (2000: 17). Exemplifica com a secção III de *The Waste Land*, onde afirma que a intenção polémica de Eliot não está dirigida contra o estilo ou temas de Spencer em “*Prothalamion*”, mas na diferença entre a Londres deste último e a Londres contemporânea de Eliot. Estaria a evidenciar, portanto, de maneira polémica, o seu desagrado para com a realidade observada.

Esta hipótese pode também ser testada nos textos de Cesariny, em versos onde a consciência de classes é evidenciada. Pensamos que tal acontece não só para parodiar alguns lugares-comuns do neo-realismo, mas também a própria realidade: “vi também um vapor que ia para o Barreiro / e tive pena de não ir com ele / mas não sou um proletário (não, ainda não)” (1953: 71), ou: “Agora tudo isto e nada disto / em plena e indecorosa licenciosidade comercial / pregando partidas, coçando, arruinando, retorcendo o facto atrás dos vidros” (*ibidem*: 66). Embora vários autores surrealistas tenham começado por simpatizar com o neo-realismo, com estas palavras Cesariny evidentemente parodia o tema da luta de classes, recorrendo, aliás, a estratégias sintáticas típicas de Álvaro de Campos.

Detalhadamente estudado por Maria de Fátima Marinho e Fernando J. B. Martinho, o poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos” pode inserir-se no conceito de hipertexto, segundo os termos de Gérard Genette. Como já dissemos, a hipertextualidade é uma forma de intertextualidade onde existe uma dependência plena de uma obra, em relação a outra. Para compreender o sentido do hipertexto, precisamos da obra anterior, ou hipotexto. A paródia é sempre um hipertexto, sendo o hipotexto, neste caso, a generalidade da obra de Álvaro de Campos, sobretudo a *Ode Marítima* e a

Ode Triunfal; principalmente no que diz respeito ao uso condensado da sintaxe e dos temas do heterónimo engenheiro. Para Fernando J. B. Martinho, “o Campos de que se faz o louvor e a simplificação aparece anagramaticamente cerzido no texto, reconhecendo-se, sem dificuldade” (1988: 15). Este reconhecimento do hipotexto é crucial, mas a diferença é a que abre novos espaços de entendimento. Assim, mesmo que Cesariny afirme ter usado a “metafísica fernandina” (1966: 56), o processo que Martinho encontra no poema é contrário: “o Campos da «Ode Marítima» é objecto de um processo de trivialização, subtraído às elucubrações metafísicas do Cais intemporal e desmitificadamente trazido à realidade chã do «barco para o Barreiro» ” (1988: 15). Esta materialização das abstracções de Campos é também notada por Fátima Marinho: “Cesariny recusa a metafísica e a abstracção que curiosamente percorre a poesia de Campos, como recusa a grandiloquência ou o seu furor emotivo e expressivo. (...) E as concretizações sucedem-se, e verificam-se em todas as áreas semânticas” (1987: 32). Há, portanto, uma valorização dos seres e das realidades concretas, que contrasta com as ideias e abstracções que Campos preferia.

Cândido Martins afirma que “não existe paródia sem memória literária” (1995: 24), e é esta memória poética que percorre o poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”. Como salienta Fernando J. B. Martinho, este poema convoca o heterónimo pessoano, mas também outros poetas portugueses: “além dos referentes que têm origem em Campos, outros se recortam, associados a Cesário («a varina [que] infectou a perna esquerda») ou, com um relevo muito especial, a Mário de Sá-Carneiro” (1988: 120). Baseados neste inventário, afirmamos, como Hutcheon, que há no modo paródico uma mistura de homenagem e crítica. O que gera prazer provém “not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” between complicity and distance” (1985: 32).

Esta cumplicidade desperta a memória do leitor: somos convocados a procurar as raízes de cada texto. Fátima Marinho conclui assim a sua interpretação do poema: “Projectando a poesia de Campos para espaços semânticos de que parecia desligada, Cesariny contribuiu também para lhe *injectar* sentidos novos oferecidos pelo horizonte histórico e literário, e deu-nos um bom exemplo de criatividade transtextual” (1982: 32). Marinho coincide com a apreciação de Hutcheon, quando esta assinala, recorrendo à terminologia dos Formalistas Russos, que “the elements are «refunctionalized» (...). A new form develops out of the old, without really destroying it; only the function is

altered. Parody therefore becomes a constructive principle in literary history” (1985: 35).

Para finalizar, repensando o poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos” com os termos bloomianos, concebemos aqui um processo de apófrades. Como já anotámos, a apófrades é um movimento poético revisionista onde o poeta consegue apropriar-se com plenitude do seu precursor, até parecer anterior a este. Bloom explica que “a conquista do novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor” (1973: 27). Como descreveremos, através da apropriação de Campos, Cesariny chega a Cesário Verde, condensando a linha de predecessores poéticos.

Marinho salienta o encontro entre este poema e a referência a Cesário Verde: “inicia-se com o verso «Coitado do Álvaro de Campos!», que por sinal imita Caeiro em relação a Cesário Verde” (1982: 30). Esta conjunção não surpreende Cândido Martins: “não nos deve estranhar esta convocação de Cesário, no momento em que Cesariny parodia A. Campos: Cesário é, consabidamente, o mestre de Campos e Caeiro” (1995: 452).

Ambos, Pessoa e Cesário, são novamente convocados, como uma unidade, num outro texto que estudaremos a seguir, *O Virgem Negra*. Afirma J. Cândido Martins: “Numa paródia da obra heteronímica de F. Pessoa, o mesmo Cesariny volta a citar parodisticamente este texto de Cesário, introduzindo-lhe comportamentos sexuais pouco condizentes com o cenário inocente e idílico descrito pelo autor do Livro: «E era *felatio* para todos / E pão de ló molhado em malvasia»” (1995: 455).

A releitura retrospectiva de Borges, em “Kafka e seus precursores”, ajuda a entender este encontro de pais poéticos. Cesariny apresenta no livro *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* os prolegómenos do surrealismo, avaliando Cesário Verde e Pascoaes acima de Pessoa: “Cesário Verde, primeiro operário de um realismo poético que avassala ruas e figuras cidadinas transfigurando-as até à perturbação dos sentidos; Teixeira de Pascoaes, poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa” (1972: 261). Pela admiração que Cesariny confessa, não nos surpreende que apareça Cesário Verde nos seus poemas, mas é sempre de notar que, embora neste ensaio e em algumas entrevistas Cesariny negue directamente a influência pessoana, várias vezes aparecem ecos do poeta na sua obra.

Cesariny, no entanto, afirma que o interesse dos surrealistas na obra pessoana “foi o desligar da corrente alterna que ligava há séculos o discurso racionalista ao princípio de identidade, foi a destruição do conceito (válido) de «personalidade» (da «personalística contemporânea») (...) e não, nunca, o da sua divisão, compartimentação ou dispersão” (*ibidem*: 263). Apesar deste aparente desinteresse, Marinho assinala uma outra referência a Pessoa-Cesário: “Na esteira de Cesário Verde e Fernando Pessoa (desta vez sob a forma do heterónimo Alberto Caeiro) está ainda um conjunto de poemas, *Romance da praia de Moledo*, publicados pela primeira vez em *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, com a data de 1942-1944, sendo portanto dos primeiros escritos de Cesariny” (1987: 333). É como se Cesariny não pudesse prescindir de Pessoa para alcançar Cesário.

Esta é a riqueza da paródia: uma vez lido o poema “Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos”, é-nos impossível retomar este heterónimo como o tínhamos lido antes. Conforme afirma Fernando J. B. Marinho, a montagem paródica que Cesariny cria não apaga os referentes pessoanos; pelo contrário, estes “integram-se realmente num *outro* universo poético” (1988: 120). Este novo universo poético reaviva o poeta de “Autopsicografia” e liberta-o de sua constante auto-interpretação, animado que é agora por um novíssimo humor onírico.

2.3. Leitura intertextual: *O Virgem Negra*

Aquando das celebrações do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa, em 1985, os seus restos mortais foram trasladados do Cemitério dos Prazeres para o Mosteiro dos Jerónimos em Belém. Como explica Fernando Pinto do Amaral, o título de Cesariny *O Virgem Negra* provém “do curioso facto de o cadáver de Pessoa ter sido encontrado incorrupto e enegrecido aquando da sua transladação” (1990: 208). Sobre este facto, Lúcia Jorge comenta num artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*: “que se ponha a correr que o seu corpo jaz incorruptível é artefacto banal em terra de santos” (1985: 5).

A partir deste acontecimento, sob a imagem de um Pessoa negro, aparece, em 1989, o livro de Mário Cesariny de Vasconcelos intitulado: *O Virgem Negra. Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais & estrangeiras por M. C. V. Who Knows Enough About It seguido de Louvor e Desratização de Álvaro de Campos pelo Mesmo no mesmo lugar. Com 2 Cartas de Raul Leal (Henocho) ao Heterónimo; e a Gravura da universidade. Escrito & Compilado de Jun. 1987 a Set. 1988.*

Como podemos apreciar pela ironia e pelo engenho do título, o humor tem um papel central neste livro, que exige ser lido com a sabedoria do riso. Entramos numa leitura ao mesmo tempo afastada de Pessoa, num sentido emocional (digamos: sem compaixão) mas também uma leitura próxima, de poeta a poeta, onde as palavras de um são reescritas pelo outro: as palavras de Pessoa são reinventadas por Cesariny.

Destacamos do título a intenção pedagógica: “explicado às criancinhas”. A ideia de leccionar explica a irónica redacção e o estilo da obra: poemas na primeira pessoa, onde Fernando Pessoa se apresenta e explica, numa burlesca exposição do seu imaginário. Fernando Pinto do Amaral, numa recensão crítica ao livro, explica que se trata de “revisitar Pessoa, não só através de alguns poemas agora engenhosamente reescritos, como também graças a outros de origem não directamente pessoana, mas nos quais o sujeito é o poeta da *Mensagem*” (1990: 208).

Os poemas que Pinto do Amaral descreve como “engenhosamente reescritos” estabelecem relações intertextuais com a poesia pessoana, a correspondência privada de Pessoa, e partes de textos ensaísticos. Outro tipo de poemas completam o volume:

aqueles que nem sempre imitam o estilo pessoano, mas onde Cesariny usa Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares como personagens. Estes são representados a partir de características conhecidas, mas sempre transformadas e caricaturadas.

Eduardo Lourenço afirma no ensaio “Fernando, Rei de nossa Baviera” que Pessoa se converteu num mito, e adota o termo “mito-Pessoa” para definir o fenómeno. Segundo a sua análise (já comentada no capítulo 1.1), Pessoa é “mito de existência discreta que se ofereceu a todas as sensações” (1986: 11). Lourenço reconhece que tanto a fama universal como a centralidade de Pessoa na cultura portuguesa se devem principalmente à “encenação prodigiosa a que Pessoa submeteu o seu radical sentimento de *inexistência*. Refiro-me à comédia dos Heterónimos” (*ibidem*: 13). Pessoa, tomado como uma espécie de personagem-arquétipo, é incluído em muitos poemas de diferentes poetas, em vários países e línguas como veremos no capítulo 5, dedicado a Eugenio Montejo. Mas, no caso a estudar, parece-nos que Cesariny usa o mito-Pessoa para desmitificar Pessoa. Ou, talvez, para o levar à letra: pôr Pessoa a sentir e a experimentar todas as sensações, principalmente aquelas de tipo sexual que Pessoa não costumava incluir nas suas obras. Assim, os heterónimos e o seu criador protagonizam quadros homo-eróticos, inexistentes na obra pessoana, bastante omissa no que respeita ao corpo e à sexualidade (embora haja também na obra Pessoa poemas de intenso erotismo como “Antinous” ou “Epithalamium”).

Numa clara tentativa de dessacralizar tanto Pessoa como alguma crítica adulatora do poeta, muitos dos termos com que Pessoa tem sido descrito são parodiados. Enquanto Eduardo Lourenço o descrevera, tomando as palavras pessoanas, como o centro – e sol – da cultura portuguesa contemporânea, afirmando que “já não podemos contemplar o céu da nossa cultura sem o ver a ele no centro, convertido em «mito brilhante e mudo», irradiando a sua luz enigmática” (1986: 10), a epígrafe escolhida por Cesariny em *O Virgem Negra* é: “Brilho ante todos como um sol, eu que sou/ púrpura como o poente (Christina Georgina Rossetti)” (1989: 7).

A primeira parte do livro inclui seis poemas, onde se apresenta o sujeito poético, que deverá ser interpretado como o próprio Pessoa. O criador da heteronímia explica:

Co’ a breca de antinomia
Em desuso há seis mil anos
Fabriquei a cartesia
Dos heterónimos manos (*ibidem*: 11)

Reduzindo a heteronímia a um simples artifício, Cesariny resume Pessoa a um plano racionalista, calculista. Neste poema, onde Cesariny adota a versificação em quadras, muito comum em Pessoa-ortónimo, explica a “antinomia”, associando a voz poética ao platonismo:

Platão, Platão é que é bom
Pegado a Descartes frito
Cêrca à cabine do som
Em praia de muito apito. (12)

Eduardo Lourenço também afirma que “todos os poetas conferem aos sonhos ou pesadelos comuns a forma que os redime. Mas Pessoa insuflou nessa missão um suplemento sacrificial, tornando-se *ninguém*” (1986: 11). Cesariny parece representar este Pessoa “ninguém”, mas não através de um sacrifício, pela expulsão do seu próprio ser:

E como Platão expulsou
Os poetas da cidade
Mandando que nela só
Falásse a vulgaridade

Eu anónimo e avulso
Aldeão do mundo a haver
Eu o mim de mim expulso
O mim que se vá lambar. (1989: 14)

Por outro lado, este poema inicial alude ao tema da alquimia em Pessoa, estudado já por António Quadros, mas com conclusões distintas:

Aqui os digo e confesso,
Aqui os confesso e nego:
Dei muita leitura à vista
E muitas voltas à pista
Mas para bom alquimista
Nunca passei do *nigrêdo*. (*ibidem*: 15)

Segundo a análise de Pinto do Amaral, para Cesariny, Pessoa não teria ultrapassado este primeiro passo alquímico, o *nigrêdo*, “porque o seu conhecimento permanece submetido ao rigor de concepções platónico-cartesianas, movendo-se na

esfera de um imaginário passivo que o obriga a recalcar as pulsões do seu corpo e o transforma num ser alheio em relação a si mesmo” (1990: 209). Sendo o *nigrêdo* o primeiro passo do *opus* alquímico, anterior ao *albedo*, à *citrinitas* e ao *rubedo* é, no entanto, necessário para a possível sublimação final. O *nigrêdo* relaciona-se também com a melancolia e a depressão, termos muitas vezes usados para descrever a poética pessoana; basta lembrar a contundente afirmação de Eduardo Lourenço: “no sentido mais cru do termo, Fernando Pessoa é o poeta da Depressão – histórica, psicológica, metafísica e psiquiátrica” (1986: 15). Maria Gabriela Llansol, no livro *Um Falcão no Punho*, afirma ter pena de Pessoa por “nunca se ter encontrado com Al-Hallâj, mas só com teósofos de pacotilha” (1985: 104) aludindo também a uma certa imaturidade de Pessoa na indagação alquímica.

Mas estas perspectivas, minimizadoras do conhecimento ocultista pessoano, contradizem alguns estudiosos. Por exemplo, António Quadros escreve em 1985 que, mesmo que a separação em heterónimos represente a morte iniciática de Pessoa, o poeta conseguiu ascender a outros níveis alquímicos dando, com o desenvolvimento da obra de cada um deles, “de cada vez um passo, um passo doloroso e fecundo, no sentido da sua própria libertação, conversão, transmutação e elevação para a luz” (1985: 465). Contrariamente à opinião de Cesariny, defensor do fracasso alquímico de Pessoa, António Quadros corrobora as palavras de Gilberto de Mello Kujawski, citando: “«Mensagem» é a grande obra alquímica de Fernando Pessoa, o coroamento do seu destino” (Kujawski, cit. in Quadros, 1985: 465). Para Quadros, com a cisão heteronímica, “não morreu realmente a verdade mítica que nele se continha, como não morreu realmente a matéria triturada, castigada, cindida, porque se transmutou para o nível de um mito nacional de regeneração ou de novo nascimento” (1985: 470).

Evidentemente, Pessoa não ignorava a alquimia, esse *opus* milenar que considerava “o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a prepara” (1966: 123). Quadros afirma que Pessoa sublima esse *separatio* através da escrita, nomeadamente com poemas que transcendem o imaginário individual, como *Mensagem*.

Finalmente, destacaremos a única estrofe de Cesariny que se repete duas vezes:

Desvestidos de seus nus,
De pernas muito afastadas
(Duas formas co-irmãs)
Masturbam homens de as-

Pecto decente nos
Vãos de escadas. (1989: 15)

Cesariny cita um dos versos mais sexualmente explícitos de Álvaro de Campos: “Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, / (...) E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! – / Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada” (1915: 87). No entanto, Cesariny transfere a acção sexual, antes feita pelas “filhas”, para os heterónimos, ideia coerente com o resto do livro: toda a acção “dramática” conduz nestes poemas a encontros sexuais.

No poema seguinte, “Eu, sempre...”, Cesariny parodia a filiação pessoana em Platão, descrevendo-a como insuficiente, semelhante à de “um romano da decadência total” (1989: 17). O terceiro poema intitula-se “Alheio” e, como o nome indica, versa sobre o que a voz poética não possui:

Alheio ao céu e à luz
De Seth e de Rimbaud
No Antinoo depuz
O paneleiro que sou (*ibidem*: 21)

Depois de se declarar “paneleiro”, o sujeito poético afirma só ter sido capaz de evidenciar esta tendência sexual em inglês, referindo o poema “Antinous”, que forma parte dos poemas ingleses de Fernando Pessoa. Também faz referência ao poema “Epithalamium”, escrito nesta língua:

E no Epithalamium fiz
Que pudessem saber
Que feliz ou infeliz
O sou como mulher

As costas do meu ser
Deixei em inglês
Porque isso em português
Não o podia escrever (*ibidem*)

A voz poética resume depois a sua educação literária: “De Shakespeare e de Marlowe / Mas também (ainda não disse) de Donne/ De Milton, de Mcpherson, de Coleridge, / De *Chatterton*, de Carlyle, de Wordsworth, de Browning” (*ibidem*), continuando com outros escritores ingleses canónicos. No entanto, da influência anglo-saxónica confessa-se “um tanto grogue” (*ibidem*). Narra também dados biográficos

coincidentes com os de Pessoa, sobre a mudança para Lisboa, a passagem pela Faculdade de Letras. Alude ainda à falta de filiação na poesia francesa:

A francesia de maior cariz
Não a pronunciei. Não conhecia. Ou não quiz.
Talvez a não houvesse na biblioteca de Durban (24)

Depois do quadragésimo verso, o poema, que começa com quadras ao estilo de Pessoa-ortónimo, muda estilisticamente, lembrando as formas mais comuns a Álvaro de Campos, incluindo onomatopeias como: “– ã-ã-ã-ã...” (*ibidem*: 25), à semelhança do heterónimo de *Ode Marítima*. Aparecem julgamentos sobre a poesia portuguesa, classificando Camões de “italiano” (23), alusões a Teixeira de Pascoaes: “eu disse / Que ele sofria de pouca arte” (*ibidem*), e a Antero de Quental: “seria especial / Não fora o / Entre filosofal e sensorial (oriental ocidental) / Que ele não resolveu / Porque o resolvi eu” (27).

O quarto poema desta primeira parte é uma resposta ao livro de Mário Sacramento, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, de 1958, onde Sacramento usa o adjectivo “anti-génio” para descrever Pessoa. O poema de Cesariny questiona este termo:

O Mário de Sacramento é que há um ano disse
Uma palavra de desengano felice.
Que eu era um anti-génio, disse o rapaz
Em livro eugénio e invulgarmente lilás. (31)

Sacramento expõe no seu livro a tese de um Pessoa anti-génio, entendendo por génio “um excepcional adequamento do homem à realidade do seu tempo” (1958: 77). Afirmo Sacramento que Pessoa teria fracassado no seu plano de fazer da heteronímia um drama-em-gente: “muito embora possamos admitir que Fernando Pessoa contivesse em si elementos susceptíveis de transfiguração dramática (...) a verdade é que não chegou a realizar-se nesses termos. E porquê? Necessariamente, porque lhe faltou... génio dramático” (*ibidem*: 58).

O Pessoa apócrifo que Cesariny cria responde assim no seu poema:

Mas voltando ao escritório
Do Mário Sacramento,
Este belo parlório

Sito à casa de banho
Saberá que para se ser um antigénio
Tem de se ter muitíssimo talento? (1989: 33)

O poema cita também três dos mais famosos versos de Campos, acrescentando uma pergunta: “Não sou nada / Nunca serei nada / Não posso querer ser nada... lembram-se?” (*ibidem*: 34) confirmando a sua insignificância, pedindo depois para que o retirem dos Jerónimos, ou, ao contrário, que retirem o monumento e o deixem aí ficar. Descreve pejorativamente o seu sepulcro:

E antes de mais tirem de mim os Jerónimos
Que é clausura demais para um homem só
E se tal não puderem (souberem, quiserem, temerem)
Digam lá ao escultor venha tirar a mó
Da merda da coluna que me pôs em cima a fingir que estou dentro. (*ibidem*)

O facto real da sepultura de Pessoa no Mosteiro dos Jerónimos é um dos eixos do livro. Devemos pensar no significado desta recusa, que questiona a estatização da figura do poeta. Pedir que seja o monumento removido, e não o poeta, é exagerar humoristicamente a importância de Pessoa, superior às honras de estados ou governos.

A segunda parte do livro é composta por dezanove poemas. Começamos por recorrer às palavras de Cláudio Willer, que descreve esta segunda parte de *O Virgem Negra* assim: “consiste em pastiches e adulterações dos poemas de Pessoa: entre eles, alguns dos mais conhecidos. Há uma interpretação, no sentido da dessublimação, de revelar um conteúdo sexual latente, reproduzindo o poema na forma e ritmo, mas com substituições” (2003: s/p). Mesmo que na primeira secção tal já acontecesse, agora os poemas servem menos de apresentação e mais de confissão da personagem. Utilizam, em geral, textos de Pessoa-ortónimo (tanto em prosa, como em verso) e de Álvaro de Campos.

O primeiro poema foi elaborado a partir de versos do poema “Dorme enquanto eu velo...” de Pessoa ortónimo (1924a: 66), publicado pela primeira vez na revista *Athena*. Em Cesariny repetem-se textualmente versos de Pessoa como “Dorme que eu velo (...) Nada em mim é risonho” (Cesariny, 1989: 45), mas intercalados por outros que não correspondem ao poema de Pessoa, tais como “Sedutora imagem/ Terna Miragem” (*ibidem*), transformando o sentido do hipotexto. No segundo poema da secção II, parodia o conhecido poema de Fernando Pessoa “O menino de sua mãe”,

publicado em vida do poeta na revista *Contemporânea* (1926: 82), mudando versos-chave de Pessoa, como: “Que volte cedo, e bem / (Malhas que o Império tece!) / Jaz morto, e apodrece / O menino da sua mãe” (*ibidem*: 83), por “Que morra cedo, e bem! / Malhas que o Império tece! / Ainda vive e parece / O menino de sua mãe” (Cesariny, 1989: 48). No poema de Cesariny, a morte está trocada pela vida, referindo-se, ao que nos parece, à presença pessoal no mundo cultural, como também ao imperialismo português e à guerra colonial.

Entre outros poemas intertextuais, podemos destacar “Ó tocadora de harpa, se eu beijasse” (Cesariny, 1989: 57), que parodia o poema de Pessoa que começa da mesma maneira, publicado em 1916 na revista *Centauro*, e que é, no caso pessoal, uma afirmação platónica. Enquanto Pessoa escreve, depois deste primeiro verso: “Teu gesto, sem beijar as tuas mãos” (*ibidem*), negando-se à materialidade do tacto pela abstracção gestual, no poema de Cesariny lemos: “Teu corpo sem beijar a tua poma / E beijando-o me unisse pela soma / Aos quatro sexos meus e te enterrasse / Tão fundo o meu caralho que gravasse / em soberba medalha de cristãos (...) A forma que submete e extasia” (1989: 57). Cesariny usa a palavra “forma” em lugar de “teu gesto”; e enquanto o poema de Pessoa termina em “Não poder eu prendê-lo, fazer mais / Que vê-lo e perdê-lo!... e o sonho é o resto” (1916: 39), em Cesariny perde-se e vê-se “na retina” (1989: 57), afirmando-se dentro do sensível, do visível, do táctil.

Encontramos nesta parte alusões ao dado histórico da transladação do cadáver de Fernando Pessoa e o estado em que se encontrava: “O Virgem Negra, tal me descobriram / Cincoenta anos depois, / Em minha infusão estou. Tombam, deliram / Em vão quantos seguiram” (1989: 67). A palavra Virgem tem duplo sentido remetendo, tanto para a castidade sexual, como para a Mãe de Cristo, Maria. Muitas vezes o facto de um cadáver estar incorrupto tem sido interpretado pela Igreja Católica como evidência de santidade. Assim, com a palavra “virgem”, Cesariny não destaca apenas a sexualidade de Pessoa, mas também a santificação ou deificação do poeta. Portanto, a sua crítica está dirigida tanto contra a obra ou a vida de Pessoa, quanto contra o tratamento crítico a que posteriormente foi sujeito. Ao mesmo tempo interessante e ridícula, a exumação de Pessoa serve como metáfora perfeita para esta dupla aproximação. Segundo Claudio Willer, a crítica estaria dirigida aos que fizeram “a oficialização de Pessoa e sua consequente normalização (...) Portanto, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro seriam, mantido o paralelo com o surrealismo francês, os Anatole France e Paul Claudel de Cesariny” (2003: s/p). Embora

partilhemos da opinião de Willer, e uma vez que *O Virgem Negra* foi publicado em 1989, pensamos que a crítica cesarinyana vai para além dos poetas da revista *Presença*, estendendo-se ao clima geral de mistificação e popularização que as comemorações do cinquentenário e a explosão editorial de e sobre Pessoa extremaram.

O poema que começa com “Vem Vulva antiquíssima” é exemplar tanto pelo aberto tom paródico, como pela sexualização dos elementos que, na poesia de Pessoa, costumam ser abstractos. Através de um quadro comparativo, em anexo a este ensaio, podemos ver os poemas lado a lado, comprovando semelhanças e mudanças feitas por Cesariny.

O substantivo usado por Campos, “Noite”, em maiúsculas, referindo não uma noite singular e específica, mas a Noite como abstracção – a ideia de noite, a sùmula de todas as noites – é substituído no poema de Cesariny por “Vulva”. Numa interpretação dos impulsos reprimidos por Pessoa, Cesariny subverte todo o sentido do poema, que termina por ser um canto à cópula ou junção, ao encontro efectivo e positivo dos contrários. Os últimos versos substituem Cristo por “Çiva-Parvati”, deuses indianos que formam, como casal, uma família sagrada (pais de Ganesha, deus da escrita); Deus é substituído pela figura andrógina de Ardhanarishwar, metade homem, metade mulher, composto por Shiva e a sua consorte Shakti (1993: 45).

Sobre esta incapacidade amorosa e sexual de Fernando Pessoa com o “outro” Yvette Centeno escreve um ensaio intitulado “ophélie-bébézinho ou o horror do sexo”. Afirma que “Ophélie, aliás logo Ophelinha, reduzida, depressa passa a Bébé (de valor neutro, e já não feminino) a Bébézinho (neutro na mesma e ainda mais reduzido), a Bébé-anjinho, em que a des-sexualização mais se afirma” (1985: 18). Cláudio Willer sugere que Cesariny conhecia este ensaio e se baseia nele para a escrita do livro *O Virgem Negra*. O décimo poema da segunda parte copia por inteiro o poema de Pessoa ortónimo “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar” (2005: 63) mas interrompido por citações de diversas cartas escritas por Pessoa a Ophélie como: “A Nini Bèbèzinho / Do Ibi” (Cesariny, 1989: 63). Descontextualizadas, e portanto ridicularizadas. Estão, no entanto, tecidas significativamente com o poema de Pessoa, não tanto para mostrar a escrita poética e a epistolar como duas formas de fingimento, mas para evidenciar como em duas formas expressivas transparece uma mesma carência.

Outro dos poemas a salientar da segunda parte do livro é aquele que começa por “O Álvaro de Campos gosta muito de levar no cu” (*ibidem*: 89), porque os heterónimos e Pessoa ortónimo protagonizam aqui diferentes cenas eróticas, concluindo com a

chegada de Aleister Crowley, célebre mago e ocultista inglês que Pessoa conheceu em vida. No poema, os heterónimos protagonizam um teatro sado-masquista concebido por Cesariny, que encena um drama-em-gente (neste caso, é mais uma comédia-em-gente, transformando a gravidade dos temas pessoais em jogos sensuais).

A terceira parte do livro é composta por cartas apócrifas de Raúl Leal, poeta e colaborador da revista *Orpheu*, supostamente dirigidas a Pessoa. Numa primeira carta, a voz poética estende-se na explicação pormenorizada e hiperbólica do seu estado de ânimo, descrito como “de dissolução mental em que me esfarrapo ao capricho do Acaso” (*ibidem*), para finalmente anotar aquilo a que aspira: “essa ambição estonteante de arrebatá-lo divinamente o Universo, de me sentir Tudo, de me sentir Deus, essa Ânsia, essa Ambição você jamais sofreu e mal poderá avaliar a grandêsa da Minha Dor” (*ibidem*: 102). É interessante verificarmos como acusa Pessoa de ser incapaz de entender o seu sofrimento e a sua ambição. Willer destaca a sátira efectuada por Cesariny “aos maneirismos de vocabulário e repertório associados ao espiritualismo e esoterismo na passagem dos séculos XIX para XX, que tanto influenciou a geração de Orfeu [*sic*] ” (2003: s/p). Da passagem citada, destacamos também a denúncia da incapacidade de Pessoa perante as dores de Leal, que “mal poderá avaliar”, por não as ter experimentado (julgamento contra um Pessoa sedentário?).

A segunda carta é mais breve, e interroga directamente o destinatário sobre o futuro: a carta que Raúl Leal alegadamente recebeu não trazia todos os dados de um horóscopo que Pessoa lhe teria lido. A dúvida deste Leal apócrifo quanto à possível morte, que via próxima, não parece atemorizá-lo por completo. Uma espécie de transfiguração, descrita como “atração hipnótica” (porque “o Vácuo-Fantasma e eu tornávamo-nos um só Eu” (1989: 109)) alivia seu estado físico de sífilítico. Uma terceira carta, aparecida só na segunda edição do livro de Cesariny, é escrita por, supostamente, Pessoa. Desta vez dirige-se a João Gaspar Simões para refutar alguns dos ensaios que este escrevera sobre Aleister Crowley e, em geral, sobre a relação pessoal com o ocultismo e as práticas mediúnicas. Ressuscitado pela pena de Cesariny, Pessoa exumado tem a oportunidade de dialogar com os seus intérpretes.

Através de *O Virgem Negra*, Cesariny parece apontar a incapacidade de Pessoa de se encontrar com o feminino, ou de se declarar homossexual. Trata-se de um Pessoa apócrifo ou, como dissemos na introdução deste ensaio, um Pessoa reescrito como texto intransitivo, construído a partir não só do que os outros dizem dele, mas também através dele próprio. Assim a corrosividade do texto de Cesariny explicita uma clara

intencionalidade desmistificadora, satírica, mas também, como afirma Cândido Martins, uma “rejeição edipiana mais ou menos profunda” (1995: 109), do tipo de “tesera” conforme defendido por Harold Bloom, porque Cesariny está a completar a obra de Pessoa. Este processo também poderia ser descrito como de “demonização”; neste caso, Cesariny apropria-se de elementos pessoanos para os expor em sentidos opostos.

Finalmente, e como conclusão, destacaremos os dois últimos poemas da secção II do livro *O Virgem Negra*. Para Willer, esta dupla é “uma das chaves para interpretação do livro todo” (2003: s/p) porque o primeiro simbolizaria a iniciação hermética e o segundo a incapacidade de “penetrar na montanha simbólica, acesso ao castelo iniciático, para alcançar o Graal” (*ibidem*). De algum modo, estes poemas podem ser a conclusão que Cesariny não teria formulado em *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, adiando-a até este último livro.

J. Cândido Martins salienta que Cesariny cita “quase à letra o hipotexto do «Cancioneiro em seis novas quadras»” (1995: 107), referindo-se ao poema pessoano “Na sombra do monte Abiegno”, mas Cesariny amputa os dois versos finais das sextilhas pessoanas e acrescenta na estrofe final outros dois: “Cavaleiro de armas brancas, / Dá fim ao meu querelar” (1989: 88); e muda finalmente a palavra “desprender” do último verso, por “despertar”, ficando a estrofe assim:

Cavaleiro de armas brancas
Dá fim ao meu querelar:
Da sombra do Monte Abiegno
Quem me virá despertar? (*ibidem*)

Estes dois versos pertencem a cancioneros populares. O Monte Abiegno, montanha que liga o mundo terreno ao mundo divino, é o sítio de acesso ao simbólico Castelo. Como uma resposta, o poema seguinte, que não é uma adaptação de Pessoa, no nosso parecer é a conclusão de Cesariny:

Três voltas dei ao castelo
sem achar por dond’antrar.
Cavaleiro de armas brancas
viste-lo por ´qui passar?
Eu vi-o morto na areia
com a cabeça no juncal.
Três feridas tinha no corpo
todas três eram mortal;
por uma lh’entrava o sol

pela outra o luar.
P'la mais pequena de todas
um gavião a voar
com as asas muito abertas
sem nas ensanguentar.
Três voltas dei ao castelo
Sem achar por dond'antrar. (89)

Nesta perspectiva, Pessoa não teria entrado no castelo, não teria realmente conseguido uma resposta, ficando apenas nessa forma adormecida à sombra da montanha sagrada. Assim, mesmo advogando a ideia de um Cesariny herdeiro das formas pessoanas, a sua valorização de Pessoa parece apontar para um homem que ficou, como Fernando Pinto do Amaral já referia, no nível *nigredo*.

O poeta e crítico António Ramos Rosa explica que a influência de Pessoa “a partir da década de 40, exerce-se independentemente da sua atitude metafísica, como é o caso do movimento surrealista, particularmente o seu chefe de fila, Mário Cesariny de Vasconcelos” (1991: 39). De destacar que esta afirmação de Ramos Rosa não refere apenas os poemas paródicos estudados mas também a generalidade da obra de Cesariny. Portanto, além da inspiração que Pessoa infunde nele, cuja consequência é a escrita de poemas paródicos, no restante da obra de Cesariny, a linguagem de Pessoa, é vincada.

Esta admiração, embora polémica, por Pessoa evidencia-se na entrevista já mencionada para o *Jornal de Letras*. À pergunta “qual é a sua apreciação da obra de Fernando Pessoa?”, Cesariny responde: “Pessoa foi o início de qualquer coisa que ainda não sabemos bem o que é. A *Mensagem* vai ser em breve traduzida em inglês por Jonathan Griffith. Creio que produzirá um enorme impacto porque encerra não só o destino de Portugal mas o de toda a Europa” (1982: 3). Poesia profética, início de “qualquer coisa”: Pessoa não é desvalorizado. “Pessoa implantou um novo modo de dizer e esta transformação radical veio determinar toda a poesia portuguesa que se lhe seguiu” (1991: 41), defende Ramos Rosa. Talvez esta ideia seja partilhada também por Cesariny. Como sabemos, implantar uma nova forma de dizer é implantar uma nova forma de pensar. Se a obra de Cesariny herda a forma de Pessoa, os dois escritores encontram-se em órbitas estéticas próximas, sendo Cesariny um continuador desta linguagem, desta consciência, que Pessoa inaugura.

III. RUY BELO

Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais

Ruy Belo
Homem de Palavra[s]

3.1. Apresentação

Como se sabe, Ruy Belo estreia-se em 1961, aos 28 anos, com *Aquele Grande Rio Eufrates*. Este primeiro livro, publicado pouco depois da sua separação da *Opus Dei*, encontra-se carregado de referências intertextuais com a *Bíblia*. Assim o afirma José Tolentino Mendonça, que descreve *Aquele Grande Rio Eufrates* como devedor em “grande parte do ritmo interior do Apocalipse” (1996: 10).

Diferentemente de Fernando Pessoa, cuja poética praticamente não contém ressonâncias católicas, o imaginário de Ruy Belo nunca se afasta por completo do universo cristão. Mesmo assim, Tolentino Mendonça acrescenta que não há uma crença dogmática e plena nas palavras de Ruy Belo, mas “uma religiosidade torturada, dividida entre a recusa (...) e a afirmação, ardente, inesperada, do desejo de Deus” (*ibidem*: 14). Se a estas afirmações acrescentarmos as palavras de Gastão Cruz, que afirma que “nenhum outro poeta, além de Pessoa, esteve, no século XX português, tão «gravemente atento à importância misteriosa de existir» como Ruy Belo” (1973: 240), poderemos, a partir da diferença (Ruy Belo católico, Pessoa religioso mas nunca seguidor de uma igreja) afirmar uma proximidade entre ambos os poetas na busca de um sentido metafísico.

Ruy Belo muda, na segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, a grafia dos nomes próprios, que passam a ser escritos em minúsculas (incluída a palavra “Deus”), e substitui a epígrafe. Se na primeira edição líamos a epígrafe de Leonardo da Vinci “Depois de ter morrido no Oriente um homem que o Ocidente chora todas as sextas-feiras, juntamente com a nova verdade, uma nova beleza apareceu. Grande milagre esse, que veio renovar a fonte da arte e permitir que a arte nova rivalize com a antiga”, na segunda edição temos uma pequena frase de Antoine de Saint-Exupéry: “...Essa educação em vista de um poema”. Esta mudança obriga a entender a obra menos como portadora de uma mensagem terminada e mais como uma construção. Assim, no ensaio que acompanha a reedição do primeiro livro, Ruy Belo afirma que “a poesia é, ao fim e ao cabo, uma aventura de linguagem” (1972: 28).

Neste sentido, Ruy Belo coincide com outros poetas que se estreiam no início da década de 60, como os integrantes da chamada *Poesia 61*, os membros da *Poesia Experimental*, e um autor tão difícil de classificar como Herberto Helder. Gastão Cruz afirma que a poesia de Ruy Belo “tem tudo a ver com o contexto em que surge” (1973: 221), porque explora “com maior ou menor radicalismo, é claro, as potencialidades da palavra poética” (*ibidem*). Para este ensaísta, a característica que engloba estes poetas é o interesse na poesia como “criação verbal e da criação poética como fim em si” (*ibidem*). Para Luís Miguel Nava, o aparecimento sincrónico de grandes vozes com estas semelhanças faz de 1961 um ano de “feliz coincidência” (Nava, cit. in Martelo, 2007: 12), também descrito por Nuno Júdice como “um instante de viragem” (Júdice, cit. in Martelo, *ibidem*), em alusão às evidentes diferenças que propunham em relação às estéticas presencista e neo-realista.

Para Rosa Maria Martelo, inclui uma operação de continuidade com algumas vertentes anteriores da poesia portuguesa. Para esta ensaísta, foi um período “marcado pelo estabelecimento de uma religação muito forte com as poéticas dos finais do século XIX e inícios do século XX” (2007: 12). Assim, os poetas de 60 parecem estar mais próximos de Pessoa do que dos grupos imediatamente anteriores.

A poesia de Ruy Belo recolhe o legado pessoano, especialmente o de Álvaro de Campos, sem por isso deixar de dialogar com os poetas seus contemporâneos. Abrimos este novo capítulo com as palavras de Eduardo Lourenço, que afirma que “se há uma posteridade poética digna de Pessoa – do Pessoa-Álvaro de Campos – é bem a da poética omnicompreensiva de Ruy Belo” (2003: 215).

3.2 Ruy Belo e as influências

No ensaio “As influências em poesia”, Ruy Belo considera a influência como “um meio de convívio” (1969b: 284), contrariando as opiniões dos que a consideram “incompatível com uma voz própria e portanto condenável” (*ibidem*). Ruy Belo apresenta a tradição literária através da imagem de uma grande árvore, onde cada obra, incorporando palavras e temas dos autores anteriores, revitaliza o passado: “E a árvore, que confinada aos seus próprios limites estaria condenada à morte ou a menoridade, ensaia novos ramos, percorridos pela mesma seiva” (*ibidem*). Parafrazeando T. S. Eliot, para quem a avaliação de cada poeta é “a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos” (1920: 24), Ruy Belo afirma que “a poesia de um determinado país avança (...) porque os novos poetas convivem e medem forças com vozes extintas” (1969b: 284).

Opondo-se à angústia bloomiana, Ruy Belo vê na influência um modo de homenagem, “porque só se é influenciado por um poeta que se admira” (*ibidem*). No ensaio que antecede a segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, cujo título é “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, Ruy Belo lamenta ter lido alguns autores que não deixarem “a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrev[eu]” (1972: 18), como se a obrigação de cada obra literária fosse seduzir o leitor-escritor, de tal modo que não se pudesse continuar a ser – a escrever – da mesma maneira depois de ler cada obra. A importância da leitura crítica por poetas e escritores (dado que tal não é tarefa unicamente de críticos) também se enfatiza aqui: “a esta luz, não só a crítica é uma leitura vivificadora de determinada obra; também o é a poesia” (1969b: 284). Neste sentido, há por trás de cada poema beliano uma aproximação crítica à obra de outros autores.

A obra de Ruy Belo foi desenvolvida numa época em que a teoria da intertextualidade estava em franco desenvolvimento, com as publicações de Kristeva e Genette. Aliás, como Belo afirma, vive “numa altura em que a grande poesia consente no seu seio, como condição de existência e de sobrevivência, referências a factos de ordem histórica, literária, científica, artística” (1969b: 285). Noutro dos seus ensaios do mesmo livro, diz que “a poesia é a forma por excelência do exercício da sabedoria da

linguagem” (*ibidem*: 287). Se para Ruy Belo no âmbito poético “não há propriedade privada” (285), o esforço individual apresenta-se sempre incompleto, à espera de ser aperfeiçoado pelas próximas gerações. “A nós, portanto, as mais diversas influências” (286), conclui, colocando a sua obra dentro da árvore comunicante da língua e da poesia.

Neste sentido, Gastão Cruz descreve a obra de Ruy Belo como “uma poesia da cultura poética (e da cultura, sem mais)” (1973: 210), destacando as influências de Bocage, Cesário, Nobre e Pessoa. Considera-o ainda herdeiro de T. S. Eliot, pois a árvore poética obviamente suplanta a diferença das línguas. Ora estas contribuições não diminuem a originalidade da obra de Ruy Belo; pelo contrário, os hipotextos estão a ser honrados, conseguindo um novo alento e garantindo a sua continuidade no tempo. Não é ingénua a afirmação de Ruy Belo quando escreve que pouco deve a Saint-Exupéry em comparação com o que este lhe deve a ele próprio (1972: 18), referindo-se principalmente aos trabalhos de tradução que fez da obra do escritor francês, mas, podemos também dizer, por revitalizar o seu legado inserindo-o na sua própria poesia.

Embora nem todos os poetas sejam capazes de manter uma marca própria, uma vez influenciados por outros, a originalidade da obra de Ruy Belo foi sublinhada desde o primeiro livro, conforme defende Arnaldo Saraiva: “sem aderir cegamente a vanguardismos epocais, [Ruy Belo] renega a linguagem poética já praticada” (1961: 17). Por outro lado, longe da ansiedade da perda de pessoalidade, em Ruy Belo, tanto os factos repetidos do quotidiano como as palavras trabalhadas de outros ressuscitam, ardendo com novo fogo poético. Assim, para Manuel Silva Ribeiro, esta característica intertextual é “uma das mais evidentes notas que definem a sua personalidade literária” (2004: 100).

Segundo a terminologia de Harold Bloom, e com alguma liberdade, podemos aqui pensar numa espécie de Apófrades ou “regresso dos mortos” (1973: 27) operação onde, como explica o ensaísta, “existe um efeito estranho através do qual a conquista do novo poema no-lo faz parecer não como se o precursor o estivesse a escrever, mas como se o próprio poeta posterior tivesse escrito a obra característica do precursor” (*ibidem*). Embora a escrita de Ruy Belo não coincida com todos os requisitos que descrevem este movimento revisionista bloomiano, concordamos que é o movimento revisionista mais próximo à obra beliana.

Para Joaquim Manuel Magalhães “essas imagens do passado cultural juntam-se às do passado pessoal e não podem deixar de constituir a peculiar sedução pelo tema da

morte que persiste em obras como *The Waste Land* ou quase toda a produção poética de Ruy Belo” (1981: 149). Mas também, acrescenta, a incorporação desses textos para a criação de novos poemas revela a esperança que estes poetas depositam na palavra.

Magalhães inclui a obra de Ruy Belo na linhagem de certo Romantismo, especificamente da obra de Wordsworth. Explica que, para poetas como Wordsworth e Belo, o real desempenha um papel importante, mas “o mundo é mais mundo do que o mundo percebido pelos sentidos” (*ibidem*: 147). Para Magalhães, o real em Ruy Belo é o sítio onde “as intuições do além do real sensorial se realizam” (*ibidem*). Portanto, o espaço quotidiano aponta um espaço transcendente. Por outro lado, Gastão Cruz afirma que Ruy Belo é um dos herdeiros “da poesia realista de Nobre e de Cesário”, e inclusive que é “o grande poeta realista português do século XX” (1973: 216). Mas, como Magalhães, admite que a poesia de Ruy Belo não carece de metafísica, porque “embora o autor igualmente reivindique uma profunda inserção no «real quotidiano», que, pela voz de Cesariny, o surrealismo português procurara já «reabilitar», (...) não menos importante é a caracterização de «metafísica»” (1973: 239).

Ruy Belo define, numa das entrevistas incluídas em *Na Senda da Poesia*, esta aproximação dupla ao real: “a realidade imediata não me absorve, porém, de tal maneira, que não me continue a preocupar por exemplo o sentido da vida” (1969b: 25). Para Gastão Cruz, “a sua [de Ruy Belo] fidelidade ao real não se traduz numa abordagem superficial do mundo” (1973: 239), mas é a partir desse real que Ruy Belo tenta responder ao “enigma” e sabe que, para fazê-lo, deve usar uma linguagem renovada, “pois toda a poesia é por natureza revolucionária” (Belo, 1969b: 25). Para Gastão Cruz, esta busca é uma das pontes entre a poesia de Ruy Belo e a de Fernando Pessoa. Afirma que “não nos poderá surpreender a forte aproximação de Ruy Belo a Pessoa, pesquisador incansável, e profundamente céptico, de um «sentido da vida», inquirição que constitui porventura o móbil central da escrita de ambos os poetas” (1973: 239).

Irmanados na consciência do mistério da vida, Ruy Belo e Fernando Pessoa encontram-se também no desassossego das respostas: ambas as obras poéticas se mostram insatisfeitas, conscientes e sofredoras da passagem do tempo, com a dúvida como certeza: “pois na dúvida tenho a única certeza” (1974: 67), afirma o sujeito poético no poema “Muriel” de Ruy Belo, e em Pessoa: “E eu era feliz? Não sei” (1924b: 96), no poema “Pobre velha música”. Esta continua frustração das perspectivas de felicidade explica-se pela consciência da transitoriedade, como escreve Eduardo

Lourenço. Para este ensaísta, na poesia de Ruy Belo “tudo lhe é modo, nada substância, porque tudo é intrinsecamente temporal. Quer dizer, contingentemente absoluto e absolutamente contingente” (2003: 215). Neste ponto, também Lourenço o compara com o poeta da heteronímia, afirmando que “à parte Pessoa (...) nenhum dos nossos poetas se deixou viver como tão pura e sensível temporalidade” (*ibidem*: 217).

Para Gastão Cruz, o “modelo pessoano permitiu a Ruy Belo aprofundar a sua própria autonomia como poeta” e “levar às últimas consequências toda a imensa liberdade que o modernismo trouxera à poesia portuguesa” (1973: 242), aludindo às liberdades formais, mas também à valorização da vida “como coisa que não é simples” (*ibidem*). Este ensaísta defende assim a existência de uma dupla influência, tanto formal como temática. Distanciando-se de interpretações bloomianas que aproximam a influência da angústia, Cruz considera a influência pessoana como uma riqueza que permite a Ruy Belo aprofundar os seus próprios problemas.

Antes de entrar no estudo de relações intertextuais, queremos destacar mais um ponto em que a obra de Pessoa se relaciona com a de Ruy Belo: o problema do fingimento na poesia. Amplamente estudado na obra pessoana por ser gerador imediato da heteronímia, em Ruy Belo reencontramos o tema, como afirma no ensaio “Da sinceridade em poesia”: “a poesia verdadeira será a mais das vezes a mais fingida, não só no sentido etimológico de «formada», «configurada», mas até na sua aceção mais corrente. A ficção, que toda a poesia é, traduz a realidade da poesia” (1969b: 323). Com contundência, Ruy Belo nega aqui qualquer aceso à realidade empírica do autor através da sua poesia.

Todavia, estas afirmações de Belo parecem ser desafiadas pela maneira como muitos dos seus críticos o leram. José Tolentino Mendonça, prefaciando *Aquele Grande Rio Eufrates*, em 1996, explica a obra beliana através da biografia. Sobretudo no que diz respeito ao tema religioso, pela sua participação e posterior abandono da *Opus Dei*. Esta opção de leitura, no entanto, pode ser entendida da mesma maneira que o gesto de Ruy Belo ao ler a obra e a vida de Camões em paralelo. Interpelando o autor de *Os Lusíadas*, afirma: “a tua obra não seria o que é se a tua vida não houvesse ingressado nela como cultura” (*ibidem*). Do mesmo modo que temos falado de um Pessoa-mito, convertida a sua vida em literatura e ficção, só assim devemos incorporar a vida de Ruy Belo na sua obra: como mais uma ficção na obra, e não como a explicação última dos factos expostos nos poemas. O que nos deve interessar, segundo o próprio poeta, é a construção verbal. O significado de cada poema está no poema, e não além dele.

Ruy Belo acrescenta que, em poesia, “a questão deixou de ser mesmo a de que é com bons sentimentos que se faz má literatura, para passar a ser a de que é com sentimentos que se faz má literatura” (*ibidem*). Este tema foi tratado no famoso poema de Fernando Pessoa ortónimo “Autopsicografia” (publicado em 1932): os sentimentos expressados no poema nunca são os sentimentos “que [o autor] deveras sente” (1932: 94) mas uma outra dor, esteticamente criada, de modo que o leitor venha a sentir ainda outra dor, terceira.

De um modo semelhante, Ruy Belo expõe no poema “Esta rua é alegre” do livro *Homem de Palavra[s]*: “não costumo por norma dizer o que sinto / mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer coisa” (1969a: 85), rejeitando também “a dor que [o poeta] deveras sente”, como escrevera Pessoa, mas usando-a para dizer outra (ou qualquer) coisa. O fingimento é também aqui a base da criação. A arte não é, portanto, expressão do autor, mas uma construção. De um modo semelhante, T. S. Eliot expõe uma teoria impessoal da literatura, baseada no “correlato objectivo”: para expressar certo sentimento, o autor deve descobrir um correlato objectivo ou, por outras palavras, “um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção específica; de tal maneira que quando os factos exteriores, que devem resultar em experiência sensorial, são facultados, a emoção é imediatamente evocada” (1920: 20). Para explicar a sua teoria, utiliza como exemplo *Macbeth*, onde, segundo Eliot, “o estado de espírito de Lady Macbeth, ao caminhar durante o sono, nos foi transmitido por uma hábil acumulação de impressões sensoriais imaginadas” (*ibidem*). Como se estivesse parafraseando esta teoria, a voz poética do poema de Ruy Belo “Esta rua é alegre” explica: “Acontece simplesmente que me sirvo destas palavras / numa manhã de chuva para falar falar por falar / e não falar de mim ou de certa rua” (1969a: 85). A rua invocada, a chuva, a alegria são, portanto, meios para causar, através destas imagens, certa sensação no leitor.

3.3 Leitura intertextual

O poema “A autêntica estação” do quarto livro publicado por Ruy Belo, *Homem de Palavra[s]*, estabelece relações intertextuais explícitas com o poema sem título, iniciado pelo verso “Ao volante do *Chevrolet* pela estrada de Sintra”, do heterónimo Álvaro de Campos. O poema de Ruy Belo, como veremos, não se limita a citar este outro, como também alude ao seu autor, Fernando Pessoa.

Lembremos o início do hipotexto:

Ao volante do *Chevrolet* pela estrada de Sintra,
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
Sozinho guio, guio quase devagar, e um pouco
Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça
Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,
Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,
Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir?
(Pessoa/Campos: 2005: 348)

Como se se tratasse de uma narração, podemos conhecer o cenário onde o sujeito poético se encontra: vai a caminho de Sintra, num automóvel *Chevrolet*. Mas, enquanto estes factos são descritos, parece ao sujeito “que seg[ue] por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo”, convertendo-se o poema numa metáfora do movimento, que tanto o pode levar fisicamente para Sintra como pode levar os seus pensamentos por “outro mundo”. Assim, também o automóvel emprestado indicia a qualidade de “emprestado” de todo o seu ser: “Em quantas coisas que me emprestaram guio como minhas! / Quanto me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!” (*ibidem*).

De maneira semelhante, o sujeito poético no poema “A autêntica estação”, de Ruy Belo, começa por expor a sua situação: encontra-se também na estrada de Sintra. Como este facto remete para o poema de Campos, sente-se obrigado a estabelecer a diferença, acrescentando que não é de noite, como no hipotexto, e que não vai num carro *Chevrolet*, mas que “nesse ponto apenas se perdeu a profecia” (1969a: 119). Assim, insinua com humor que não está a cumprir, como se de uma premonição se

tratasse, as palavras de Campos. Copiamos na íntegra o poema “A autêntica estação” de Ruy Belo:

É verão. Vou pela estrada de sintra
por sinal pouco misteriosa à luz do dia
ao volante de um carro que não é um chevrolet
e nesse ponto apenas se perdeu a profecia
Não há luar nem sou um pálido poeta
que finja fingir a sua mais profunda emoção
Chove uma chuva que me molha os olhos
e me leva a sentir saudades do inverno:
a luz o cheiro a intimidade o fogo
Quem me dera o inverno. Talvez lá faça sol
e eu sinta aflitivas saudades do verão:
uma estação na outra é a autêntica estação (*ibidem*)

O sujeito poético do poema de Ruy Belo, tal como no poema de Campos, expõe a sua situação no presente, como se estivesse descrevendo o momento exacto em que tudo acontece. No entanto, a plena coerência narrativa do poema depende do diálogo com o poema de Campos, ficando amputada se não o conhecêssemos. Assim, dum primeiro verso que poderíamos ler sem precisar do hipotexto, Ruy Belo passa a um segundo verso, onde descreve como “pouco misteriosa” a passagem pela luz do dia, comparando-a indirectamente com a noite e o luar descritos por Campos. A seguir, os versos constroem-se através do contraste com o hipotexto, negando-se que haja luar, ou um “pálido poeta”.

O verso de Belo “que finja fingir a sua mais profunda emoção” parafraseia porventura o famoso poema pessoano “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (1932: 94). Fica claro no poema de Ruy Belo que o sujeito poético recusa uma identificação com Fernando Pessoa. Por outro lado, se o sujeito poético, em trânsito pelo Verão sente nostalgia pela estação que não está a viver (“Chove uma chuva que me molha os olhos / e me leva a sentir saudades do inverno” (1969a: 119)), do mesmo modo, no poema de Campos, a voz poética sente insatisfação ao chegar a um sítio por não estar no outro: “Vou passar a noite a Sintra por não poder passá-la em Lisboa, / Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa” (2005: 348). No caso de Ruy Belo, é a mudança das estações que gera o sentimento de nostalgia por aquilo que o sujeito poético não está a viver; no caso de Campos é a mudança de lugar. Enquanto no primeiro caso é a realidade que muda (sob a forma de estações), no

segundo, é o sujeito que varia de posição. O resultado é o mesmo: insatisfação e, mais profundamente, consciência de que nada cura esse sentimento. Em Ruy Belo:

Quem me dera o inverno. Talvez lá faça sol
e eu sinta aflitivas saudades do verão:
uma estação na outra é a autêntica estação (1969a: 119)

Ruy Belo resume na saudade de “uma estação na outra” o irrealizável desejo de plenitude, de totalidade que não muda, que contém em si todas as possibilidades. A “autêntica estação” não seria o Verão, mas o desejo de Inverno no Verão, como também o desejo de Verão no Inverno: a presença do ausente. Campos é consciente dessa incapacidade de atingir a satisfação, em qualquer cenário que se encontre:

Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexos, sem consequência,
Sempre, sempre, sempre,
Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma,
Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida. (2005: 347)

Ambos os poemas expressam, de modo diferente, um mesmo sentimento: o da nostalgia irreparável. A nostalgia implica mudança, perda, e desejo pelo perdido. Em Pessoa, na voz de Álvaro de Campos, o motor de alteração é simbolizado através do carro, que leva o sujeito de um sítio a outro, deixando-o com um sentimento de insatisfação por ir para Sintra, deixando Lisboa, mas consciente do seu sentir; sabe que também ficaria descontente se permanecesse em Lisboa. No caso do poema beliano, a imagem que cristaliza a mudança é a das estações voláteis. O sujeito poético sabe que, em qualquer das estações, terá, pela reconstrução da memória, saudade das que não está a viver.

No entanto, Campos não se cansa de assinalar a dor, comprazendo-se em descrever largamente o seu destino, uma vez expulso do paraíso infantil; Ruy Belo restringe-se a uma descrição comedida de um passado que já não é dele, mas apenas da memória. Joaquim Manuel Magalhães afirma que Ruy Belo é “um romântico do sentimento mas não do delírio” (1981: 150). Segundo Magalhães, Ruy Belo assenta a sua poesia “na expressão do significado sentimental do mundo” (*ibidem*), mas escolhendo uma linguagem articulada que o conduz “a um certo aproveitamento da estratégia discursiva tradicional” (*ibidem*).

Discursiva e articulada, a poesia de Campos tende ao delírio e à reiteração, à ênfase, servindo-se de anáforas que manifestam desespero:

O meu coração vazio
O meu coração insatisfeito
O meu coração mais humano do que eu, mais exacto que a vida.
Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante,
Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação,
Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim... (2005: 349)

A presença do Inverno no Verão, como dissemos, é a presença do que não está, ou seja, da ausência. Cleonice Berardineli, no ensaio “A presença da ausência em Fernando Pessoa”, diz, usando palavras de Svend Johansen: “a ausência, negativa em relação à realidade material, traz em si «um sentimento positivo da existência do ausente»” (1960: 37). Esta presença da ausência, que afirma ser frequentíssima em Fernando Pessoa, “revela, como em Salinas ou Mallarmé, o desejo de atingir a essência ou a ideia pela negação do mundo material” (*ibidem*: 38). Cleonice faz, no entanto, uma distinção entre o mundo irreal de Mallarmé, de Salinas e de Pessoa: para Mallarmé, é sobretudo um mundo de realidade poética, enquanto para Pessoa e Salinas, para além disso, é um mundo de realidade transcendente. Descreve a maneira como nos poemas de Fernando Pessoa se recompõe o passado: “o que lhe vem povoar a mente e o coração pode ser às vezes a vida que viveu, mas é quase sempre a que não chegou a existir” (*ibidem*: 42). Do mesmo modo, podemos dizer que a voz poética do poema de Ruy Belo não manifesta a saudade por uma qualquer estação, mas trata da inevitável presença do que falta, e que vai faltar sempre.

Outro poema de Ruy Belo que explora esta temática é “Da poesia que posso”, também do livro *Homem de Palavra[s]*. O sujeito poético afirma, como no poema “A autêntica estação”, que “no inverno é que o verão existe verdadeiramente”. Lemos:

Há uma certa maré nas coisas humanas
Espero pelo verão como por outra vida
no inverno é que o verão existe verdadeiramente
É o dia em que segundo alguns jornais
john hoare e david johnstone iniciam
a travessia do atlântico num barco a remos
É o dia das grandes travessias
o mar a vida isso que importa?
Dios qué bueno es el gozo por aquesta mañana

aqui na orla da praia mudo e contente do mar
Ao chegar aos cinquenta sessenta anos
Quando os fizer talvez pense nisso
e não agora a tanto tempo de distância (1969a: 115)

Nestes primeiros versos, notamos a ruptura do discurso: uma primeira ideia de fluxo e refluxo das “coisas humanas” leva a pensar no desejo do Verão e afirmar, como já mencionámos, a sua existência no Inverno. O acontecimento assinalado nos jornais sobre a travessia pelo Atlântico de Hoare e Johnstone leva o sujeito a reflectir sobre “o mar a vida”, mas, como vemos depois, decide adiar esses pensamentos “ao chegar aos cinquenta sessenta anos”. No meio destes versos encontram-se também versos de outros autores. O primeiro, “Dios qué bueno es el gozo por aquesta mañana” de *El Cantar del Mio Cid*, poema épico anónimo do século XIII, que Ruy Belo cita no original castelhano. Este verso forma parte do primeiro cantar, onde se conta a desonra de Rodrigo Díaz de Vivar, que será restaurada com a conquista de Valência e o posterior casamento das filhas do herói com os infantes de Carrión. A inclusão deste verso no poema de Ruy Belo pode ser lida de duas maneiras: convertido o verso em mera frase exclamativa que serve para descrever o gozo que o sujeito poético sente ou referindo directamente as travessias do herói castelhano. Não é imprescindível decidir, reconheça-se antes a ambiguidade enquanto riqueza de opções hermenêuticas.

O segundo verso citado, e que nos interessa mais, provém da obra de Fernando Pessoa ortónimo, que começa da mesma maneira: “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar”. O poema de Fernando Pessoa é composto por frases negativas: “Não quero gozo nem dor, não quero vida nem lei”, sendo mais uma vez uma ode à vida não vivida. Eis alguns versos:

Sonho sem quase já ser, perco sem nunca ter tido,
E comecei a morrer muito antes de ter vivido (...)

Quero dormir sossegado, sem nada que desejar (2005: 118)

Tal como no caso da citação do *Cantar del Mio Cid*, podemos ver na escolha deste verso no poema de Ruy Belo uma apropriação que rompe com qualquer memória do contexto passado. Tanto o verso do *Cid* como o de Fernando Pessoa, lidos fora do contexto, pareceriam apenas enunciações de prazer. Assim, Ruy Belo dispõe do gozo do

Cid e da paisagem marítima “muda e contente” do poema de Pessoa, para compor, produzir a experiência poética desejada. Leia-se o resto do poema:

Agora sou do cúmulo da tarde
desta tarde no início do outono
ou do início desta tarde do outono
Só depois é que pergunto que fazer de tudo isto
que torna o cid meu contemporâneo
Dios qué bueno es el gozo por aquesta mañana
de um dia em que me achei mais pachorrento
Manhã ou tarde? primavera ou outono?
Não sei pouco me importa
Pouco me importa o quê? Não sei
(o resto vem no pessoa
Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais)
Basta a cada dia a sua própria alegria
e é grande a alegria quando iguala o dia (1969a: 115)

Ruy Belo vale-se também da citação do soneto autobiográfico e burlesco de Bocage “de um dia em que me achei mais pachorrento” (1804: 203). A inclusão deste verso no poema de Ruy Belo outorga ao poema “Da poesia que posso” um cariz de leveza humorística que contamina a seriedade inicial.

Mas, mesmo com a inclusão destes intertextos burlescos ou prazenteiros, o poema trata de uma alegria mínima: “Basta a cada dia a sua própria alegria”. Para isto, o sujeito poético precisa de não reflectir: “Só depois é que pergunto que fazer de tudo isto”. A seguir, o poema refere novamente Pessoa, mas neste caso o heterónimo Alberto Caeiro dos *Poemas Inconjuntos*, para expressar a indiferença face aos motivos da sua alegria: “Pouco me importa. / Pouco me importa o quê? Não sei: pouco me importa.” (2001: 136). Segundo Fernando Cabral Martins, Caeiro representa a ruptura com a saudade: “sendo a saudade um símbolo que trabalha a questão do tempo, Caeiro vai tornar claro que não quer incluir o tempo no seu «esquema» (...) Assim, a própria raiz semântica da saudade se vê cortada” (2001: 274). Deste mesmo modo, a voz poética do poema de Ruy Belo afirma ser o “agora (...) o cúmulo da tarde” (1969a: 115): sem relação com o passado nem com o futuro, tanto a saudade como as esperanças ficam ausentes, o que permite uma pequena quota de alegria.

É significativa também a afirmação segundo a qual Pessoa é o “poeta vivo” que mais interessa. Como sabemos, Pessoa morreu dois anos depois do nascimento de Ruy Belo, e este poema é publicado pelo menos três décadas depois da morte do poeta dos

heterónimos. É claro que se trata aqui de um sentido figurado, indicando a vitalidade da obra pessoana, que, depreende-se, é simbolicamente contemporânea de Ruy Belo. “O resto vem no pessoa”: como se tudo já tivesse sido dito por este.

Outro tema que “já vem” em Pessoa é o da felicidade perdida, do passado feliz. Teresa Rita Lopes argumenta, no livro *Pessoa por Conhecer*, que é a partir de certos acontecimentos (a morte do pai, a mudança para Durban) que Pessoa é excluído do “paraíso”, onde ainda se sentia uma unidade. A partir de então “deixou de se «rever» numa imagem em que se amasse – ou se reconhecesse, o que é o mesmo –, ficou órfão da sua própria imagem. (...) Ficou, portanto, condenado a uma imagem estilhaçada e a procurar apenas «um bocado» de si em cada «fragmento fatídico»” (1990: 53).

Embora a perda da infância em Ruy Belo não conduza à mesma fragmentação, no poema “E tudo era possível”, do livro *Homem de Palavra[s]*, lemos também a infância como representação do paraíso. Compararemos este poema com “Aniversário”, de Álvaro de Campos (publicado em vida do autor, em 1930, na revista *Presença*,) do qual começamos citando alguns excertos:

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa como uma religião qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida. (1930: 403)

O poema contém uma visão da infância enquanto momento de felicidade. Esta felicidade parece possível pela falta de conhecimento, por ainda se manter na criança a “grande saúde de não perceber coisa nenhuma”. O núcleo familiar abraça a criança e dá sentido a todo o seu universo “como uma religião qualquer”. É uma época relembrada de forma idílica, sem as dúvidas que posteriormente lhe tirariam “o sentido da vida”. Assim, a felicidade, no esquema pessoano, parece só existir antes do pensamento crítico: seja na criança, seja numa personagem ficcional como Caeiro, onde, segundo Fernando Cabral Martins, se propõe uma “reconciliação do homem com a natureza” (2001: 274), sem abstracções nem lembranças.

O poema “E tudo era possível”, de Ruy Belo, não mostra relações intertextuais explícitas, mas, a um nível temático, apresenta igualmente uma imagem ideal do passado. Vejamos o poema na íntegra:

Na minha juventude antes de ter saído
da casa dos meus pais disposto a viajar
eu conhecia já o rebentar do mar
das páginas dos livros que já tinha tido

Chegava o mês de maio era tudo florido
o rolo das manhãs punha-se a circular
e era só ouvir o sonhador falar
da vida como se ela houvesse acontecido

e tudo se passava numa outra vida
e havia para as coisas sempre uma saída
Quando foi isso? Eu próprio não sei dizer

Só sei que tinha o poder duma criança
entre as coisas e mim havia vizinhança
e tudo era possível era só querer (1969a: 105)

O soneto de Ruy Belo começa por se distinguir formalmente do poema de Álvaro de Campos, que conta quarenta e cinco versos livres. O sentido dos poemas, embora semelhante, não é igual: no caso beliano a voz poética não contempla a infância como um momento ideal pelo desconhecimento ou ignorância (aquela pessoa “grande saúde de não perceber”...); mas encontra uma certa sabedoria, descrita como o “poder duma criança”. A voz poética em “E tudo era possível” relembra essa etapa como de plenitude. É interessante que esse saber pareça provir não só da “vizinhança” com as coisas, mas também ser adquirido através da leitura: “eu conhecia já o rebentar do mar / das páginas dos livros que já tinha lido”. Ambos os poemas são invadidos por um estado de satisfação que relembra a infância, assinalada em Campos como o momento em que “festejavam o aniversário” e em Ruy Belo “antes de ter saído / da casa de meus pais”.

No caso de Campos não podemos falar de esperança, já que em “Aniversário” se trata de um estado de absoluto desespero: “Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.” As esperanças no poema de Ruy Belo são sinónimo de possibilidades: “era só querer”. Como se entre livros e conversas (“era só ouvir o sonhador falar”) a vida se vivesse. Embora o poema de Ruy Belo se limite a descrever esta época da sua

“juventude antes de ter saído”, sem aludir, como Campos, a uma queda posterior, intuímos que é também um tempo perdido, terminado. A infância em Ruy Belo é o momento das possibilidades, quando todas as coisas ainda podem chegar a ser. Claramente, este poema é também uma ode à ausência. A rejeição da realidade é aqui cantada por contraposição: se a plenitude está na infância ou na juventude, a vida posterior será apenas um vestígio dela.

Mas a maior diferença entre Fernando Pessoa e Ruy Belo está porventura na relação deste último com o amor erótico, quase inexistente no primeiro. Como anotámos no capítulo sobre Mário Cesariny, o tema do erotismo não é comum na poesia pessoana, que prefere na maioria das vezes a solidão, o sonho ou o não-contacto (como no poema sem título que se inicia com os versos “Ó tocadora de harpa, se eu beijasse” (1916: 26)). No entanto, em Ruy Belo, a admiração erótica pela mulher muitas vezes serve como ponte que o religa – no sentido de religiosidade – com uma realidade transcendente. Na obra de Belo há “momentos” iluminados, como o que lemos no poema “palavras de jacob depois do sonho”, também em *Homem de Palavra[s]*:

Amei a mulher amei a terra amei o mar
amei muitas coisas que hoje me é difícil enumerar
De muitas delas de resto falei
Não sei se talvez eu me possa enganar
foram tantas as vezes que me enganei
mas por trás da mulher da terra e do mar
pareceu-me ver sempre outra coisa talvez o senhor
É esse o seu nome e nele não cabe temor
Mas depois deste sonho sou obrigado a cantar:
Eis que o senhor está neste lugar
Porquê não sei talvez uma pequena haste balance
talvez sorria alguma criança
Terrível não é o homem sozinho na tarde
como noutro tempo de esplendor cantei
Terrível é este lugar
Terrível porquê? Não sei bem
Talvez porque o senhor pisa esta terra com os seus pés
(lembro-me até de que mandou tirar as sandálias a moisés)
Levanto os dois braços aos céus
Aqui – mulher terra mar –
Aqui só pode ser a casa de deus (1969a: 65)

Poema com claras alusões à *Bíblia*, interessa-nos salientar que, embora cheio de construções dubitativas (como “Não sei talvez me possa enganar”), a voz poética

termina afirmando: “Aqui – mulher terra mar – / Aqui só pode ser a casa de deus”; chegando a uma resposta.

Mas o que permite este encontro com mulher, terra e mar é o amor que confessa ter sentido. Para Eduardo Lourenço, “o que separa os rios paralelos e filiais de Pessoa e Ruy Belo é só o rio do Amor” (2003: 216), e, embora pensemos que também o imaginário católico de Ruy Belo os separa e distingue, concordamos que há na abordagem amorosa duas experiências – que não visões – distintas. Argumenta Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer*:

A sua [de Pessoa] abstinência do amor não foi caminho por ele escolhido livremente ou enjeitado por pura inapetência: foi uma exclusão de que se sentiu vítima mas que acabou por sublimar e ficcionar, como fez com tudo na vida: assim, tendo falhado esse amor em que «o corpo conquista o que a alma deseja», resolve antepor-lhe um amor alternativo, um «outro-amor», em que «a alma conquista o que o corpo deseja». (1990: 50)

Assim, Pessoa não atinge o que o corpo deseja, não por desprezar o amor erótico, mas por não o conseguir. Consciente da sua importância, escreve, originalmente em inglês: “the refining influence of the pure love, whether for a woman or for a boy, is one of the lovely things of earth” (Pessoa cit. in Lopes, 1990: 50). O sujeito poético em Ruy Belo canta justamente sobre esta conquista, não atingida por Pessoa, da alma através do corpo. E, se para Pessoa o amor puro “aperfeiçoava o ser”, em Ruy Belo representa o acesso ao reino de Deus.

IV. INTRODUÇÃO À POESIA VENEZUELANA

Fernando Pessoa apareció un día en Chacao
tan resucitado
tan sin Ofelia
vino a Caracas
a conocer a la Sonora Ponceña
el mondongo a la manera de Oporto
el ron
la guarapita
y el desempleo.

Manuel Llorens
Pessoa en Chacao

4.1 Literatura venezuelana e modernidade

Uma vez estudada a influência de Fernando Pessoa em dois poetas portugueses, Mário Cesariny e Ruy Belo, vamos debruçar-nos sobre a poesia venezuelana e a relação desta com Fernando Pessoa. Para tal, escolhemos dois dos poetas mais reconhecidos da segunda metade do século XX: Rafael Cadenas e Eugenio Montejo.

Tanto Rafael Cadenas como Eugenio Montejo estrearam-se nos anos 60 do século passado, coincidindo com Ruy Belo. É intenção deste capítulo apontar os acontecimentos literários mais marcantes da Venezuela contemporânea de Fernando Pessoa para compreender melhor o cenário que o vem a acolher, na década de 60.

Entre o aparecimento de *Orpheu* em Portugal e os primeiros leitores de Pessoa na Venezuela há mais de quarenta anos de publicações que modelaram parte da obra dos dois poetas venezuelanos a estudar. Tomando as palavras do ensaísta alemão Karlheinz Stierle, que explica que “a configuração de textos à qual se deve o texto” varia “quanto mais textos se intrometerem entre o texto apresentado e o seu receptor” (1983: 42), pensamos que parte das grandes diferenças entre o Pessoa visto por dois poetas portugueses e o Pessoa recebido por Cadenas e Montejo, nasce como resultado das constelações de textos onde se geraram as obras, isto é, pelas características próprias da tradição portuguesa e da tradição venezuelana.

O início do século XX é marcado, na Venezuela, pelo surgimento de dois grupos literários: “La Alborada”, em 1909, cujos elementos fundaram uma revista com o mesmo nome, e a “Geração de 18”, epíteto que se usa para reunir diferentes vozes de poetas e pensadores que se estreiam nesse ano. Embora alguns críticos entusiastas, como Fernando Paz Castillo, pertencente a esta “Geração de 18”, descreva os seus colegas como um grupo que “rompió sin reservas de ninguna clase, moral, política y espiritualmente con los artistas del pasado” (1964: 90), para Rafael Arráiz Luca, tanto “La Alborada” como a “Geração de 18” são apenas “el camino hacia la vanguardia” (2002: 85), mas não a própria vanguarda, por se encontrarem ainda muito próximos do que no universo hispano-americano se designa por modernismo. Como sabemos, nesta cultura, o modernismo é um movimento estético distinto do *modernism* anglo-saxónico.

Nascido na segunda metade do século XIX com o florescimento das repúblicas independentes da América Latina, o modernismo hispano-americano tenciona afastar-se das poéticas herdadas de Espanha, aproximando-se do parnasianismo e do simbolismo franceses, e expressar as particularidades de cada nova nação.

Muitos dos membros de “La Alborada” e “Geração de 18” são conhecidos pela sua participação no âmbito político, como explica Arráiz Lucca: “En el momento inicial, están más tomados por la ética de los asuntos públicos que por los problemas literarios, aunque responden obviamente al clima estético de su tiempo, dominado por el modernismo” (2002: 86). Ora, os seus pensamentos políticos eram inseparáveis das suas propostas literárias. Como em muitos outros casos ao longo do século XX na Venezuela, os manifestos e as propostas literárias expressavam também as ideologias políticas. Neste ponto, estes escritores diferenciam-se dos integrantes do grupo de *Orpheu* que, segundo Maria Aliete Dores Galhoz, se mantinham “num plano de abstracção suficiente para não constituírem nenhuma facção política e, muito menos, operante” (1984: VII).

Que teriam pensado estes poetas do seu contemporâneo Fernando Pessoa? Só podemos especular, porque não há nenhum indício de que conhecessem alguma coisa sobre poesia portuguesa; e, pelas diferenças históricas e políticas de ambos os países, sabemos que se encontravam em momentos muito diferentes. Enquanto alguns dos poetas de *Orpheu* reagiam contra estéticas que consideravam antiquadas, os poetas venezuelanos afastavam-se das estéticas herdadas de Espanha, que eram para eles não só velhas, como também conotadoras de um passado colonial que tentavam esquecer.

Para Rafael Arráiz Lucca, a publicação do livro *Áspero*, de António Arráiz, em 1924, marca o começo da vanguarda na Venezuela. Juan Liscano, por seu turno, não concorda com esta opinião, considerando outros três nomes como os verdadeiros poetas vanguardistas: Pablo Rojas Guardia, Luis Castro e Carlos Augusto León, todos eles com livros publicados a partir de 1928. Neste ano aparece também o único número da revista *Válvula*. Conhecida por apresentar os autores que iriam transformar a narrativa venezuelana, esta revista conta com a participação do poeta José António Ramos Sucre que tem ainda como modelos poetas do século XIX europeu, como Baudelaire e Rimbaud. Seja como for, somente uma década após o aparecimento de *Orpheu* surge um movimento a que podemos chamar de vanguardista na Venezuela.

Em 1938 foi publicado o primeiro número da revista *Viernes*, com o manifesto do grupo que respondia pelo mesmo nome e onde se reuniam duas gerações: tanto os

vanguardistas publicados uma década atrás, como as novas vozes da poesia venezuelana. Era uma revista feita para e por poetas, que procurava a popularização da leitura de poesia. Continha poemas de escritores venezuelanos, mas também de autores do resto da América do Sul e de Europa. Sublinhe-se nela o cosmopolitismo, por oposição ao que tradicionalmente se considerava como nacional, onde se destacava o indígena ou crioulo. Em reacção a este movimento, nos anos 40, surgem grupos como “Presente”, “Suma” e “Contrapunto”, que reanimam sentimentos nacionalistas e hispanistas, voltando à poesia espanhola do século de Ouro, especialmente a Garcilaso, mas divulgando também as obras de García Lorca e Juan Ramón Jiménez. Em geral, os membros destes grupos renunciam ao verso livre, voltam às formas clássicas e às paisagens consideradas autóctones, sob a ideia de que a identidade venezuelana não pode ser separada da herança espanhola.

Na década de 50, o livro que teve mais importância na poesia venezuelana foi *Elena y los Elementos*, de Juan Sánchez Peláez, publicado em 1951. Tal como Mário Cesariny em Portugal, Juan Sánchez Peláez é dos primeiros a incluir-se na corrente surrealista. *Elena y los Elementos*, argumenta Arráiz Lucca, “representó para la poesía venezolana la irrupción de una nueva voz que ampliaba notablemente el espacio. Bien porque su palabra abordo los escenarios eróticos (...) o bien porque la palabra encontró una plasticidad también desconocida hasta entonces” (2004: 201). Segundo Leonidas Morales Toro, Sánchez Peláez introduz “impersonalidad, fragmentarismo, verso libre” (1981: 14). Notemos, porém, que estes elementos já existiam em António Ramos Sucre, cuja obra estava a ser redescoberta pela crítica nesta década. Como vemos, os diversos períodos na literatura venezuelana do século XX estão marcados pela aproximação ou afastamento com o que consideram “nacional”, mesmo que haja em todos uma continuidade no que se refere ao interesse por parte dos intelectuais e poetas por temas políticos e sociais.

Na chamada “Geração de 58”, da qual fazem parte tanto Eugenio Montejo como Rafael Cadenas, não diminui este interesse político. O nome da geração alude a 23 de Janeiro de 1958, data do golpe de estado cívico-militar que tirou do poder o ditador venezuelano, Marcos Pérez Jimenez. Muitos escritores que desenvolveram o seu trabalho literário nos anos 60 participaram de maneira activa neste levantamento. Esta década foi conhecida como a década da violência, dada a instauração da guerrilha no território, apoiada pelo êxito da revolução cubana. Entretanto, com o começo da democracia em 1958, as liberdades de publicação e imprensa ajudaram à construção de

uma época fértil e prolífica em publicações. A geração literária conhecida como de 58 era constituída por diferentes grupos, sendo os mais importantes “Sardio”, “Tabla Redonda” e “El Techo de la Ballena”.

Rafael Cadenas foi membro de Tabla Redonda, grupo liderado por Arnaldo Acosta Bello, e que esteve definido, segundo Julio Miranda, na sua *Antología Histórica de la Poesía Venezolana*, por “su militancia de izquierda, relacionada con el Partido Comunista” (2001: 113), mas onde a participação política, como Miranda explica, “quedó libre de cualquier subordinación ideológica” (*ibidem*). As referências literárias do grupo eram César Vallejo, Pablo Neruda e Bertolt Brecht, opondo-se às do grupo Sardio (Saint-John Perse, Proust e Beckett), que consideravam individualista e reformista.

Na entrevista que fizemos a Rafael Cadenas (ver anexo), este afirma ter lido Fernando Pessoa no ano de 1961, na edição que esse ano publicara a Fabril Editora, como parte da coleção “Grandes poetas del siglo XX”, onde também conhecera poemas de Oscar Milosz. Esta editora argentina apresentou, na altura, o que seria a primeira antologia em espanhol que continha tanto poemas de Pessoa ortónimo, como poemas dos três heterónimos mais conhecidos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Em Espanha, apenas se tinha publicado, em 1957, *Poemas de Alberto Caeiro*, traduzidos por Ángel Crespo, na editora Rialp. O editor encarregado da edição argentina foi Aldo Pellegrini, que é também o precursor do surrealismo na América do Sul. O tradutor dos poemas, Rolando Alonso, narra o episódio:

Los argentinos bien podríamos preciarnos de haberlo “descubierto”. (...) Pero la trascendencia de esa primicia argentina (primera en castellano con todos los heterónimos, primera en América latina) no se limita a su concreción, de hecho pionera, sino también a la intensidad con que fue recibida, no sólo aquí. En contado plazo, sin promoción ni publicidad ninguna, silenciosamente, hubo que lanzar reediciones sucesivas de este poeta de existencia sin anécdotas, casi sin biografía, y que se había mantenido en vida prácticamente inédito. (Alonso, s/p)

Destacamos as palavras deste tradutor para mostrar o carácter de “desconhecido” que Fernando Pessoa tinha no território hispano-americano e como, no entanto, a leitura intensa obrigou a uma pronta reedição. Em 1962, um ano depois da edição que Cadenas conheceu, o poeta mexicano Octavio Paz publica a *Antología de Fernando Pessoa* na editora da Universidade Autónoma do México, precedido do ensaio “El desconocido de sí mismo”. Neste estudo, o poeta mexicano aborda os principais problemas da poética

peçoana: a impessoalidade ou inexistência e o jogo heteronímico. Este ensaio será, na América hispânica, a primeira reflexão sobre o poeta e a mais importante apresentação da sua obra. É também através das palavras de Octavio Paz que Fernando Pessoa é introduzido na Venezuela, porque não há, antes dos anos 80, nenhum texto crítico venezuelano sobre o poeta português.

Para Octavio Paz, a “contradição” era o “sistema, la forma vital de la coherencia en Pessoa” (1962: 6), dado que consegue escrever textos tão distintos como as odes de Álvaro de Campos e o *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro. Paz descreve a heteronímia de Fernando Pessoa como uma “fábula”, ainda que autêntica pela sua “coerência e verosimilitude” (*ibidem*: 9). Alega que a heteronímia resulta da “necesidad. Y esto, la fatalidad, es lo que distingue a un escritor auténtico de uno que simplemente tiene talento” (1962: 3). Nega a tese de uma pretensa loucura de Pessoa, antecipando-se a possíveis diagnósticos que descrevessem a obra peçoana como sintomas, afirmando: “un neurótico es un poseído; el que domina sus trastornos: ¿es un enfermo? El neurótico padece sus obsesiones; el creador es su dueño y las transforma” (*ibidem*). Assim, Octavio Paz apresenta ao público hispânico um Pessoa possesso mas lúcido, a heteronímia como uma fábula, um jogo, mas o jogo mais verdadeiro. Por último, estabelece uma ponte muito importante entre Fernando Pessoa e Antonio Machado, que, com a criação de Abel Martín e Juan de Mairena, seria o exemplo mais próximo da heteronímia peçoana na língua espanhola.

Paz explica que, mesmo se “Abel Martín y Juan de Mairena no son enteramente el poeta Antonio Machado” (1962: 9), seriam apenas “máscaras transparentes” (*ibidem*) por não se afastarem completamente da voz de Machado. “Además”, acrescenta o ensaísta, “Machado no está poseído por sus ficciones, no son criaturas que lo habitan, lo contradicen o lo niegan. En cambio, Caeiro, Reis y Campos son los héroes de una novela que nunca escribió Pessoa” (*ibidem*).

Se nos estendemos na análise do ensaio de Octavio Paz é porque este será por muito tempo o único estudo sobre Pessoa nestas latitudes. Na Venezuela, só em 1985 a revista literária *Imagen* dedica um número completo à vida e obra de Pessoa. Nesta revista, o ensaísta Antón López Ortega ainda afirma o quase total desconhecimento do poeta na América Hispânica, embora descrevendo o *Livro do Desassossego* como a “lectura fundamental del siglo” (1985: 12), considerando ainda que “nunca antes una empresa poética fue llevada tan a fondo, tan al otro lado de las cosas” (*ibidem*), numa referência tanto à obra poética de Pessoa, como à dos heterónimos. O ensaísta Teódulo

López Meléndez, noutro ensaio da mesma revista, detém-se na biografia de Pessoa, salientando a valorização mítica da sua vida, mesmo que por oposição a Octavio Paz, questionando a origem intuitiva da heteronímia, situando-a mais como parte de um plano racionalmente construído.

Eugenio Montejo, por seu turno, estreia-se em 1967, com o livro *Elegos*. É originário da cidade de Valencia, no centro do país, onde participa em duas revistas nos anos setenta. No entanto, não integra nenhum grupo literário e a sua poesia está isenta de alusões políticas. Do mesmo modo que Rafael Cadenas, afirma ter conhecido a obra de Fernando Pessoa no início dos anos sessenta, de maneira casual, através de um amigo:

Un amigo portugués ya fallecido, Rui de Carvalho, médico residenciado en Caracas a principios de los sesenta, me indujo a visitarla [a Lisboa] y me dio a conocer muy tempranamente a Pessoa. Conservo un imborrable afecto por su tierra y sus gentes, así como una firme admiración por su literatura (2007: 465)

Portanto, é na década de 60 que aparecem os primeiros poetas-leitores de Pessoa na Venezuela, mas o primeiro texto que lhe responde directamente é o poema de Rafael Cadenas “Derrota”, de 1963, que será estudado a seguir. É nele que se reconhecem certas características do “Poema em linha recta”, de Álvaro de Campos, em que Cadenas confessa ter-se inspirado. O autor, em entrevista, responde que através da leitura de Álvaro de Campos na primeira edição de Fabril (inclusivamente antes de conhecer o ensaio de Octavio Paz), descobre um novo modo expressivo, o tom de que precisava, considerando-o “sincero” e “ideal para el estado de ánimo que quería transmitir” (2000b: 48).

Pessoa na Venezuela é lido primeiramente por uns poucos, na sua maioria poetas, que o acolhem sem muito ou nenhum conhecimento do destaque que ocupa na literatura portuguesa. Sem preconceitos, sem necessidade de lutar contra ele (porque não é um precursor na tradição venezuelana, mas um poeta aceite como génio, mas como um génio estrangeiro), a poesia de Pessoa será apropriada de um modo singular.

V. RAFAEL CADENAS

Nada es pleno entre nosotros,
los más escindidos.
Ni el sufrimiento.
Espejos que se miran
dividiéndose.

Rafael Cadenas
Memorial

5.1 Apresentação

Rafael Cadenas nasce em Lara, Venezuela, no ano de 1931. Estreia-se, com apenas dezasseis anos, através do livro de poemas *Cantos Iniciales*. Em 1960 publica *Los Cuadernos del Destierro*, livro composto por um longo poema em prosa, escrito na Ilha de Trinidad, onde Cadenas vive três anos como exilado político, expulso do país por manifestar-se contra a ditadura de Marcos Pérez Jiménez. Embora possa ser lido como a representação do exílio real do autor, o destierro exposto nos seus versos é mais de carácter ontológico: o indivíduo expulso de qualquer espaço, físico ou psíquico. Guillermo Sucre descreve esta obra como “la expansión del yo a través de una memoria personal y mítica” (1975: 315), nascendo neste livro o sujeito poético que percorre todos os livros de Cadenas, esse outro *eu* de que o autor fala numa entrevista em 1966: “Con la poesía yo recreo un personaje de ficción que lleva mi nombre y apellido” (Cadenas, 2000b: 56).

Falsas Maniobras, publicado em 1963, difere em ritmo e em forma de *Los Cuadernos del Destierro*. Composta por vinte e dois poemas em verso livre, esta obra inicia um processo de simplificação da linguagem que será continuada nas obras seguintes. Cadenas inaugura assim uma poética onde os conceitos de “verdadeiro” e “realidade” passam a ser o motivo central do seu trabalho. Assim, um dever ser, uma ética de escrita começa a perfilar-se. Lemos num dos poemas, “Reconocimiento”: “Despedí la poesía que se cuelga de brazos. / Incendié los testimonios falaces. / Adopté la forma directa” (1966: 126). O sujeito poético cinde a sua própria figura, separando-a em duas partes: uma é o juiz, constantemente a vigiar e a punir “los testimonios falaces” e a outra, irremediavelmente, é o condenado, acusado de ser incompleto. No poema “Monstruo” o sujeito poético descreve-se como “una máquina al desnudo con todos sus engranajes, mecanismos, trucos descubiertos” (1966: 111).

Entre estas duas obras, *Los Cuadernos del Destierro* e *Falsas Maniobras*, é publicado, em 1963, o poema “Derrota”, que mantém uma clara relação intertextual com “Poema em linha recta”, de Álvaro de Campos. A partir deste poema, a poética de Cadenas muda; aprofundaremos este encontro e esta relação intertextual no capítulo seguinte, mas queremos assinalar já a importância que tem no percurso de Cadenas o

encontro com a poética do autor dos heterónimos. “A Pessoa lo leí mucho” admite o poeta em entrevista, “puede que mucho del ritmo de sus poemas se me haya quedado a la hora de crear” (2000a: 67).

Depois de *Falsas Maniobras*, em 1977, são publicados dois livros: *Intemperie e Memorial*, onde continua a operação de simplificação começada em *Falsas Maniobras*. Os poemas têm uma extensão mais reduzida, sendo às vezes de um só verso, o que os assemelha a máximas. *Amante*, de 1983, é o encontro com o erotismo e a mulher, até então ausente. *Gestiones*, de 1992, é descrito por Christiane Dimitríades como um livro “despojado de lirismo” e construído sob a exigência de que “el poeta de esta época comprenda esa demasía: lo simple” (2000a:148).

Além da sua obra poética, Cadenas exerce, por 30 anos, funções como Professor de Literatura na Universidad Central de Venezuela. Publica cinco livros de ensaios: *Literatura y Vida*, em 1972, que tanto como *Realidad y Literatura* de 1979, versa sobre a obrigação ética dos poetas para com a vida quotidiana. Em 1983 publica *Anotaciones*, onde comenta diferentes leituras, muitas sobre doutrinas místicas orientais. *En Torno al Lenguaje* é publicado em 1985, como crítica do mau uso do espanhol na televisão e meios impressos. Tem um trabalho sobre São João da Cruz, publicado em 1995. O último livro publicado, *El Taller de al Lado*, em 2005, é o conjunto das suas traduções. Participa ainda de forma sistemática em jornais e revistas com poemas e artigos. Recebeu, em 1991, o Premio Nacional de Literatura, o maior na Venezuela; o Premio Internacional de Poesía J. A. Pérez Bonalde, em 1992; e, em 2009, em Guadalajara, o Premio FIL de Literaturas Romance, ganho um ano antes pelo escritor português António Lobo Antunes.

5.2 Leitura intertextual de “Poema em linha recta” e “Derrota”

O “Poema em linha recta”, assinado por Álvaro de Campos e publicado postumamente em 1944, serviu de modelo a Rafael Cadenas quando escreveu o poema “Derrota”, em 1963. O poema do heterónimo pessoano pode ser lido de acordo com as linhas de força do sensacionismo, corrente estética criada por Pessoa e seguida por alguns poetas de *Orpheu*, como Mário de Sá-Carneiro. Em 1916, Fernando Pessoa explica numa carta para um destinatário desconhecido, que o sensacionismo propõe a sensação como “the only reality in life” (1999: 234). Segundo esta doutrina, a sensação consciente deve converter-se, no poema, num “object which will be a sensation to others” (*ibidem*). Estas frases da carta de 1916 são comparáveis ao famoso poema “Autopsicografia”: “Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”, isto é, o poeta é capaz de fazer da sua sensação, neste caso a dor, um objecto alheio, fingindo-o, para poder recriá-lo e expressá-lo completamente.

Para Pessoa a construção de qualquer poema é um dos princípios da arte, tal como a sensação e a sugestão. Pessoa afirma que é mediante a construção que o poema ganha a sua ordem interna necessária e se transforma “to an organised being, because that is the condition of vitality” (*ibidem*: 235). Portanto, na criação de qualquer texto, o poeta deve investigar até ao fundo cada sensação, expressá-la de maneira que evoque outras sensações no leitor, e construir um poema como um ser vivo se organiza.

Partindo do princípio que o “Poema em linha recta” foi escrito nestes pressupostos, diremos que se trata de um texto que recria a sensação de ridículo, meticulosamente construído e, embora não siga os cânones clássicos de rima e metro, contendo uma ordem e uma proporção internas que respondem à intenção expressiva e à caracterização da personalidade deste heterónimo.

O “Poema em linha recta” é constituído por trinta e seis versos livres, distribuídos por sete estrofes. Com um ritmo próprio da oralidade, o poema inicia com uma estrofe de dois versos com a força de uma conclusão ou uma sentença:

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo. (Campos, 2002: 262)

O sujeito poético parece abrir e fechar, com estes dois versos, o sentido que desenvolve no poema. A afirmação hiperbólica sobre os seus conhecidos, todos eles “campeões”, marca também o tom irónico do texto, entre o patético e a comicidade.

A segunda estrofe acentua o contraste entre Eu e os outros. O sujeito poético apresenta uma série de versos descritivos, opondo-se às características triunfantes de “todos os seus conhecidos”:

Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante (*ibidem*)

Os adjectivos depreciativos descrevem aquilo que faz o sujeito inferior aos outros, centrando-se, a partir da quarta estrofe, sobretudo em, “os meus conhecidos”, o grupo anónimo de pessoas com quem se compara. Estes são apresentados como indivíduos dignos:

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe – todos eles príncipes – na vida... (*ibidem*)

Estes “conhecidos” são descritos novamente com ironia. Qualificativos como “príncipes” e afirmações exageradas sobre os seus comportamentos, não podem ser lidos literalmente. O sujeito poético evidencia aquilo que eles tentam negar: a mediocridade.

Nas quatro estrofes seguintes as ideias desenvolvem-se nesse sentido. O sujeito poético interroga-se:

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra? (*ibidem*: 267)

Quando o sujeito poético apela à condição humana, partilhada por todos aqueles com quem se compara, evidencia a impostura dos outros, que, sendo homens como ele, não podem fugir destes e doutros defeitos. O poema fecha com os seguintes versos:

Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?
Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza. (*ibidem*)

Face à falta de evidência do ridículo nos outros, o sujeito poético termina com a resignação de viver uma vergonha perene, impossibilitado de mudança (“Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?”).

O temperamento do sujeito poético expõe-se durante todo o poema, tal como explica Pessoa na sua teoria: “O sensacionismo, finalmente, não aceita do classicismo a sua teoria basilar – a de que a intervenção do temperamento do artista deve ser reduzida ao mínimo” (1916: 58). Deste modo, cada poema deve incorporar do temperamento individual do autor tudo o que seja universal ou universalizável. Neste caso, o ridículo, sensação universal, é exposta e levada ao seu paroxismo por Álvaro de Campos.

Comparar “Poema em linha recta” com “Derrota”, de Rafael Cadenas, implica explicar o encontro que Cadenas teve com a poesia de Pessoa na época em que escreveu este poema. Publicado em 1963, no jornal literário *Clarín de los Viernes*, marca a transição entre dois dos seus livros mais conhecidos: *Cuadernos del Destierro*, de 1960, e *Falsas Maniobras*, de 1966, sendo que este último prolonga o tom e estilo do poema referido.

A linguagem de “Derrota” é pouco metafórica, aproximando-se da prosa e de um tom confessional. O poema situa-se entre uma poesia mais elaborada e uma que, tomando as palavras do próprio Cadenas, qualificaremos de “directa”, tal como surge no poema “Reconocimiento”, de *Falsas Maniobras*: “Despedí la poesía que se cuelga de brazos / Incendié los testimonios falaces. / Adopté la forma directa.” (1966: 126).

Carmen Virginia Carrillo, em “Palabra, mundos e imaginario en la poética de Rafael Cadenas”, escreve que no poema “Derrota” “percibimos un diálogo intertextual con el poema de Fernando Pessoa – en la voz de su heterónimo Álvaro de Campos”, acrescentando que ambos os sujeitos poéticos partilham a “visión pesimista de un mundo que pareciera cerrar todas las posibilidades de integración al hablante, quien se representa en una completa y total disyunción con el entorno social” (2005: 28).

A forma do poema de Campos é o modelo de que Cadenas precisava. Recentemente, numa entrevista a um jornal espanhol, o poeta comenta a aproximação

destes dois poemas: “A Pessoa lo leí bastante. Es posible que los primeros versos de ese poema hayan quedado en mi subconsciente (...) pero «Derrota» es un poema absolutamente distinto, que escribí en un estado de gran depresión. Mejor dicho, lo escribió un hombre joven de 32 años de edad que no soy yo” (2008: 1). No entanto, devemos lembrar uma outra entrevista, em que, sem contradizer estas palavras, afirmava que teria conseguido a partir de “Poema em linha recta” “el tono sincero, ideal para el estado de ánimo que quería transmitir” (2000b: 48).

Rafael Arráiz Lucca salienta que “Derrota” é um poema que serve de ponto de viragem em relação à obra anterior, que descreve como influenciada por Rimbaud. Assinala também a relação com Pessoa, afirmando que, em “Derrota,” “el lenguaje directo se impone con una claridad exenta de metáforas y símbolos, que recuerda mucho a ciertas líneas de trabajo que desarrolló un hombre que abrigaba una multitud: Fernando Pessoa” (2004: 234).

Paralelamente a “Poema em linha recta”, “Derrota” começa com a apresentação do sujeito poético e a repetição anafórica da conjunção relativa “que”:

Yo que no he tenido nunca um oficio
que ante todo competidor me he sentido débil
que perdí los mejores títulos para la vida
que apenas lleigo a un sitio ya quiero irme (creyendo que mudarme es una solución)
que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos
que me arrimo a las paredes para no caer del todo
que soy objeto de risa para mí mismo que creí (1963:137)

O poema passa a ser uma enumeração de características negativas, sob a constante comparação com um *outro* anónimo e plural, que supera o sujeito em tudo, como sucedia com o sujeito poético e “os seus conhecidos” no “Poema em linha recta”, de Campos. Assim, o poema de Cadenas também recria o sentimento de marginalização do indivíduo fora da sociedade, ou neste caso, no último lugar da ordem social. Esse “yo” é o incapaz, o que não serve, o “escarnecido por los más aptos”, mas também “preterido en aras de personas más miserables”. É o homem que não luta, o homem que, no mundo das acções, é incapaz de concretizá-las.

“Formar un hogar”, “Tener éxito”, “casarse”, factos habituais na vida dos homens comuns, aparecem, segundo José Balza no ensaio “El código de la percepción”, como “un mecanismo de reacción en cadena, un condicionamiento” (1973: 15). Segundo esta leitura, o sujeito poético de “Derrota” pretende colocar-se fora de

qualquer condicionamento, de qualquer criação social que resguarde o homem do sentimento de vazio. Balza acrescenta que o sujeito poético de “Derrota” “desnuda y arrostra los mecanismos sociales viciados, el automatismo” (*ibidem*: 14).

A salvação do indivíduo por uma causa política e a ideologia como uma nova religião aparecem também como formas de automatismo. Já vimos que, entre as principais preocupações dos escritores e intelectuais venezuelanos, estava o compromisso social e político. Portanto, o artista sentia-se obrigado a tomar partido. O sujeito poético deste poema não consegue agir e por isso desespera:

que no me he ido a las guerrillas
que no he hecho nada por mi pueblo
que no soy de las FALN y me desespero por todas estas cosas y por otras cuya
enumeración sería interminable (1963: 138)

Assim, declara-se derrotado, incapaz e pesaroso, tanto por não ser esse guerrilheiro (“no soy de las FALN”, em referência às “Fuerzas Armadas de Liberación Nacional”, guerrilha urbana de ideologia socialista), como por não conseguir entrar na pele do homem comum, aquele que, pelo menos, tem um “ofício”. Aparece, pois, como um homem aquém dos factos, passivo, que não tem um lugar no mundo, a não ser o de observador, mas que acaba, sobretudo, por se observar a si mesmo. Ressalve-se que o sujeito poético não é apenas um *outsider*: está abaixo dos outros, fora de muitos sistemas, mas lamenta não pertencer a nenhum. É um homem que não consegue estar dentro, mas também não se sente em paz por estar fora.

Há, porém, um ponto de inflexão. No fim, o poema torna-se mais “maldito”. Como se fosse uma vingança pela culpa que tem de carregar, a voz poética regozija-se por estar naquele lugar, no fim de tudo, onde pode apontar os outros sem medo de cair ele próprio, pois tal já lhe aconteceu:

que he percibido por relámpagos mi falsedad y no he podido derribarme, barrer
todo y crear de mi indolencia, mi flotación, mi extravío una frescura nueva, y
obstinadamente me suicido al alcance de la mano
me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir burlándome de los otros
y de mí hasta el día del juicio final. (*ibidem*: 139)

Assim, o sujeito poético de “Derrota” mostra todas suas fraquezas para se transformar num juiz mais severo de si próprio e poder acusar as fraquezas dos outros.

Enquanto o modelo pessoano “Poema em linha recta” é menos repetitivo, podemos afirmar que os dois poemas se baseiam na mesma estrutura tanto formal como de sentido, e daí a sua intertextualidade. Assim, ambos os sujeitos poéticos são anti-heróis, homens sem importância, reclusos das suas próprias incapacidades e socialmente inadaptados. Ambas as vozes constroem a sua imagem a partir do padrão com que se comparam.

O poema de Campos acaba por ser uma acusação, indirecta, do ridículo dos outros. O sujeito poético, porém, não se afasta desse mundo, como poderia fazer uma figura romântica na sua concepção de eleita. Antes, assume a sua condição de escarnecido, último, inferior a todos esses homens e mulheres comuns. Northop Frye, na sua teoria dos modos, desenvolvida no livro *Anatomia da Crítica*, descreve o poeta romântico como “socially aggressive: the possession of creative genius confers authority, and its social impact is revolutionary” (1957: 60). Ambos os sujeitos poéticos dos poemas em análise carecem dessa autoridade. Inclusivamente, no caso de Cadenas, lamenta-se a ausência de uma participação social de tipo revolucionário, como outros homens teriam tido. A relação de proximidade entre Campos e Cadenas estabelece-se sobretudo a partir do que é descrito por Frye como o modo irónico do mimético baixo, os quais “renounce rhetoric, moral judgement, and all other idols of the tribe, and devote their entire energy to the poet’s literal function as a maker of poems” (*ibidem*).

Em suma, é intertextual a relação entre estes dois textos: embora não prescindamos da leitura de Pessoa para compreender o sentido no poema de Rafael Cadenas, sabemos que é pelo conhecimento do hipotexto que o poeta venezuelano consegue o padrão que requeria para o novo percurso da sua poesia. Conhecendo este poema, podemos ainda ver como os diferentes contextos histórico, estético e político, afectam cada poeta e a sua produção poética.

Os termos bloomianos, do livro *A Angústia da Influência*, não parecem os mais indicados para definir a relação entre Pessoa e Cadenas: mais do que angústia, o poema de Pessoa foi para Cadenas uma porta, uma possibilidade de expressão.

5.3 Cadenas e Caeiro: a experiência do olhar

Rafael Cadenas confessa que Alberto Caeiro é o heterónimo de Fernando Pessoa que mais lhe interessa. Se até agora comparámos Rafael Cadenas a Álvaro de Campos por encontrarmos em “Derrota” uma relação intertextual, estudaremos a seguir uma parte da sua obra que se aproxima do heterónimo-mestre, criador de *O Guardador de Rebanhos*.

Os livros do poeta venezuelano que nos interessam apareceram a partir de *Memorial*, publicado em 1977. Este livro encontra-se dividido em três partes, escritas em diferentes épocas. A primeira parte do livro, “Zonas”, é datada de 1970; a segunda, “Notaciones”, de 1973; a terceira, “Nupcias”, é de 1975. Como descreve o crítico colombiano Mario Jurisch, *Memorial* é “una evolución espiritual” (1986: 37), onde podemos ler a passagem da voz poética de uma “zona desesperada, que nos recuerda sus libros anteriores, hasta un encuentro con el amor y lo femenino” (*ibidem*). Cadenas aproxima-se assim de um livro posterior, *Amante*, de 1983. Essa mudança na sua *visão* vai permanecer ainda em *Dichos*, de 1992, e *Gestiones*, do mesmo ano. De ambos citaremos alguns versos.

De *Memorial* focalizaremos sobretudo o poema intitulado “Recuento”, mas também uma dúzia de poemas vários reunidos sob o título de “Presencia”. “Recuento” anuncia o que Cadenas virá desenvolver na secção seguinte: a exaltação da visão como o verdadeiro meio para o entendimento e conhecimento do mundo, em detrimento da razão. Esta reflexão aproxima-se de doutrinas como o zen e o taoísmo, que Cadenas afirma ter estudado nestes anos, mas, ao mesmo tempo, e pela mesma inclinação orientalista, das ideias de Alberto Caeiro, que tem sido muitas vezes a partir de doutrinas orientais.

Começemos por ler um dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, que versa sobre este tema:

II

O meu olhar é nítido como um girassol.

Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar... (2001: 10)

Como afirma Maria Helena Nery Garcez, em *Alberto Caeiro, Descobridor da Natureza?*, “Caeiro, nos seus poemas, faz a fenomenologia de si mesmo e, porque quer ser paradigma para os demais, surpreende-se nas mais variadas situações” (1985: 181). De facto, neste poema Caeiro descreve algumas das suas principais características, além de resumir a sua filosofia com duas palavras: “tenho sentidos”. A sua afirmação pretende-se livre de raciocínios: “pensar é não compreender...”, e livre de associações feitas pelo conhecimento e pela memória: “E o que vejo a cada momento / É aquilo que nunca antes eu tinha visto, / E eu sei dar por isso muito bem...”, comparando-se depois a uma criança.

Como afirma Luzilá Ferreira, a “relação da criança com a coisa é isenta de cargas adicionais, (...) o objecto que a criança percebe não é o objecto pensado, recriado pela memória, arquitectado pela imaginação que o adulto crê observar no mundo sensível” (1989: 21). Assim, Caeiro apresenta-se como capaz de ver o mundo sem antes o ter aprendido. O pensamento não tem espaço neste modo de viver: “Sei ter

o pasmo essencial / Que tem uma criança se, ao nascer / Reparasse que nascera
deveras...”. Portanto, trata-se de uma criança consciente da sua impressionabilidade.

Entre os cinco sentidos, o privilégio incide sobre a visão. Nesta “filosofia”, a
experiência do olhar é assumida como acesso directo à realidade. Caeiro convida-nos a
um encontro directo com as coisas, onde, o que vemos é o que é, o próprio *ser*.

Mas como acedermos a esse encontro? E será que Caeiro acede verdadeiramente
às coisas com um “pasma essencial”? José Martins García, no ensaio “Caeiro
Traditore?”, sustenta que “Alberto Caeiro pensa constantemente em não pensar, o que
nos leva a pôr em causa a seriedade com que encara os ensinamentos do zen. E se as
declarações de Caeiro não passassem, neste caso, de subtil paródia do zen?” (1985: 50).

Caeiro, no seu estatuto de figura literária, é a personificação ideal duma
realidade inexistente, onde as palavras e as coisas não estão cindidas. Assim, é descrito
por Eduardo Lourenço como “puramente verbal”, cego, porque “o que ele vê nas coisas
é a palavra coisas (...), a redundância é o que é. A impossibilidade de definição. Assim
o conceito fecha-se em si mesmo, opaco como uma coisa, não propriamente uma coisa”
(1986: 53). Esta tese coincide, de certo modo, com a de José Martins Garcia quando
defende que Caeiro trai a realidade e é “satírico, no sentido profundo do termo” por
estar a “inverter o sentido duma complicada rede de assimilações culturais” (1985: 50).

Caeiro representa uma maneira revolucionária, satírica, de reorganizar o mundo,
desafiando toda a lógica. Ora, em Rafael Cadenas, embora de um modo menos radical,
encontramos vários textos onde o olhar e a aproximação ao mundo através dos sentidos
são muito semelhantes a textos de Caeiro. Contudo, como veremos, tal nem sempre
significa exactamente o mesmo nos dois casos.

Como exemplo, eis alguns dos versos de “Recuento”. O poema é composto por
pequenos versos, à maneira de frases soltas, separados por um sinal gráfico.

Antes, sólo tocábamos días sabidos, toda primera vez llevaba un peso que no era
suyo.

*

Hay una isla que sólo ven los ojos nuevos.

*

Un día, de tanto verte, te ví.

*

Esto te debo: haber restablecido el instante en mis ojos.

Júbilo que no puede morir porque no tiene nombre.

*

El extraviado sólo quiere ojos limpios, espejos simples para vivir. (1977: 188)

Há nas palavras de Cadenas um elemento que, à primeira vista, se pode distinguir das afirmações de Caetano. O sujeito poético parece ter conseguido alguma coisa de que estava à procura. Nos versos citados, há palavras como “extraviado”, “restabelecido”: testemunho de alguém que esteve perdido mas que encontrou uma resposta. Caetano descreve-se como aquele que apenas se surpreende por que os outros não perceberem a harmonia perfeita em que, supostamente, sabe viver.

No primeiro dos versos citados (“Antes, sólo tocábamos días sabidos, toda primera vez llevaba un peso que no era suyo”), Cadenas escreve por oposição àquele “pasma essencial” que lemos no poema que se inicia com o verso “O meu olhar é nítido como um girassol”. Neste caso, o sujeito poético testemunha uma incapacidade ultrapassada, quando só conseguia “tocar” os dias “sabidos”, reconhecendo unicamente a repetição. Segundo as suas palavras, nem sequer as primeiras vezes eram sentidas como novidade. São os “ojos nuevos” os que se renovam, não o mundo. O homem anterior, “extraviado”, encontra os olhos limpos, que nos fazem lembrar os olhos nítidos de Caetano. De tanto ver, o sujeito poético consegue neste momento possuir realmente o “instante”, que não é senão o presente, a libertação do passado como memória e do futuro enquanto desejo.

A imagem do espelho no verso “El extraviado sólo quiere ojos limpios, espejos simples para vivir” refere-se à não-intervenção dos olhos, ou, por outras palavras, à não-intervenção do pensamento. O espelho é também uma imagem usada por Caetano com a mesma significação, como se vê neste poema de *Poemas Inconjuntos*:

O espelho reflecte certo; não erra porque não pensa.
Pensar é essencialmente errar.
Errar é essencialmente estar cego e surdo (2001: 127)

Tanto para Cadenas como para Caetano, o pensamento é o inimigo. Os espelhos, a visão pura, a inocência das crianças: todas estas ideias dirigem-se nos dois poetas para a superação da aprendizagem que os separa do relacionamento directo com as coisas. A contiguidade que o olhar deveria ter em relação à realidade não é completa, porque sofre a interferência do conhecimento, daqueles “días sabidos”.

Os poemas de Cadenas recolhidos sob o nome de “Presencia” são como preces, invocações. Se Alberto Caeiro quer convencer-nos da completa credibilidade do (seu) olhar, já em Cadenas é difícil encontrar versos onde a insegurança não esteja presente, embora haja um certo sentimento de encontro e sossego. Analisemos o primeiro:

Rostros,
colores de los trajes,
tonos de piel ;tan inmediatos!
en los ojos
cansados de ser míos. (1977: 252)

Cadenas afirma que os olhos transmitem de maneira “imediata”, sem mediação, a realidade. O olhar enquanto continuidade de realidade é de novo defendido. Contrariamente aos pensamentos dualistas, o que vê não é sombras de algo diferente, mas sim os pensamentos que produzem as sombras. O cansaço dos olhos existe apenas por pertencerem a alguém, por serem “míos”, e estarem portanto mediados por um *eu* que analisa e separa. Esta dupla (ego-visão) continua no seguinte poema:

Deja que los ojos
Se recuperen de ti. (1977: 253)

Assim, só na perda da individualidade, na supressão do ponto de vista, como escreve num outro poema (“Tengo ojos / no puntos de vista” (*ibidem*: 260)), é possível o encontro com a realidade imediata. Como vemos, o tema do ego é mais uma vez abordado. Num ensaio de Rafael Cadenas sobre a poesia e a vida de São João da Cruz, lemos “el verdadero Dios de la gente en todas partes – no hay limites geográficos para él – ha sido el yo” (1995: 34). Este tema do ego afasta significativamente a poética de Cadenas da de Caeiro. Cadenas reprova o envaidecimento do corpo ou dos seus dons, quando são entendidos como propriedades do ego, e não como parte do Mistério, da própria divindade da que faríamos parte: “Las dificultades empiezan cuando él se atribuye todo el mérito, cuando se envanece, cuando olvida el origen sagrado de aquello que pone al servicio de su yo” (*ibidem*: 37). Portanto, os olhos novos de Cadenas conseguem coexistir com a natureza, sendo parte dela. “Fazer-se corpo” é uma das exigências que se propõe a si próprio para poder descansar dos abismos do pensamento:

“Sólo he conocido la Libertad por instantes, cuando me volvía de repente cuerpo” (1977: 208), diz-nos noutro poema.

Esta corporeidade é também destacada na poesia de Caeiro, descrita como materialista, sendo que a ênfase está sempre em não transcender o objecto. Porém, e aqui reside uma grande diferença entre as duas poéticas, Caeiro não invoca uma unidade ou uma divindade por trás do mundo material. Cadenas, pelo contrário, afirma uma unidade metafísica: “Dios (*Brahman*) y el alma (*Atman*) son los mismos. Sankara, el gran pensador de esta corriente, sostiene que no hay dos realidades básicas, sino una sola: Brahman, presente en todo; también en nosotros, naturalmente” (2000a: 685). Assim, na contemplação do mundo, da natureza, contempla Deus, ou uma unidade maior, sem nome, que é tudo.

Caeiro parece comungar deste princípio nestes versos:

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos (2001: 40)

Cadenas e Caeiro coincidem na afirmação do corpo. Para o poeta venezuelano, é necessário o encontro com o mundo físico. Escreve, no livro *Dichos*, estas palavras: “Casi todas las místicas se fundan en la negación de lo que existe. ¿No es posible una «espiritualidad» terrena? Yo me niego a aceptar que la “creación” sea mala o simple peldaño hacia otro mundo o lugar de purgación. Este presente es todo” (2000a: 666).

No entanto, Caeiro não visa a unidade, ou o Brahman, quando afirma o seu apego à natureza. Caeiro descreve a multiplicidade diferenciada das realidades do mundo, não conciliável com qualquer essência unificadora. Vejam-se alguns dos versos do poema “XLVII”, de *O Guardador de Rebanhos*:

Entrevi, como uma estrada entre as árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo,
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,

Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.

A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam (2001: 84)

Aqui se evidencia uma grande diferença tanto entre Cadenas e Caeiro, como entre Caeiro e o taoísmo ou qualquer misticismo. No sentido estrito das palavras de Caeiro, Rafael Cadenas seria mais um “poeta falso”, por estar ao serviço do Mistério. Cadenas escreve em *Anotaciones*: “Todo es Misterio, aun lo que la ciencia *conoce* en detalle en su orgulloso penúltimo escalón” (1983: 53). E também: “Con la palabra materia se le da otro nombre al misterio” (*ibidem*: 54).

Chegamos assim à pergunta aberta do começo do ensaio. Está Caeiro à procura de manter a harmonia com o universo natural, ou, pelo contrário, é um agitador, um inventor de uma nova maneira de se encontrar no mundo que pode coincidir com certas doutrinas orientais, mas, como suspeita Martins Garcia, enquanto paródia subtil? Porque, como sabemos, mesmo que o caminho pareça semelhante, a conclusão é contrária: para Caeiro, não há unidade total, mas multiplicidade sem nexos. Cadenas, por seu turno, procura uma religiosidade que não fuja do mundo material, que encontre na natureza o divino.

Notamos a diferença entre a reverência, mais próxima dos pensamentos orientais e presente em Cadenas, e o desinteresse de Caeiro por um Mistério superior ou globalizante, em que não acredita. Portanto, embora coincidam em muitos pontos e haja, sem dúvida, certa harmonia nas suas palavras no que diz respeito ao mundo físico, à contemplação e ao aproveitamento dos sentidos, Cadenas parece orientar-se para outro sítio, onde, mais do que o pensamento, se quer evitar o envaidecimento ou a apropriação. Já para Caeiro, o erro definitivo é permitir-se qualquer abstracção.

Finalmente queremos citar este pensamento de Cadenas, do livro *Anotaciones*:

Hoy me resisto a dividir la realidad y no acierto a entender por qué cierta corriente oriental lo hace. Por qué una flor ha de poseer la dignidad de lo real, del misterio, pero un sueño, una fantasía o un pensamiento no? Ese trazar una raya entre lo que tiene rango y lo que carece de él me resulta extraño ahora. Lo

que ocurre, sea lo que sea, tiene para mí *status* existencial, realeza ontológica. Porque todo está inserto en lo insondable. (1983: 545)

Cadenas evoca o pasmo essencial não só naquilo que experimenta no mundo material, não apenas nas flores e nas árvores, como escreve Caeiro, mas também nos pensamentos, ideias e sonhos, por estarem todos inseridos no insondável. Perante esta unidade, é só o ego, a tentação de divisão e apropriação, que parece errado. O Mistério é maior do que qualquer tentativa de síntese por parte do ego, mas os pensamentos, por estarem em nós, são também parte do divino.

VI. EUGENIO MONTEJO

Tratándose de personas, el pronombre tiene que ir en plural. Yo, tú, él, como entes individuales, no existen o por lo menos no los conocemos.

Eugenio Montejo
El Cuaderno de Blas Coll

6.1 Apresentação

Eugenio Montejo nasce em Caracas em 1938, mas passa a maior parte da sua vida na cidade de Valencia, Venezuela. Estreia-se em 1967 com um livro de poesia intitulado *Élegos*, cujo tema central é a morte, com referências explícitas à perda do seu irmão Ricardo. Este tema, bem como o tempo e o sagrado, são, até ao último livro (da obra publicada sob o seu nome), uma constante, que outorga coerência e unidade à sua obra.

O primeiro livro de ensaios, *La Ventana Oblicua*, de 1974, recolhe dez textos publicados anteriormente nas revistas *Azar Rey*, em 1970, e *Poesia*, em 1971. Segundo o poeta Alejandro Oliveros, num artigo escrito para o jornal valenciano *El Carabobeño*, a poética de Montejo “expuesta en su expresión más acabada por Eugenio, habría de extenderse durante dos generaciones en esta ciudad” (2009: 5), referindo-se à cidade de Valencia.

A continuidade da obra poética manifesta-se também no estilo, definido na *ars poetica* exposta em *La Ventana Oblicua*, onde os princípios de sobriedade e economia de linguagem são centrais. Nesta linha, publica durante três décadas nove livros: *Muerte y Memoria* (1972), *Algunas Palabras* (1977), *Terredad* (1978), *Trópico Absoluto* (1982), *Alfabeto del Mundo* (1986), *Adiós al Siglo XX* (1992), *Partitura de la Cigarra* (1999), *Papiros Amorosos* (2002) e, por último, *Fábula del Escriba* (2006).

Ao mesmo tempo, e como estudaremos mais pormenorizadamente, Eugenio Montejo desenvolve uma outra poética que chama de “escritura oblícuca” ou heteronímica, usando para a descrever o termo cunhado por Fernando Pessoa. A partir de *Los Cuadernos de Blas Coll*, de 1981, aparecem outras três obras de poetas relacionados com este livro. Segundo a ficção de Montejo, estes poetas reúnem-se em Puerto Malo e formam um grupo literário, baptizando-se de “colígrafos”, em honra do mestre Blas Coll. Os integrantes do grupo são Sergio Sandoval, que escreve *Guitarra del Horizonte*, aparecendo em 1992; Tomás Linden, com *El Hacha de Seda*, em 1995; e, por último, Eduardo Polo, autor do livro de poemas para crianças *Chamario*, publicado em 2003.

Montejo teve uma vida dedicada à cultura e às letras, trabalhando primeiramente no serviço de publicações da Universidade de Carabobo, em Valencia, e depois como editor em Caracas e Buenos Aires para Monte Ávila Editores. A partir de 1980, e durante sete anos, trabalha como Agregado Cultural da Embaixada da Venezuela em Lisboa, época que coincide com a criação dos seus “colígrafos” ou heterónimos.

A influência de Pessoa torna-se evidente sobretudo pela criação destes colígrafos, mas também através da publicação do poema que estudaremos a seguir, “La estatua de Pessoa”, onde se refere directamente ao autor de *Mensagem*. Sobre a sua residência em Lisboa escreve um breve ensaio, em 1989, intitulado *Las Piedras de Lisboa*, que foi publicado pela revista de literatura colombiana *Letras Libres* e, posteriormente, em edição bilingue, traduzido para português por Jorge de Amorim. Neste ensaio, Montejo comenta a particularidade das calçadas lisboetas, comparando-as com o uso da terceira pessoa como pronome de tratamento (“o senhor”). Montejo afirma que esta “forma pronominal por meio da qual quem fala se dirige obliquamente ao seu interlocutor [é] expressiva da psicologia da sua gente” (1989: 4), diferenciando-a dos recursos mais usados no espanhol venezuelano. Segundo Montejo tal processo “introduz uma zona neutra, um âmbito indefinido que, por menos concreto, confere à pessoa designada certo atributo intemporal, (...) é esse espaço neutro entre quem fala e o ouvinte o que vai ser reproduzido nos desenhos das pedras” (*ibidem*: 5).

No mesmo ensaio, Montejo alude tanto a Pessoa como a Eduardo Lourenço (“Num lúcido ensaio acerca da sua cidade comenta o filósofo Eduardo Lourenço que Fernando Pessoa ao legar-nos nos seus poemas uma forma artística que funde o real e o irreal numa visão única” (*ibidem*: 7)) comprovando com esta menção o conhecimento que teve deste importante estudioso da obra pessoana. Montejo também foi amigo do poeta António Ramos Rosa, que, no livro *A Parede Azul*, de 1991, publica o ensaio “Eugenio Montejo ou a impossibilidade do canto”, onde descreve o poeta venezuelano como “da estirpe dos grandes poetas trágicos, como Antero ou Pessoa” e a sua voz como “uma das mais significativas e importantes da poesia contemporânea” (1991: 203).

Eugenio Montejo recebe na Venezuela o Premio Nacional de Literatura, em 1998, e, em 2004, no México, o Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo. Morre em Valencia, Venezuela, em 2008, deixando um livro ainda inédito.

6.2 O mito em “La estatua de Pessoa”

O poema de Eugenio Montejo “La estatua de Pessoa” é publicado pela primeira vez em 1986, no livro *Alfabeto del Mundo*. O poema faz referência directa à cidade de Lisboa e a dados biográficos de Fernando Pessoa; portanto, a coincidência temporal e temática (entre a permanência de Montejo em Portugal e a criação de um poema sobre um poeta português) não parece gratuita: Montejo acentua aliás com o poema a admiração pela cultura e pelas letras portuguesas.

“La estatua de Pessoa” é o único texto poético de Montejo onde há uma alusão directa ao autor de *Mensagem*. Ora, o poeta é invocado através de uma outra obra de arte: o poema versa sobre a escultura de António Augusto Lagoa Henriques, que se encontra no Chiado. A estátua surge quer como um símbolo do próprio Pessoa, quer como objecto físico definido por certa estrutura, volume e peso.

Vejamos na íntegra o poema a estudar:

La estatua de Pessoa

A Rafael Cadenas

La estatua de Pessoa nos pesa mucho,
hay que llevarla despacio.
Descansemos un poco aquí a la vuelta
mientras vienen más gentes en ayuda.
Tenemos tiempo de tomar un trago.

Son tantas sombras en un mismo cuerpo
y debemos subirlas a la cumbre del Chiado.
A cada paso se intercambian idiomas,
anteojos, sombreros, soledades.

Démosle vino ahora. Pessoa siempre bebía
en estos bares de borrosos espejos
que el Tajo cruza en un tranvía sonámbulo.
¿Por qué no va a beber su estatua?

Con todo el siglo dentro de sus huesos
vueltos ya piedras llenas de saudades,
casi nos dobla los hombros

bajo el silencio de su risa pagana.

No hay que apurarse. Llegaremos.
Lo que más cuesta no es la altura de su cuerpo
ni el largo abrigo que lo envuelve
sino las horas del misterio
que se repliegan pétreas en el mármol.

Cuanto a diario soñó por estas calles
Y desoñó y volvió a soñar y desoñar;
El tiempo refractado en voces y antivoices
y los horóscopos oscuros
que lo han cubierto como una gruesa pátina.
Alzar sólo su cuerpo sería fácil.
Aunque se embriague no pesa más que un pájaro. (1986: 25)

Destacamos em primeiro lugar a dedicatória a Rafael Cadenas, que une os dois autores sob o signo, ou área de influência, de Pessoa. A dedicatória confirma a relação entre as três vozes, embora seja impossível indicar as razões subjacentes a esta escolha. Sabemos, no entanto, que a admiração pelo poeta português era partilhada por ambos; neste sentido podemos afirmar que Cadenas e Montejo pertencem a uma tradição pessoana.

O sujeito poético começa por afirmar que “La estatua de Pessoa nos pesa mucho”, substituindo o “eu” lírico, normalmente utilizado por Montejo, pelo plural “nós”. Este “nós” engloba aqueles que carregam a estátua de Pessoa: une-os a dificuldade de a elevar. Assim, uma comunidade pessoana, isto é, uma comunidade à volta de um poeta, está também unida pelas palavras; o esforço para transportar a estátua pode ser interpretado, literalmente, como o esforço físico necessário para levantar uma estrutura sólida, que tem um referente real, mas significa ainda o peso figurado que atribuímos ao mito de Fernando Pessoa.

A justificação para o peso da estátua surge na segunda estrofe seguinte, com o verso “Son tantas sombras en un mismo cuerpo”. Assim, a unidade da estátua opõe-se à multiplicidade de sombras que contém, metáfora dos heterónimos pessoanos. O intercâmbio de “idiomas, anteojos y soledades” pode reportar-se tanto aos transeuntes do Chiado, como às próprias sombras ou heterónimos que transitam na obra de Pessoa.

A dificuldade da subida em direcção ao Chiado (“cumbre” ou topo) torna o cenário numa espécie de calvário. O peso da memória poética pessoana constrói um caminho que enriquece – mas dificulta – a passagem dos poetas posteriores, como as ladeiras de Lisboa dificultam a subida dos transeuntes. Aquelles que carregam o poeta,

devem primeiro saber medir o peso das suas palavras, isto é, o peso da tradição criada por ele. Neste caso, a estátua é a imagem ideal para sugerir um peso insustentável.

Aqui poderíamos lembrar a angústia bloomiana. Como interpretar a relação entre a obra de Montejo e a de Pessoa? Segundo Bloom “os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam para si próprias” (1973: 17). Neste caso, quando Montejo alude ao peso da estátua, refere-se à complexidade de Pessoa e sua crítica. Isto é o que Bloom chama de “estorvo”: carregá-lo é difícil, tal como acontece com o sofrimento da influência. Montejo expressa ironicamente a idealização de Pessoa através deste peso difícil de levar, isto é, de compreender e superar.

Como não há relação imediata entre eles, no sentido em que não pertencem à mesma tradição, não podemos situar Montejo com precisão dentro desta teoria predominantemente filial e parricida. Poderíamos dizer que o movimento de Montejo é *Clinamen*: interpretação ou leitura errada. Porém, sabendo que a sua leitura se faz a partir de outra tradição, compreende-se que seja “errada”, no sentido do *misreading* bloomiano. O interessante é perceber como se apropria de muitos dos elementos pessoanos e que peso específico atribui a Pessoa.

Num sentido figurado, o peso de Pessoa é maior dada a multiplicidade da obra deste autor: é não só um poeta, mas também os seus heterónimos, e ainda o universo criado por leitores e seguidores, naquilo que Eduardo Lourenço definiu como “mito-Pessoa” e que se deve, segundo este ensaísta, à “encenação prodigiosa a que Pessoa submeteu o seu radical sentimento de *inexistência*” (1986: 13).

A terceira estrofe do poema desenvolve a ideia apresentada na primeira: a alusão à bebida na vida de Pessoa. No início do poema, aqueles que estão a carregar a estátua precisam de mais homens, de outras forças para a conseguir transportar. Pessoa-estátua é convidado a beber, como fazia em vida. Os dados apresentados no poema, como o gosto pelo álcool e a assiduidade em certos lugares lisboetas, repetem o *cliché* do que foi a vida de Pessoa. O poeta acaba petrificado numa forma única e pesada, transformado num ícone. A quarta estrofe reforça esta ideia: *Con todo el siglo dentro de sus huesos / vueltos ya piedras llenas de saudades, / casi nos dobla los hombros*”. A continuidade da tradição solidifica as formas e as interpretações. O século que Pessoa leva consigo (“Con todo el siglo dentro”) não coincide com a vida de Pessoa (1888–1935), mas com todo o século XX, que em boa parte se constrói através do autor de *Mensagem*.

A última estrofe, mais extensa, contém todos os temas desenvolvidos até aqui. Descreve algumas das características da estátua: “la altura de su cuerpo” e “el largo abrigo que lo envuelve”. Em simultâneo, afirma que o peso da escultura não se encontra na sua massa, mas nas faculdades metafísicas atribuídas ao próprio Pessoa: “las horas del misterio / que se repliegan pétreas en el mármol.” Uma série de dados sobre Pessoa empírico – e já não sobre a estátua – é exposta. A tendência para sonhar (“Cuanto a diario soñó por estas calles / y desoñó y volvió a soñar y desoñar” que permitiu criar vozes e “antivoces” (a heteronímia, nas palavras de Montejo)) torna a estátua pesada. Montejo atribui ao peso a conotação de importância: a obra pessoana tem um valor que permanece. Não há crítica, mas uma genuína homenagem nestas palavras.

As oposições leve/pesado e grave/ligeiro (conforme se vê em “Alzar sólo su cuerpo sería fácil / Aunque se embriague no pesa más que un pájaro”) referem-se à liberdade e à continuidade. A estátua de Pessoa, como o seu mito, é grave, pesa, carregada pela cultura literária. Pessoa está livre de tudo isto: é um pássaro, pelo que “alzar” o seu corpo é fácil. Montejo parece dizer que, além do mito-Pessoa, está o poeta.

É significativo que Montejo associe o substantivo “cuerpo” a qualidades intangíveis. Isto faz sentido dentro da *ars poetica* deste poeta. Crente no terreno, material e finito, este escritor venezuelano resume a sua religiosidade panteísta naquilo que baptizou de “terredad”: a inexistência da morte; a imortalidade do que percebemos como finito, sejam árvores, pássaros, pedras, pessoas, poetas. Portanto, é na materialidade de Pessoa, no seu corpo, que repousa também o intangível, por não existir na poética de Montejo transcendência. Tudo se encontra – visível ou invisível – neste mundo terreno. A tarefa do poeta é de anotador das realidades terrenas, ou como diz Américo Ferrari, de tradutor: “descifrar y transcribir en el cuaderno o poema el mundo entero con toda la complejidad de su enorme y misteriosa red de símbolos” (1986: 37). Montejo está interessado no mundo à sua volta: “pájaros, árboles, ríos, paisajes y colores” (*ibidem*). No caso de realidades intangíveis, gosta de lhes dar corpo: “fuerzas afectivas que en el mundo se entrechocan y abrazan” (*ibidem*).

Contrariamente, Pessoa é conhecido pela aversão ao corpo, o que também se pode interpretar como uma recusa ao real, à realidade, preferindo o sonho, o ideal. Como explica Isabel Allegro de Magalhães, no ensaio “«O gesto e não as mãos». A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”, Pessoa prefere o “abstracto em lugar do concreto, a forma e não a substância, ou se quisermos, por metonímia, o sonho e não a realidade” (1996: 18).

Numa perspectiva intertextual, “La estatua de Pessoa” constrói-se em inter-relação com o “texto” múltiplo e anónimo que a tradição criou sobre Pessoa. Um leitor que desconheça a obra pessoana lerá apenas uma metade de sentido. Neste caso, o diálogo intertextual não se estabelece com um poema ou texto específico, como acontece entre “Derrota”, de Cadenas, e “Poema em linha recta”, de Pessoa.

Esta tradição, ou o mito-Pessoa com o seu “estatuto poético de amplitude hoje universal” (Lourenço, 1986: 13), continua a aparecer em outras obras de venezuelanos, como do jovem Manuel Llorens, que, no poema “Pessoa en Chacao”, descreve desta maneira a heteronímia: “metáfora de una metáfora / un avión lleno de aves / un hombre lleno de gente” (2006: 25). A vida de Pessoa transforma-se em mito e metáfora: em palavras. E são estas que mantêm o diálogo intertextual.

Nesta mesma abordagem de Pessoa como mito, citamos do discípulo mais próximo de Montejó, Alexis Romero, a última estrofe do poema intitulado “pessoa ha muerto de trópico”:

persona murió de trópico
también lo hará Lisboa cuando llegue el barco
y desciendan los niños y las niñas con sus antiguas fantasías
en sus diarios y cuadernos de pintar garabatos
como presintiendo que *sólo los muertos hablan de la vida*
que lo hacen y nunca lo sabrán (2008: 77)

O poema desenvolve um diálogo entre a realidade do trópico venezuelano e um Pessoa incapaz de sobreviver nessa geografia. Temos assim uma realidade que é estranha a Pessoa, como o são as leituras dos venezuelanos. Podemos terminar por dizer que Pessoa ainda ressuscita em textos, tanto como estátua a ser transportada ao Chiado, como entre o barulho de Caracas e a sua humidade tropical.

6.3 Da heteronímia aos “colígrafos”

Eugenio Montejo desenvolve uma outra poética a que dá o nome de “escritura oblíqua”, ou heteronímica, usando o termo cunhado por Fernando Pessoa. Podemos estudar este fenómeno a partir do livro *El Cuaderno de Blas Coll*, publicado em 1981. Blas Coll é uma personagem fictícia, que reside numa aldeia também inventada por Montejo, chamada Puerto Malo. Na tipografia de Blas Coll reúnem-se personagens, “colígrafos”, cujas obras, posteriormente, serão publicadas.

O livro acima mencionado é composto pelos textos que supostamente restaram da grande obra desaparecida de Blas Coll. Estes trechos são apresentados e comentados por Montejo. No prólogo de *El Cuaderno de Blas Coll*, Montejo afirma ter dedicado mais de cinco anos à investigação deste estranho homem que consagrou a sua vida à criação de um novo sistema de símbolos linguísticos.

A narrativa imita o rigor académico da prosa ensaística; no entanto, por se tratar de material fictício, pode ser comparado a muitos dos contos de Jorge Luis Borges. Como Borges, Montejo assume a voz de um narrador que se vê envolvido na história enquanto investiga. A partir deste livro, a identidade de Montejo começa a desfigurar-se, pois é tanto autor como personagem. O poeta ironiza sobre a autoridade que o seu nome tem no cenário cultural venezuelano e, borgesianamente, os limites do ensaio e da estrutura dos trabalhos de investigação.

Sem desejo de enganar o leitor, porque nunca nega que se trata de uma história fictícia, Montejo manipula o seu papel público de autor reconhecido e afasta-se, pela primeira vez, do seu trabalho como poeta e ensaísta, tomando uma postura mais próxima do romancista.

Blas Coll não publica a sua obra autonomamente, como fazem os outros colígrafos; podemos conhecer os seus textos no livro de Montejo, onde são também relatados certos pormenores da sua vida, como as reuniões que fazia com jovens poetas da aldeia. A partir destas reuniões na sua tipografia, Coll passa a ser o mestre dos que aí se reúnem, chamados “colígrafos”, em alusão ao nome de Coll. Estes colígrafos são os heterónimos de Montejo e mantêm com Coll uma relação semelhante à que Campos e Reis mantinham com Caetano. Mesmo que as propostas de Caetano e de Coll se

diferenciem, ambos representam o mestre e as suas palavras, até certo ponto, são o ideal de verdade para os seus seguidores.

Mas enquanto Caeiro é o Poeta da Natureza, para quem “pensar incomoda como andar à chuva” (2001: 20), Blas Coll é um homem com pretensões intelectuais e são os seus pensamentos que o levam à loucura. A sua filosofia procura bases lógicas e linguísticas, contrariamente a Caeiro que considera o pensamento incómodo. Ainda assim, as concepções de Coll são recebidas com cepticismo por quase todos na aldeia. Com humor, Montejo representa-o como uma figura quixotesca (ridiculamente pretencioso) e expõe, com assombro mas também com ironia, as suas ideias demenciais de transformação da língua. Nessa luta, Coll enfrenta as autoridades tradicionais, como o sacerdote da aldeia e os professores da escola.

A primeira pretensão de Coll é transformar o castelhano de Puerto Malo, aproximando-o da realidade climática e geográfica do oriente peninsular venezuelano. Explica que “la vieja lengua materna, tan abrigada, ya no sirve en estos tórridos climas, y han ayudarme a desnudarla para que que todo pueda ser dicho más naturalmente (...), no será una casa ajena donde se viva como hasta ahora” (1981: 20).

A partir desta intenção de *puertomaliçar* o castelhano, começa a sua aventura linguística, que termina em obsessão e loucura. Blas Coll deseja uma língua que, como a realidade, mude incessantemente. A crítica da língua castelhana transforma-se em crítica à linguagem em geral. Propõe a invenção de outro tipo de letra: “entre vocal y consonante, por ejemplo, precisamos valernos de outra letra más sutil y ubicua, que (...) vendría a servirnos no solo para abreviarlo todo, sino también para incorporar vastas zonas de averbalidad a las que aún no tenemos acceso” (*ibidem*: 68).

Incapaz de transformar a linguagem, e pela convicção de que esta era inútil, o tipógrafo acaba reduzido ao silêncio e, posteriormente, suicida-se no mar, embora ambos os factos sejam postos em dúvida por Montejo.

Como Caeiro, Blas Coll influencia os seus seguidores. Porém, cada heterónimo toma ou interpreta os ensinamentos de maneira diferente. Em *Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro*, Campos explica:

As ideias organicamente ocultas na expressão poética do meu mestre Caeiro tentaram definir-se, com maior ou menor felicidade lógica, em certas teorias do Ricardo Reis, em certas teorias minhas, e no sistema filosófico – esse perfeitamente definido – do António Mora (1997: 49)

Do mesmo modo, cada colígrafo partilha algumas das ideias de Coll, nascidas no tempo em que se reuniam na tipografia de Puerto Malo. Tanto Caeiro como Coll acreditavam na constante transformação da Natureza, o que faz com que cada coisa seja diferente e nova a cada momento. Numa suposta conversação com Campos, Caeiro afirma:

Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes. (1997: 41)

De igual modo, mas com diferentes resultados, Coll nota que as mudanças constantes do tempo fazem de cada realidade (segundo as horas do dia, o clima, etc.) uma realidade completamente distinta. Caeiro, nesta situação, pede que as pessoas apenas vejam, e, portanto, fiquem maravilhadas constantemente pela novidade de tudo. Coll, no entanto, requer palavras que traduzam esta mudança, isto é, palavras novas, que se metamorfoseiem com a realidade: “ningún discurso, por interesante que se suponga, debe sobrepasar nunca los ocho minutos, pues tal es el tiempo que tarda la luz en llegar del sol a la tierra. Después de ocho minutos todo lo estamos viendo bajo una luz diferente, de modo que más convendría callarse y meditar en otro asunto” (1981: 61).

E é neste aspecto que as suas ideias divergem, porque, em Caeiro, idealmente não há divórcio entre palavras e coisas, como lemos nestes versos:

Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores.
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores (2001: 48)

Como dissemos, Coll sente-se impelido a criar uma nova linguagem assim que chega a Puerto Malo, criando o “colly”. Embora não tenha conseguido convencer habitante nenhum de Puerto Malo a usá-lo, bastou esta ideia para se tornar numa espécie de mito fundador para os seus seguidores, que continuam em diferentes vertentes a sua obra. Assim como cada heterónimo pessoano prolonga, no seu modo muito particular, as palavras de Caeiro, os heterónimos de Montejó experimentam, com as suas obras poéticas, as diferentes teorias e ideias de Coll.

Ressalve-se, no entanto, que cada heterónimo de Montejo não é igualável a um heterónimo de Pessoa. O universo heteronímico pessoano foi, sem dúvida, um guia, mas não um plano a seguir literalmente por Montejo. Não há, além de Coll e Caeiro, outros parentescos tão evidentes entre um heterónimo e um colígrafo. Regra geral, os colígrafos relacionam-se antes com diferentes momentos da literatura castelhana.

Estas relações com a literatura castelhana, em muitos casos, são de tipo intertextual; não tanto porque os colígrafos citam obras, mas porque se valem de certos modos ou géneros literários poéticos tradicionais desta língua. Vale a pena salientar também que nenhum dos heterónimos de Montejo se aproxima dos heterónimos pessoanos no que concerne ao volume de produção escrita. Por exemplo, podemos conhecer melhor Álvaro de Campos do que Lino Cervantes, que apenas publicou um livro de vinte páginas.

Para saber mais sobre cada colígrafo, contamos com os prólogos escritos por Montejo, que comenta a vida e a obra destas personagens, além de explicar brevemente a ligação que têm com Puerto Malo. Pequenos excertos em *El Cuaderno de Blas Coll* contêm igualmente alguns dados adicionais. Isto é, as obras de Montejo e dos colígrafos estão interligadas entre si, criando diferentes tipos de intertextualidade. Em geral, entre Montejo e os colígrafos há uma relação paratextual, sendo este o termo que Genette usa para designar os “tipos de señales accesorias, autografas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (1982: 11), como os epílogos, prólogos e apêndices. No entanto, nenhum dos poemas dos heterónimos deve ser lido exclusivamente à luz da interpretação de Montejo, que porventura enfraquece outras leituras possíveis. O excesso de controlo sobre os significados da obra dos heterónimos retira-lhes independência. Os paratextos de Montejo, muitas vezes, são desnecessários e devemos tomá-los com ligeireza, sem deixar que ditem o sentido final no texto.

1. Lino Cervantes

Embora não tenha sido o primeiro colígrafo a publicar, Lino Cervantes, aprendiz de tipógrafo, é descrito por Montejo como “el más atento discípulo de Blas Coll” (2006: 21). Começamos por este colígrafo por ser o mais próximo do mestre e por a sua obra ter sido publicada na reedição de *El Cuaderno de Blas Coll* em 2006, acompanhando o texto principal. O conjunto de poemas intitulado *La Caza del Relámpago* apresenta o subtítulo *Treinta coligramas*, numa clara alusão ao nome do mestre Coll.

Cada “coligrama” é formado por apenas uma estrofe, cujos versos vão tendo uma extensão sucessivamente menor, resultante da eliminação de fonemas, terminando numa única palavra. Vejamos, a título ilustrativo:

Y al final de mi nada sólo un grito de gallo
Finalia nadal grete gal
Falia nagre gal
Falinagre gal
Grifal
Grial

(2006: 100)

Lino Cervantes consegue relacionar ou acrescentar, como se se tratasse de um dicionário próprio, o significado da palavra resultante com o verso inicial. Deste modo, o “Grial” (ou, em português, graal) alude a esse “nada” descrito como “um grito de galo”. Ora, o galo é uma imagem que se repete ao longo de toda a obra de Montejo; portanto as obras deste poeta e dos seus “colígrafos” não podem ser separadas, porque, apesar das diferenças, mantêm um diálogo constante.

Álvaro de Campos, em *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, declara-se devedor do verso “E os meus pensamentos são todos sensações”, comentando “Assim, espontaneamente formei a minha filosofia daquela parte da insinuação de Caeiro de que Reis não tirou nada” (1997: 37). De igual modo, Lino Cervantes compõe a sua obra a partir da seguinte sugestão de Blas Coll: “La palabra del hombre tiende en secreto una extensión máxima de dos sílabas, aunque su ideal expresivo sea siempre la unidad monosilábica” (Montejo, 2006: 13).

Estes dois heterónimos, Cervantes e Campos, são mais “experimentais” do que os ortónimos Pessoa e Montejo, os quais criam obras que podemos considerar, senão clássicas, pelo menos “conservadoras”. Segundo Harry Almela, Montejo consegue experimentar diferentes propostas das vanguardas através dos heterónimos:

Montejo echa mano de los heterónimos, para así darle rienda suelta a sus preocupaciones ante las embestidas del ambiente moderno en el que se desarrolla su obra, mientras en paralelo continúa cultivando la poesía firmada con su verdadero nombre. De esta manera, al poner a salvo su ortónimo, delega en sus heterónimos la responsabilidad de su cercanía generacional con los modernos (2008: 4).

De acordo com esta ideia de Almela, Montejo estaria “a salvo” da modernidade na sua poesia, decantando as formas vanguardistas nessas outras vozes. A heteronímia seria uma maneira de se multiplicar com ordem, preservando o mérito do percurso pessoal.

Os coligramas podem ter semelhança com os “caligramas” de Apollinaire, não apenas por serem palavras parónimas, mas pela intenção plástica e visual que carregam. Mas Montejo afasta esta hipótese no texto de apresentação dos coligramas de Cervantes, quando diz que este “desestimaba la interferencia visual como recurso predominante, al igual que los arbitrarios espacialismos que han desembocado en la llamada poesía concreta. (...) Así pues, su propósito no apunta al halago de la vista, sino que tiene siempre en mientes el oído del lector” (2006: 88). No entanto, podemos ignorar este esclarecimento de Montejo e avaliar os próprios poemas. Plasticamente, todos constroem a mesma figura: uma cascata de versos decrescentes. Esta ordem assemelha-os a um relâmpago, como o título do livro, *La Caza del Relámpago*.

2. Sergio Sandoval

Em 1991, é publicado, com prólogo e selecção de Eugenio Montejo, um livro intitulado *Guitarra del Horizonte*, assinado por Sergio Sandoval, outro jovem que teve a oportunidade de acompanhar Blas Coll nas suas tertúlias. O prólogo serve de biografia e estudo da obra. Ficamos a saber que se trata de um texto póstumo, pois o poeta morreu dezoito anos antes, em Yaracuy, estado rural da planície venezuelana onde também nascera. Apresentando-o como um amigo, Montejo descreve Sandoval como “raro, esquivo y distante”, poeta que assumira a “soledad de su vocación sin cuidarse de divulgar su propio trabajo” (1991: 10).

Admirador do *haikai*, Sandoval encontra na copla, forma poética breve muito usada nas canções populares em Espanha e na América Latina, composta apenas por uma quadra de versos octassilábicos, a moldura autóctone que mais se assemelha àquela forma poética japonesa. Montejo explica no prólogo, parafraseando Sandoval, que este “reitera su convicción de que la copla, como forma simple y fuerte, en nada es inferior al haikú” e que sería “la preferida de los creadores budistas si a ellos se les hubiese dado servirse de nuestra lengua” (*ibidem*: 14).

Como em Lino Cervantes, encontramos em Sandoval uma poesia inspirada nas ideias de Blas Coll. Neste caso, salientamos no livro do tipógrafo estas palavras: “si

hemos de elogiar una forma similar [ao *haikai*] en nuestra lengua, un buen pareado puede servirnos, a lo más una coplita de esas que el pueblo devotamente repite” (1981: 52). Lembrando o valor do autóctone, Coll incentiva Sandoval a seguir esta forma que, completamente afastada da cultura japonesa, preserva a brevidade tão apreciada.

O livro *Guitarra del Horizonte* tem a particularidade de ser constituído por cinquenta coplas, cada uma acompanhada por um breve comentário, em jeito de estudo teórico. Ao longo do livro, conhecemos a proposta artística e teórica de Sandoval, em que se destaca a aproximação desta forma poética à inspiração no *I Ching*: as 64 sílabas de cada copla coincidem com o número de hexagramas que conformam o livro das mutações.

Enquanto Blas Coll procura uma linguagem que traduza a realidade de Puerto Malo, Sandoval inclina-se para as formas populares. Montejo descreve esta tentativa como “cierta inclinación provocadora, resuelta a privilegiar los logros de la tradición folclórica” (1991: 19). De maneiras muito diferentes, expõe-se no desejo de ambos a prioridade de criar uma identidade dos puertomalinos ou, neste caso, venezuelanos.

Sergio Sandoval apresenta, numa linguagem que se pretende popular, perguntas que são também parte dos problemas a resolver por filósofos, psicólogos e até físicos:

Pregúntale al campanero
por qué las horas que toca
cuando te vas son tan largas
y cuando vienes tan cortas. (1991: 24)

A origem provinciana de Sandoval leva-o a escrever muitos poemas em torno da mudança provocada pela modernização e pela multiplicação de cidades na Venezuela. Nascido, como Montejo, na década de 30, conheceu Venezuela antes da era do petróleo, marcada por uma economia rural e uma férrea ditadura que mantinha o país mergulhado na pobreza. A transformação radical ocorrida nos anos 50, com o êxodo de 80% da população dos campos para os centros urbanos, é abordada muitas vezes nos poemas de Montejo com um tom nostálgico. Neste sentido, surge igualmente a imagem do galo, significando o som do mundo rural da sua infância. Sandoval, com uma sensibilidade semelhante, escreve esta copla:

De paso por la ciudad,
sin gallos a medianoche,
quise dormir y no pude,

me faltaba el horizonte. (*ibidem*: 28)

Porém, um aspecto afasta Sandoval de Montejo: a passagem pela cidade é apenas momentânea. Sandoval pertence a Yaracuy, aos homens simples e, sobretudo, à linguagem e à lógica do povo. A ingenuidade com que comenta os seus próprios poemas é para Montejo uma provocação, num tempo em que a maioria dos autores “reclama como punto de honor las innovaciones más inéditas” (*ibidem*: 19). Assim, Montejo apresenta-nos a poesia, o poeta e a perspectiva sobre a obra, a qual parece querer contrariar os estatutos literários modernos com uma proposta folclórica.

As formas tradicionais não foram alheias à produção de Pessoa ortónimo. Alguns dos poemas do *Cancioneiro* e as *Quadras* pretendem-se populares. O poema “Ó sino da minha aldeia”, publicado em vida do autor na revista *Renascença*, mostra a nostalgia pelo povo da infância, pela vida rural das aldeias:

Ó sino da minha aldeia,
Dolente na tarde calma,
Cada tua badalada
Soa dentro de minha alma. (...)

A cada pancada tua,
Vibrante no céu aberto,
Sinto mais longe o passado,
Sinto a saudade mais perto. (1924c: 11)

O que é interessante é que Pessoa nunca morou numa aldeia. Parece, mais uma vez, que é com a imaginação que sente e que procura símbolos e imagens próximas dos seus leitores, para transmitir sentimentos comuns a todos. Montejo precisou de uma máscara, a de Sandoval, para desenvolver esta poética folclorista. Pessoa fá-lo directamente sob o seu nome.

Luísa Freire apresenta a mais recente edição de *Quadras*, de Pessoa, separando-as em duas partes, segundo o grau de semelhança com a poesia popular: “Se encontramos muitas quadras perfeitas e próximas na sua intenção mimética, da poesia tradicional/popular/oral, outras há (...) que não se podem considerar realmente popularizantes” (2002: 8).

Por outro lado, o facto de encontrarmos muitas quadras com temas semelhantes de poemas escritos sob outras formas permite-nos concluir que estas composições também serviam de base para a restante produção poética. Como no caso de Montejo,

onde se descobrem pontes entre uma e outra produções (por exemplo, a repetição de certos símbolos, como o galo em Sandoval-Montejo), o Pessoa mais folclorista também remete algumas imagens e formas no resto da sua obra, ou vice-versa.

3. Tomás Linden

Tomás Linden é um “colígrafo” nascido em 1935, em Puerto Cabello, Venezuela, filho de um engenheiro sueco. Os seus primeiros poemas, explica Montejo, foram escritos na língua do seu pai e publicados em Estocolmo. O primeiro livro em espanhol aparece em 1996, sob o título de *El Hacha de Seda*, e é inteiramente constituído por sonetos. Montejo justifica a preferência por esta forma poética caída em desuso:

En una época en que el soneto, ya abandonado por los poetas, con frecuencia apenas albergaba huecos silogismos plagados de ripios o de predecibles efectos, el sueño Linden, un recién venido a nuestra tradición literaria, placenteramente supo remontarse a la gracia verbal de Lope o de Medrano, con la natural falta de prejuicio de quien en sus poemarios publicados en Suecia ya había pagado su tributo a la vanguardia (1996: 5)

Linden é mais um “colígrafo” que se opõe, segundo explica Montejo, à experimentação e à vanguarda. Seguidor dos poetas do Século de Ouro espanhol, como Quevedo e Góngora, Linden visa uma forma clássica neobarroca. Enquanto um Ricardo Reis dialoga com a cultura clássica helénica, mantendo nos seus poemas a sobriedade e o equilíbrio, nos sonetos de Linden encontra-se a raiz hispano-americana da primeira poesia herdada de Espanha: o barroco. Sendo este o primeiro movimento nas colónias espanholas da América, onde se encontram grandes criadores, como Soror Juana Inés de la Cruz e Carlos de Singüeza Góngora, Linden procura nestes e noutros os seus modelos.

Por estas razões, Linden diferencia-se da simplicidade que tanto Sandoval como Lino Cervantes, de maneiras muito distintas, buscavam nas suas obras poéticas, embora todos pareçam coincidir no afastamento das formas mais usadas na época.

O estudioso brasileiro José Guilherme Merquior, no ensaio “Sobre a doxa literária”, concebe como obscuridade a experimentação modernista, além de considerá-la uma “apologia do elitismo e dum elitismo em aberto conflito com a cultura social” (1987: 14). No hermetismo de algumas formas poéticas modernas, Merquior consegue

descobrir também “uma visão singularmente sombria do homem” (1987: 10). Esta ideia de é partilhada por Montejo e seguida na sua poesia ortónima. O poeta explica:

Me proponía entonces tomar distancia por igual de los experimentalismos vanguardistas que saturaron la primera mitad de nuestro siglo, como de una deliberada reivindicación clasicista, sin ningún fundamento en nuestros días. Buscaba apenas algunas palabras en las que pudiera reconocirme, en las que me sintiera próximo del habla de nuestras gentes y de nuestro paisaje (2007: 75).

Procurar uma proximidade com a fala da “nossa gente” é pretender comunicar com o homem comum, não necessariamente com uma elite. Os poemas de Montejo são, neste sentido, bastante compreensíveis e a sua linguagem, mesmo que não completamente popular, pode ser percebida por muitos tipos de leitores.

4. Eduardo Polo

Também conhecido como “El Mago”, segundo expõe Montejo na sua apresentação, Eduardo Polo publica, em 2004, um livro de poemas infantis intitulado *Chamario*. A palavra “chamo” é usada popularmente na Venezuela como termo que designa as crianças. Com o uso desta palavra, podemos desde já ler a intencionalidade “venezuelanista” subjacente à obra deste colígrafo.

Eduardo Polo é o “colígrafo” mais jovem. Inspirado na cartilha para alunos criada por Coll, que fora rejeitada pelas escolas da aldeia, Polo publica este livro de poemas para crianças, com palavras simples e situações do quotidiano.

O prefácio do livro, assinado por Eugenio Montejo, recria em forma de narrativa a história dos “colígrafos” e de Puerto Malo. Nesta introdução pode-se ler que Polo, como todos os outros colígrafos, terá escrito uma obra extensa, da qual apenas subsiste *Chamario*. Aliás, Montejo explica que este poeta teria destruído todos os seus textos, atirando-os ao mar, antes de se dedicar à música e à arqueologia.

Com este livro, segundo Montejo, Eduardo Polo pretende outorgar à literatura infantil em espanhol o estatuto que tem noutras línguas. Considerando que a criança nunca foi bem considerada, nem como personagem, nem como leitor, no universo castelhano, Polo assume a responsabilidade de começar uma tradição onde os meninos sejam os protagonistas. A primeira edição terá sido impressa no *atelier* de Blas Coll,

onde Montejo encontra algumas partes esquecidas e, segundo a ficção de Montejo, decide recolhê-las e publicá-las.

Como sabemos, a figura da criança na obra pessoana tem uma relevância especial, sendo objecto de vários poemas, assinados por Pessoa ortónimo, e por vários heterónimos, em especial Alberto Caero. Embora Pessoa não tenha escrito uma vasta obra para crianças, em certos poemas como “A Íbis”, “O soba de Bicá”, “Poema pial” ou “Havia um menino”, notamos a atribuição à criança do papel de destinatária. Isto para além da valorização, positiva e idealizada, que as crianças têm em alguns poemas. Um exemplo é o poema VIII de “O Guardador de Rebanhos”, onde a criança é elevada ao estatuto de Deus que falta, simbolizando, em simultâneo, a capacidade poética:

E a criança tão humana que é divina
É a minha quotidiana vida de poeta,
E é por que ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre.
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que for,
Parece falar comigo. (2001: 35)

VII. CONCLUSÃO

Nos caminhos que os poetas então começaram a trilhar,
Pessoa estava presente mas ao mesmo tempo distanciado.

António Ramos Rosa
A Parede Azul

7.1 Na tradição pessoana

As obras poéticas dos quatro autores estudados nesta tese – Mário Cesariny, Ruy Belo, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo – constituem respostas à escrita de Fernando Pessoa. Em quatro linguagens profundamente diferentes, reencontramos a obra pessoana como herança incontornável.

Constatamos também, num sentido borgesiano, que estes textos transformam a relação entre nós, leitores, e a obra e figura de Fernando Pessoa. Seja porque este é questionado, como no caso de Cesariny, seja porque é elogiado, como em Montejo, estes quatro poetas obrigam-nos a voltar a Pessoa por uma nova perspectiva; ou, mais rigorosamente, revelam a partir das suas próprias palavras um novo Pessoa.

Se cada novo texto deve “encontrar um espaço vazio no sistema textual” (Stierle, 1983: 41), é evidente que entre autores venezuelanos e portugueses há diferenças, por provirem de tradições tão distintas. No caso português, o impacto da obra pessoana é muito amplo, sendo comum e anterior a Cesariny e Ruy Belo. Não é por acaso que a obra de Cesariny demonstra um prolífico conhecimento deste universo, incluindo textos que chegaram muito tardiamente à Venezuela, como a correspondência de Pessoa, ou ensaios sobre Pessoa nunca editados em espanhol, como o de Mário Sacramento, *Fernando Pessoa Poeta da Hora Absurda*. Podemos afirmar que a posição de Cesariny em relação a Pessoa nasce como resposta à preponderância deste poeta no espaço textual e cultural português. Marcados pela angústia bloomiana, os textos de Cesariny têm características do movimento revisionista de demonização ou contra-sublime, levando a que muitos dos sentidos do seu precursor sejam alvo de produtivo *misreading*.

No caso venezuelano, são Cadenas e Montejo os primeiros autores a incluírem Pessoa nos seus poemas, seguidos actualmente por uma geração mais nova: Manuel Llorens, Miguel Gomes e Alexis Romero assinam pelo menos um poema onde a figura e a obra de Pessoa são dominantes. Seria interessante para um futuro estudo constatar estas novas relações intertextuais e ver quanto da apreciação efectuada por Montejo e Cadenas se infiltra na aproximação a Pessoa por estas novas gerações. Queremos com isto defender que a leitura de Pessoa pelos autores portugueses, ao contrário do que

acontece com Cadenas e Montejo, se baseia não só numa relação directa com o criador dos heterónimos, mas na intermediação de textos críticos e ensaísticos que outros escreveram sobre este poeta. No caso de Montejo, por só ter reagido à obra de Pessoa nos anos 80, a leitura está mediada pelo Pessoa-mito, tal como entendido por Eduardo Lourenço: Montejo não só dialoga com os textos de Pessoa, mas também com o mito cultural.

Ruy Belo é, de todos os quatro poetas, aquele que continua de maneira mais harmoniosa o caminho poético traçado por Pessoa. Concordamos com António Ramos Rosa, quando afirma que o discurso de Belo herda “a dimensão metafísica, o sentimento da inaniidade da existência, o pessimismo radical” (1991: 40), sem contudo deixar de experimentar uma profunda transformação e ampliação do hipotexto.

No mesmo ensaio, Ramos Rosa lança uma contundente afirmação: diz que a poesia de Pessoa é inimitável, e que não podemos chamar a nenhum dos seus seguidores discípulos, embora Pessoa tenha influído “de algum modo, em quase todos os poetas portugueses das gerações que se lhe seguiram” (*ibidem*). Delimitar o espaço em que um poeta pode ser chamado de discípulo é a tarefa que esta frase nos propõe. Preferimos não chamar discípulos aos poetas estudados: diremos que formam parte de uma tradição que se inaugura com Pessoa e que continua tendo a força enunciativa necessária para inspirar, modular, mudar e inclusivamente angustiar a estes e outros poetas-leitores.

VIII. BIBLIOGRAFIA

8.1 Bibliografias

1. Fernando Pessoa

1.1. Activa

PESSOA, Fernando

1916 “Ó tocadora de harpa, se eu beijasse”; ed. ut.: *Ficções do Interlúdio, 1914-1935*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998: 26.

1924a “Dorme enquanto eu velo...”; ed. ut.: *ibidem*: 66.

1924b “Pobre velha música!”; ed. ut.: *ibidem*: 66.

1924c “Ó sino de minha aldeia”; ed. ut.: *ibidem*: 11.

1926 “O menino de sua mãe”; ed. ut.: *ibidem*: 82-83.

1932 “Autopsicografia”; ed. ut.: *ibidem*: 94.

1966 *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática.

1999 *Correspondência (1905-1922)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2005 *Poesia 1918-1930*, Lisboa, Assírio & Alvim.

2006 *Poesia 1931-1935 e não datada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando/CAEIRO, Alberto

2001 *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando/CAMPOS, Álvaro de

1915 “Ode Triunfal”; ed. ut.: *Poesia, Álvaro de Campos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005: 85-88.

1930 “Aniversário”; ed. ut.: *ibidem*: 403.

1997 *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa.

2005 *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

1.2. Passiva

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner

1982 “Sophia, um retrato”, entrevista concedida a Maria Armada Passos, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 26, Lisboa: 3-5.

BERARDINELLI, Cleonice

1960 “A presença da ausência em Fernando Pessoa”, in *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004: 37-49.

CABRAL MARTINS, Fernando

2001 “A noção das coisas”, in *Poesia de Alberto Caetano*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CENTENO, Yvette K

1985 “Ophélia-bébézinho ou o horror do sexo”, in *Fernando Pessoa: o Amor, a Morte, a Iniciação*, Lisboa, A Regra do Jogo: 17-21.

DA SILVEIRA, Jorge Fernandes

1985 “Poetas leitores de Pessoa”, in AA.VV., *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos: 569-578.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves

1989 *A Antipoesia de Alberto Caetano: uma leitura de «O guardador de rebanhos»*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.

FREIRE, Luísa

2002 “Nota prévia”, in *Quadras*, ed. Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim: 5-17.

- GALHOZ, Maria Aliete Dores
1984 “O momento poético do Orpheu”, in *Orpheu*, volume I, Lisboa, Ática, 4ª edição: VII- XX.
- GARCEZ, Maria Helena Nery
1985 *Alberto Caeiro “Descobridor da Natureza”?*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos.
- GARCÍA, José Martins
1985 “Caeiro traditore?”, in *Colóquio/Letras*, nº 88, Lisboa, Gulbenkian: 48-56.
- JORGE, Lúdia
1985 “Sentimento comum”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias, Artes e Ideias*, nº 158, Lisboa: 5.
- LOPES, Teresa Rita
1990 *Pessoa por Conhecer*, Lisboa, Estampa.
- LLANSOL, Maria Gabriela
1985 *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Rolim.
- LOURENÇO, Eduardo
1973 *Pessoa Revisitado*; ed. ut: 2ª ed., Lisboa, Moraes, 1981.
1986 *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, INCM.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de
1996 “«O gesto e não as mãos». A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: uma gramática da mulher evanescente”, in *Colóquio/Letras*, nº 140/141, Lisboa, Gulbenkian: 17-47.
- MARTINS, Fernando Cabral
2001 “A noção das coisas”, in *Poesia de Alberto Caeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim: 267-292.
- PAZ, Octavio
1962 “El desconocido de si mismo”, in *Antologia de Fernando Pessoa*; ed. Octavio Paz, México DF: Universidad Autónoma de México: 5-9.
- ROSA, António Ramos
1991 “A influência de Fernando Pessoa nas gerações que se lhe seguiram”, in *A Parede Azul*, Lisboa, Caminho: 39-41.
- QUADROS, António
1985 “Heteronímia e alquimia ou do espírito da terra ao espírito da verdade”, in AA.VV., *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos: 457- 475.
1988 *O Primeiro Modernismo Português, vanguarda e tradição*, Lisboa, Europa-América.
- SACRAMENTO, Mário
1958 *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*; ed. ut.: Lisboa, Vega, 1985.

2. Mário Cesariny

2.1. Activa

- CESARINY, Mário
1953 “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos”; ed. ut.: *Nobilíssima Visão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991: 63-70.
1966 *A Intervenção Surrealista*, ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.
1989 *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
2004 “Um sopro de liberdade”, entrevista concedida ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias, Artes e Ideias*, nº 38, Lisboa: 14-16.

2.2. Passiva

AMARAL, Fernando Pinto do

1990 “Recensão crítica a *O Virgem Negra* de Mário Cesariny”, in *Colóquio/Letras*, nº 113/114, Lisboa, Gulbenkian: 207-209.

CRUZ, Gastão

1973 “Mário Cesariny, poeta realista”; ed. ut.: in *A Vida da Poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008: 171-173.

DUARTE, Ricardo

2004 “Um sopro de liberdade”, entrevista, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, *Artes e Ideias*, nº 77, Lisboa: 14-15.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

1989 “Mário Cesariny”, in *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença: 79-104.

MARINHO, Maria de Fátima

1982 “Cesariny leitor de Álvaro de Campos”, in *Persona*, nº 7, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos: 30-33.

1987 *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, INCM.

MARTINHO, Fernando J.B.

1988 *Pessoa e os Surrealistas*, Lisboa, Hiena Editora.

MARTINS, José Cândido

1995 *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, Edições Appacdm.

VALE, Francisco

1982 “Entrevista a Mário Cesariny”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, *Artes e Ideias*, nº 38, Lisboa: 8-10.

WILLER, Cláudio

2003 “Alguns comentários sobre *O Virgem Negra*”, in *Revista Agulha*, nº 36, http://www.triplov.com/willer/virgem_negra.html (visto em Julho de 2010)

3. Ruy Belo

3.1. Activa

BELO, Ruy

1969a *Homem de Palavra[s]*; ed. ut.: *Todos os Poemas*, 1º vol., Lisboa, Assírio & Alvim, 2000: 243-362.

1969b *Na Senda da Poesia*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

1972 “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, in *Os Poemas*, 1º vol., Lisboa, Assírio & Alvim, 2000: 13-20.

3.2. Passiva

CRUZ, Gastão

1973a “Ruy Belo – *Boca Bilingue* e *Homem de Palavra(s)*”; ed ut.: in *A Vida da Poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008: 206-211.

LOURENÇO, Eduardo

2003 “Ruy Belo «Em louvor do vento»”, in *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Coimbra, Cotovia: 214-217.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

1981 “Belo”, in *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo: 145-163.

MARTELO, Rosa

2007 “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do Mesmo Vidro*, Porto, Campo das Letras: 9-51.

MENDONÇA, José Tolentino

1996 “Ruy Belo, clandestino seguidor de Deus”, in *Aquele Grande Rio Eufrates*, Lisboa, Presença: 9-15.

ROSA, António Ramos

1987 “Ruy Belo ou a incerta identidade”, in *Incisões Oblíquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho: 65-74.

RIBEIRO, Manuel António Silva

2004 *A Margem da Transcendência: um estudo da poesia de Ruy Belo*, Lisboa, Gulbenkian.

SARAIVA, Arnaldo

1961 “Nove temas e um exemplo para a poesia actual: a propósito de *Aquele Grande Rio Eufrates* de Ruy Belo”, in *Separata de Rumo*, Lisboa: 17-18.

4. Rafael Cadenas

4.1. Activa

CADENAS, Rafael

1963 “Derrota”; ed. ut.: *Obra Entera, poesía y prosa (1958-1995)*, México DF, Tierra Firme y Fondo de Cultura Económica: 137,138.

1977 *Intemperie*, Mérida, Universidad de los Andes.

1977 *Memorial*; ed. ut: Caracas, Monte Ávila.

1983 *Anotaciones*, Caracas, Fundarte.

1995 *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación UCV.

2000a *Obra Entera, poesía y prosa (1958-1995)*, México DF, Tierra Firme y Fondo de Cultura Económica.

2000b *Entrevistas*, San Felipe, La Oruga Luminosa.

4.2 Passiva

ALMELA, Harry

2006 “Los Heterónimos de Rafael Cadenas”, in *La Libre Liebre*, www.latrampajaular.blogspot.com/2006/03/los-heteronimos-de-rafael-cadenas-html (visto em Abril de 2009).

BALZA, José

1973 “El código de la percepción”, in *Lectura Transitoria*, Caracas, Ediciones en Negro: 14-16.

JURISCH, Mario

1986 “Memorial de Rafael Cadenas”, in *Revista Neutro*, nº 2, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello: 37-40.

SUCRE, Guillermo

1975 *La Máscara, La Transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*; ed. ut: México, FCE, 2001.

5. Eugenio Montejo

5.1. Activa

MONTEJO, Eugenio

1981 *El Cuaderno de Blas Coll*; ed. ut.: Caracas, bid & co, 2006.

1986 *Alfabeto del Mundo*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica.

1989 *Las Piedras de Lisboa*, Valencia, Ediciones Aymaría.

1991 “Prefacio”, in *Guitarra del Horizonte*, Caracas, Alfadil: 9-20.

2003 “Prefacio”, in *Chamario*, Caracas, Ekaré: 3-4.

- 2005 “Prefacio”, in *Las Velas y Cinco Poemas*, Caracas, Exlibris: 8-15.
2006 “Presentación”, in *La Caza del Relámpago*, Caracas, bid & co: 86-89.
2007 *La Terredad de Todo, una lección antológica*, Mérida, Ediciones El Otro El Mismo.

MONTEJO, Eugenio/CERVANTES, Lino
2006 *La Caza del Relámpago*, Caracas, bid & co.

MONTEJO, Eugenio/LINDEN, Tomás
1996 *El Hacha de Seda*, Caracas, Exlibris.

MONTEJO, Eugenio/SANDOVAL, Sergio
1991 *Guitarra del Horizonte*, Caracas, Alfadil.

MONTEJO, Eugenio/POLO, Eduardo
2003 *Chamarío*, Caracas, Ekaré.

5.2. Passiva

ALMELA, Harry
2008 “Blas Coll y la crítica a la modernidad literaria”, in *El Nacional, Papel Literário*, Caracas: 3-5.

FERRARI, Américo
1986 “Prefacio a Alfabeto del Mundo”, in *Alfabeto del Mundo*, Cidade do México, Fondo de Cultura Económica: 11-40.

OLIVEROS, Alejandro
2009 “Eugenio Montejo en Valencia”, in *El Carabobeño, Página de Poesía*, Valencia: 10.

RAMOS ROSA, António
1991 “Eugenio Montejo e a impossibilidade do canto”, in *A Parede Azul*, Lisboa, Caminho: 203-208.

6. Geral

ALONSO, Rodolfo
s/d “Una primicia argentina”, in *Escritores Malditos*, in:
http://sites.google.com/site/escritoresmalditos/fernandopessoa/una_primicia_argentina (Visto em Julho de 2010).

ARRÁIZ LUCCA, Rafael
2004 *El Coro de las Voces Solitarias, una historia de la poesía venezolana*, Caracas, Editorial Sentido.

BLOOM, Harold
1973 *The Anxiety of Influence*; ed. ut: *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*, Lisboa, Cotovia, 1991.

BOCAGE
1804 “Retrato Próprio”; ed. ut.: *Sonetos de Bocage*, Lisboa, Publicações Europa-América: 203.

BORGES, Jorge Luis
1952 “Kafka y sus precursores”, in *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur: 107-109.

ELIOT, T. S.
1920 “Tradition and The Individual Talent”, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*; ed. ut: *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997: 78-90.

DE MAN, Paul
1983 “Review of Harold Bloom's Anxiety of Influence”, in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª ed; ed. ut.: *Visión y Ceguera*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991: 303-314.

- DENTITH, Simon
2000 *Parody*, Londres, Routledge.
- GENETTE, Gérard
1966 “L’univers réversible”, ed. ut.: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970: 146-149.
1982 *Palimpsestes, la littérature au second degré*; ed. ut.: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- GINSBERG, Allen
1994 “Salutations to Fernando Pessoa”, in *The Threepenny Review*, nº 57, California, Wendy Lesser: 3.
- GOMES, Miguel
1990 *El Pozo de las Palabras*, Caracas, Fundarte.
- HUTCHEON, Linda
1985 *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Londres, Methuen.
- JENNY, Laurent
1976 “A estratégia da forma”, in AA. VV., *Intertextualidades*, Coimbra, Almedina, 1979: 5-49.
- KRISTEVA, Julia
1969 “Le mot, le dialogue, le roman”, in *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil: 82-112.
1970 *Le Texte du Roman*; ed. ut.: *El Texto de la Novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974.
- LLORENS, Manuel
2006 “Pessoa en Chacao”, in *Poema Para un Lunes Bancario*, Caracas, Premio Fernando Paz Castillo: 23.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio
1985 “Sobre *El Libro del Desasosiego*”, in *Revista Imágen*, nº 38, Caracas, CONAC: 12-14.
- MARTELO, Rosa Maria
2004 “Modernidade, ainda e depois”, in *Em Parte Incerta, Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras: 120-130.
- MERQUIOR, José Guilherme
1987 “Sobre a doxa literária”, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 100, Lisboa, Gulbenkian: 7-18.
- MIRANDA, Julio
2001 *Antología Histórica de la Poesía Venezolana del siglo XX, 1907-1996*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MORALES TORO, Leonidas
1981 “La contemporaneidad de la poesía venezolana”, in *Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 7, nº 13: 7-21; ed. ut.: <http://www.jstor.org/pss/4529996> (visto em Julho de 2010).
- PAZ CASTILLO, Fernando
1964 *Reflexiones del Atardecer*, Caracas, Ministerio de Educación.
- ROMERO, Alexis
2008 “pessoa ha muerto de trópico”, in *Demolición de los Días*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana: 75-77.
- SHATUCK, Cybelle
1993 *Hinduism*; ed. ut.: *Hinduísmo*, Lisboa, Edições 70, 2001.
- STIERLE, Karlheinz
1983 “Obra e intertextualidade”, in *Existe uma Linguagem Poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2008: 39-65.

IX. ANEXOS

9.1 Quadro comparativo dos poemas “Dois excertos de odes (fins de duas odes, naturalmente)” de Álvaro de Campos e “[Vem, Vulva antiquíssima e idêntica]” de Mário Cesariny de Vasconcelos

Dois excertos de odes (fins de duas odes, naturalmente) Álvaro de Campos	[Vem, Vulva antiquíssima e idêntica] Mário Cesariny de Vasconcelos
<p>Vem, Noite antiquíssima e idêntica, Noite Rainha nascida destronada, Noite igual por dentro ao silêncio. Noite Com as estrelas lantejoulas rápidas No teu vestido franjado de Infinito.</p> <p>Vem, vagamente, Vem, levemente, Vem sozinha, solene, com as mãos caídas Ao teu lado, vem E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas. Funde num campo teu todos os campos que vejo, Faze da montanha um bloco só do teu corpo, Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo. Todas as estradas que a sobem, Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe. Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores, E deixa só uma luz e outra luz e mais outra, Na distância imprecisa e vagamente perturbadora. Na distância subitamente impossível de percorrer.</p> <p>Nossa Senhora Das coisas impossíveis que procuramos em vão,</p>	<p>Vem, Vulva antiquíssima e idêntica Vulva Rainha nascida destronada morta Vulva igual por dentro ao silêncio, Vulva Com teus pentelhos lantejoulas rápidas No teu Ólho franjado de infinito.</p> <p>Vem mortamente Vem pesadamente Vem sòzinha, sòlene, com as mãos caídas, Ao teu lado, vem E traz as camas longínquas para o pé das uréteras próximas Faz da montanha um bloco só do teu corpo Funde na regra tua todas as aguas que vejo Todos os nervos com que és escura por dentro Todas as luzes brancas como noivo e noiva E deixa, só um mu, e outro mu, e outro Na distância imprecisa e subitamente perturbadora Na distância subitamente impossível de percorrer.</p> <p>Nossa Senhora Das coisas impossíveis que procuramos em vão</p>

Dos sonhos que vêm ter connosco ao crepúsculo, à janela.

Dos propósitos que nos acariciam

Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas

Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto.

E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...

Vem, e embala-nos,

Vem e afaga-nos.

Beija-nos silenciosamente fronte,

Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam

Senão por uma diferença na alma.

E um vago soluço partindo melodiosamente

Do antiquíssimo de nós

Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha

Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos

Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.

Vem soleníssima,

Soleníssima e cheia

De uma oculta vontade de soluçar,

Talvez porque a alma é grande e a vida pequena.

E todos os gestos não saem do nosso corpo.

E só alcançamos onde o nosso braço chega;

E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,

Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,

Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,

Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes.

E que doem por sabermos **que só assim as teremos,**

No espelho baço do aposento não nosso,

Madre do Deus das terras infelizes

Mater Dolorosa das angústias dos tímidos

Sancta Virgo Virginum das pernas dos prisioneiros

Turris Eburnea **dos olhos dos paneleiros**

Sancta Dei Genectrix dos filhos das meretrizes

<p>Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.</p> <p>Vem, lá do fundo</p> <p>Do horizonte lívido,</p> <p>Vem e arranca-me</p> <p>Do solo de angústia e de inutilidade</p> <p>Onde vicejo.</p> <p>Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,</p> <p>Folha a folha lê em mim não sei que sina</p> <p>E desfolha-me para teu agrado,</p> <p>Para teu agrado silencioso e fresco.</p> <p>Uma folha de mim lança para o Norte,</p> <p>Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto amei;</p> <p>Outra folha de mim lança para o Sul,</p> <p>Onde estão os mares que os Navegadores abriram;</p> <p>Outra folha minha atira ao Ocidente,</p> <p>Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro,</p> <p>Que eu sem conhecer adoro;</p> <p>E a outra, as outras, o resto de mim</p> <p>Atira ao Oriente,</p> <p>Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,</p> <p>Ao Oriente pomposo e fanático e quente,</p> <p>Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,</p> <p>Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,</p> <p>Ao Oriente que tudo o que nós não temos.</p> <p>Que tudo o que nós não somos,</p> <p>Ao Oriente onde – quem sabe? – Cristo talvez ainda hoje</p>	<p>Vem e arranca-me</p> <p>Do solo de angústia e de inutilidade</p> <p>Onde vicejo,</p> <p>Apanha-me do meu pénis, malmequer esquecido,</p> <p>Folha a folha lê em mim não sei que sina</p> <p>E desfolha-me para teu agrado</p> <p>Para teu agrado silencioso e fresco.</p> <p>Uma folha de mim lança para o Norte</p> <p>Onde estão as cidades que eu tanto amei,</p> <p>Outra folha de mim lança para o Sul</p> <p>Onde estão os mares que os Navegadores abriram,</p> <p>Outra folha de mim atira ao Ocidente</p> <p>Onde o demónio da acção cobriu tudo</p> <p>Sem deixar sombra onde eu nasça</p> <p>Ou possa, sequer, descansar</p> <p>Reclinando a cabeça em minha própria nação,</p> <p>E o resto, o resto de mim atira ao Oriente,</p> <p>Ao Oriente de onde vem tudo, o dia e a fé,</p> <p>Ao Oriente pomposo e fanático e quente,</p> <p>Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,</p> <p>Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta</p> <p>Ao Oriente que tudo o que nós não temos.</p> <p>Que tudo o que nós não somos,</p> <p>Ao Oriente onde – quem sabe? – Çiva-Parvati talvez</p>
--	---

viva,

realmente viva,

Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Vem sobre os mares,

Sobre os mares maiores,

Sobre os mares sem horizontes precisos,

Vem e passa a mão pelo dorso da fera,

E acalma-o misteriosamente,

Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!

Vem, cuidadosa,

Vem, maternal,

Pé antepé enfermeira antiquíssima, que te sentaste

À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,

E que viste nascer Jeová e Júpiter,

E sorriste porque tudo te é falso e inútil.

Vem, Noite silenciosa e extática,

Vem envolver na noite manto branco

O meu coração...

Serenamente como uma brisa na tarde leve,

Tranquilamente com um gesto materno afagando.

Com as estrelas luzindo nas tuas mãos

E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.

Todos os sons soam de outra maneira

Quando tu vens.

Quando tu entras baixam todas as vozes,

Ninguém te vê entrar.

Ninguém sabe quando entraste,

Senão de repente, vendo que tudo se recolhe,

Que tudo perde as arestas e as cores,

E que no alto céu ainda claramente azul

Já crescente nítido, ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,

Onde **Ardhanarishwar** talvez exista realmente e mandando tudo...

A lua começa a ser real.

9.2 Entrevista a Rafael Cadenas. Dezembro de 2008

Ana Lucía De Bastos Herrera: ¿Cuál cree que es la relación entre Eugenio Montejó y Fernando Pessoa?

Rafael Cadenas: Sobre todo en la creación de heterónimos. En el caso de Eugenio yo creo que ha sido el único que ha utilizado heterónimos. Y además, mucho, como Pessoa, y el continuaba haciendo eso. Yo creo que tendrías que concentrarte sobre todo en eso. ¿Tú tienes todos los libros de los colígrafos?

A.L.H: Sí.

R.C: Tiene aquél otro personaje, que es Sandoval. Es interesante porque es de coplas. A mí las coplas no me gustan mucho; no las de él, en general. Mejor dicho, no me interesan. Pero aquí cada copla tiene un comentario, de Sandoval, y son buenísimos. ¿Tienes también el libro del personaje nórdico? Tomás Linden. Y claro, Blas Coll, que es el central.

A.L.H: Sí, los tengo.

R.C: Lo que me llama la atención es que Eugenio ha sido el único que ha utilizado esas formas, de los heterónimos. Aunque Harry Almela, un poco forzando las cosas, escribió un artículo diciendo que mis heterónimos son mis traducciones. O sea, que yo utilizo poetas de otros idiomas para expresarme. Bueno, de cierto modo es así, porque uno escoge lo que le interesa. Entonces él escribió una nota sobre eso, “Los heterónimos de Rafael Cadenas”, pero claro, no son heterónimos.

A.L.H: Claro.

R.C: Algo parecido hace Alejandro Oliveros, que es otro maestro, específicamente de la región de Eugenio. No porque Eugenio haya nacido allá, porque realmente él nació aquí, pero toda su vida intelectual al comienzo, transcurrió en Valencia. Yo creo que hay cierta proximidad con Alejandro Oliveros...

A.L.H: ¿En qué sentido? ¿En la poética?

R.C: En el sentido de que Alejandro, que tiene bastante influencia de Ezra Pound, hace como versiones de poetas latinos, pero que en realidad son recreaciones. Entonces es algo parecido a la utilización de la traducción para expresarse, ¿no? Sólo que él lo hace más directamente que yo, digamos.

A.L.H: Claro, no es sólo traducción.

R.C: No, el modifica, y mezcla aspectos o referencias antiguas, con situaciones actuales. Pero Montejó es el único que yo veo realmente próximo a la heteronímia. Me llama la

atención que, habiendo más poetas venezolanos que seguramente han leído a Pessoa, no hayan hecho lo mismo que hizo Eugenio.

A.L.H: En relación con su obra y Fernando Pessoa, en muchas entrevistas antiguas hay muchas referencias a este escritor, sobre todo a Álvaro de Campos. Me pareció interesante la manera en cómo usted se refería al heterónimo independientemente de Pessoa.

R.C: A mí de todos los heterónimos de Pessoa el que más me ha interesado es Alberto Caeiro, por afinidad digamos. Hay cierta relación entre Caeiro y Oriente, me parece a mí. Aunque después Caeiro es una creación mucho más libre, pero sí que es cierta esa proximidad con Oriente. Y claro, los otros también me son próximos por lo que he leído, ¿no? Yo creo que comencé a leer a Pessoa en los años sesenta.

A.L.H: Ah, eso también quería preguntarle. ¿Cómo y cuándo llegaron libros de Pessoa a Venezuela y cómo lo leyó?

R.C: Bueno, en la Fabril, a través de esta editorial yo conocí a Pessoa, Ungaretti, Milosz, no el actual, el otro, Oscar, y a Pessoa. Y para mí fue un descubrimiento, el leer a Pessoa.

A.L.H: ¿Cómo era la edición? ¿Traía también poemas de los heterónimos?

R.C: Sí, ya venía con los heterónimos. Y después, entonces, otra editorial, sacó una antología, pero ya bilingüe, una editorial española. Ha habido poetas portugueses que no han tenido esa salida, que no se conocen, excepto, Sophia de Mello. Yo creo que después de Pessoa es la más conocida.

A.L.H: ¿Y Eugenio de Andrade?

Eugenio de Andrade lo tradujo, uno de sus libros, Francisco Rivera. Por cierto él se retiró de todo, y no ha vuelto a publicar. Yo me acuerdo que él publicó *Blanco en lo Blanco*, una traducción muy bien hecha. Pero no ha habido mucha más promoción. Y bueno, Sophia de Mello Breyner Andresen se conocía sobre todo a través de revistas, y luego ella ganó el Premio Reina Sofía y eso contribuyó un poco a que la conocieran. Por cierto, la vez que le dieron ese premio, yo estaba también entre los participantes, para el premio Reina Sofía y en esa oportunidad influyó mucho Saramago, porque Saramago estaba en el jurado, y él dijo que nunca le habían dado el premio a un poeta portugués, y propuso a Sophia. Cosa que me pareció muy justa, porque realmente Sophia tiene poemas excelentes. Ella creo que es la creadora más griega de Portugal, ella tenía una gran inclinación hacia Grecia. Tiene poemas bellísimos. (Pausa) Pero claro, también, siempre se asocia el poema “Derrota” con otro poema de Pessoa. Y tal vez fue como el punto de partida, yo no recuerdo muy bien, son esas cosas que se quedan en el inconsciente y que brotan, pero “Derrota” es un poema muy diferente, y además yo lo considero una exageración y hasta una monstruosidad lingüística por el uso de ese “que”, lo cual hace muy difícil la lectura de ese texto. Me refiero a la lectura pública, hay que saber leerlo, porque si no se vuelve muy monótono. Ha sido traducido a muchas lenguas, y yo recuerdo que en inglés y en italiano se conserva el que, pero en francés no, en francés lo traducen de otra manera. Quizá porque para los franceses ese “que” les resulta muy difícil, tan repetido.

A.L.H: “Derrota” tiene también preocupaciones muy diferentes al “Poema em linha recta” de Pessoa, como “no me uní a las guerrillas”, tiene preocupaciones políticas y sociales diferentes.

R.C: No, todo el poema tiene otro sentido. Y luego, esa forma no tiene por qué proceder de Pessoa, tampoco, en español es una expresión muy corriente. Tú puedes oír de pronto, a una madre o a un padre diciéndole al hijo “yo que te he ayudado para que estudies, yo que he trabajado tantos años, yo que...”. A mí lo que me aproximó mucho a Pessoa fue la depresión. Porque en varios momentos de mi vida tuve depresiones, y entonces me sentía más cerca de Pessoa que de otros autores. Yo me acuerdo incluso que en una de esas ocasiones en que estaba muy deprimido, cargaba con el libro de Pessoa y siempre leía ese poema, que ahora no me acuerdo del título, el que habla de su infancia... “Aniversário”. Profundamente melancólico.

A.L.H: Sí, lo es, es de Álvaro de Campos.

R.C: A mí me gustaba mucho ese poema y me sentía muy cerca de Pessoa. Luego, leí sobre su vida, y además otros materiales de él, también muy interesantes.

A.L.H: ¿Leyó las cartas?

R.C: No, las cartas no, más bien artículos de él. Porque Pessoa para Portugal es un problema, ¿no? Como se ha dicho, es toda una literatura, y todavía siguen sacando cosas.

A.L.H: Hay una tesis de uno de sus principales críticos, Eduardo Lourenço, sobre Pessoa-mito, que más que leerlo, la gente lo conoce como el poeta que inventó poetas, y toda su historia y lo que la rodea lo hace más conocido que su obra.

R.C: ¿Tú conoces el ensayo de Octavio Paz? Porque fíjate, yo no sé si eso lo señala él ahí también. Pessoa nunca recurrió a psiquiatras, se puede hablar de un auto-tratamiento, de una auto-terapia, a través de los heterónimos, que cualquier otra persona sin esa capacidad creadora de Pessoa habría entrado en crisis. (Pausa) Él pasó toda su vida como un solterón, sí. Yo conocí el lugar donde él iba mucho y donde está la estatua, esa famosa estatua... pero no se me ocurrió tomarme una foto, porque la gente se toma fotos al lado. Luego visité la casa de él, pero no tiene mayor cosa, no es exactamente un Museo. Él también, tiene un lado incluso político. Yo recuerdo que aquí, precisamente, Eugenio y yo, no me acuerdo quién más estaba en el jurado, premiamos un ensayo sobre ese aspecto de Pessoa.

A.L.H: ¿Dónde estará ese trabajo?

R.C: Yo creo que no se publicó. Trataba del personaje éste, muy portugués, Don Sebastián. Pero aparte, Pessoa yo creo que no soportaba esa carga psíquica, a pesar de su capacidad creadora, y eso lo llevó a beber.

A.L.H: ¿Cuándo estuvo en Portugal?

R.C: Nosotros estuvimos en Portugal cuando recibió el Premio Nobel Saramago. Recuerdo que Saramago estaba rodeado de mucha gente, incluso de niños que eran de una organización comunista, le hacían un homenaje. Yo recuerdo que lo vi un poco aparte, entonces me acerqué y le regalé dos de los libros míos, incluso conversé con él. Luego no he tenido mucho más contacto con Saramago, incluso porque yo leo poca narrativa, leo más prosa ensayística, incluso más ensayos que poesía. (Pausa) Con nosotros fue un compañero de Eugenio que es Perez-Só, que es también del grupo de Valencia. Porque realmente ellos constituían un grupo, eran como seis o siete, que fueron los que crearon la revista *Poesía*, que sigue editándose, con el apoyo de la universidad de Valencia. Yo recuerdo que Eugenio de Andrade, un día le toco leer, estábamos en el público, y entonces él entró, subió, leyó dos o tres poemas, bajó y se fue. No se quedó, no conversó con nadie. Me pareció extraña la actitud porque normalmente la gente se queda. (Pausa) Bueno, otra afinidad de parte mía, con respecto a Pessoa, pero que no procede de él, sino una cosa mía. En determinado período, en la época esa que tuve varias depresiones, hay unos poemas míos que tienen que ver con esa división del yo.

A.L.H: ¿Cómo cuales?

R.C: En este momento no te puedo precisar, tendría que revisar. Hay algunos en *Falsas Maniobras*, en *Memorial*.

A.L.H: Al leer su *Ars Poetica*, leo un deseo de lo contrario, como de tener una relación directa entre lo sentido y lo que se vive.

R.C: Exacto. Sí, tiene que ver con la veracidad. (Pausa) Sí pero en uno hay tantas voces, verdaderamente, que en el caso de Pessoa encontró esa forma de expresarse. Pero es, digamos, inusual. Aunque tú sabes que Eugenio cuando se refiere a eso, él aclara que Pessoa no es el creador de los heterónimos. Eugenio cita a Antonio Machado, lo que no sé si Pessoa tenía noticias de Machado o Machado de Pessoa. Siempre me he hecho esa pregunta. Montejo menciona también a dos más, más cercanos en el tiempo de nosotros, que son Álvaro Mutis, que crea un personaje, pero, más bien de novela, que es Maqroll el Gaviero y Feliz Grande, que también creó otro personaje, pero ese no lo conozco.

A.L.H: Me parece que en Montejo no hay ese sufrimiento por la multiplicidad, ese que padeció Pessoa por la división.

R.C: Es verdad, estoy de acuerdo contigo. En Eugenio no hubo ese sufrimiento. Era una persona sumamente normal. En mí hubo más sufrimiento neurótico, digamos. El hecho de que él se llamara Pessoa yo creo que debe haber influido también. Porque persona es máscara, y los heterónimos también son máscaras. Lo que pasa con Pessoa y con Montejo también es que tienen mucho de dramaturgos. (Pausa) Claro, y en eso el dramaturgo y el novelista se parecen: hacen personajes. Esa observación tuya es muy interesante, el hecho de que en Eugenio no se pueda decir que hubiera un sufrimiento parecido al de Pessoa.