



HAL
open science

Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck : a voz e o silêncio na fragmentação da obra

Maria Teresa da Fonseca Fragata Correia

► To cite this version:

Maria Teresa da Fonseca Fragata Correia. Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck : a voz e o silêncio na fragmentação da obra. Literature. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III; Universidade nova de Lisboa, 2012. Portuguese. NNT : 2012BOR30082 . tel-01064073

HAL Id: tel-01064073

<https://theses.hal.science/tel-01064073>

Submitted on 15 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck – A Voz e o Silêncio na
Fragmentação da Obra**

Maria Teresa da Fonseca Fragata Correia

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação das Professoras Doutoradas
Yvette Centeno e Ana Maria Binet

Setembro, 2011

Aos meus filhos Rui e Miguel

À minha mãe e ao meu tio
Pe. Júlio Fragata, SJ, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

No limiar deste trabalho, todas as palavras são poucas para agradecer a todos aqueles que estiveram ao meu lado e de uma maneira ou de outra me apoiaram na sua concretização. A expressão desse agradecimento passa pela gratidão e reconhecimento que senti ao longo dos anos que elaborei o presente estudo e onde a compreensão face às minhas ausências, o suporte e ânimo por parte da família, amigos e colegas são contributos inestimáveis que em muito contribuíram para vencer alguns contratempos ao longo deste percurso.

À Prof.^a Doutora Yvette Centeno e à Prof.^a Doutora Ana Maria Binet, que aceitaram a orientação do meu trabalho, o meu profundo reconhecimento. A sua disponibilidade infinita, recheada de encorajamento e muita amizade, foi decisiva para o levar a bom termo.

Ao Prof. Marc Quaghebeur e ao Prof. Fabrice van de Kerckhove dos *Archives du Musée de la Littérature* da *Bibliothèque Royale de Bruxelles*, agradeço a sua orientação na consulta de parte do espólio de Maurice Maeterlinck.

Uma palavra também de agradecimento ao Dr. André Capiteyn do *Stadtarchief – de Zwarte Doos* de Gand, que me facultou o acesso a alguns manuscritos de Maurice Maeterlinck.

Ao Dr. Luís Carriço, neto de Eugénio de Castro, pela disponibilidade demonstrada em me receber em sua casa, onde pude consultar alguns escritos e fotografias que testemunham a ligação do seu avô com Maurice Maeterlinck.

Um agradecimento especial à Fundação Calouste Gulbenkian na pessoa do Senhor Administrador Prof. Doutor Eduardo Marçal Grilo, e do Dr. Manuel Carmelo Rosa, Director do Serviço de Educação e Bolsas, que me possibilitaram, como trabalhadora desta Fundação, estar ausente, durante um mês, para consultar o espólio de Maurice Maeterlinck.

Aos meus colegas e amigos pela paciência e incentivo sempre demonstrados.

Por último e não menos importante, uma palavra muito especial e de muito carinho ao Ricardo, Rui, Miguel, Inês, Martim, Afonso e Lourenço, por tudo.

Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck – A Voz e o Silêncio na Fragmentação da Obra

RESUMO

Este trabalho tem como objectivo analisar a voz e o silêncio na fragmentação da obra de dois autores, Fernando Pessoa (1888-1935) e Maurice Maeterlinck (1862-1949), herdeiros de várias culturas e donos de uma escrita em que as palavras ganham sentido pelas vozes a que dão corpo ou pelo silêncio da sua ausência.

Através da apreciação de algumas das suas obras, tentamos compreender até que ponto estes dois poetas do modernismo e do simbolismo viveram a inquietude de um século, reflectir sobre os motivos que os levaram a transformar a vida num eterno movimento em direcção ao absoluto, na busca de um estado de alma só possível no acontecer da sua poesia ou teatro e justificar, sempre que possível, a forma infinita que definiu o inacabamento de grande parte dos seus escritos, desenvolvidos a par com uma despersonalização e a irredutibilidade que caracteriza o enigma da existência.

Fernando Pessoa e os seus heterónimos são as vozes (im)possíveis no silêncio de Maeterlinck, duas formas de uma mesma polifonia, colocada em relação com a fragmentação formal das personagens nas obras de cada um dos autores.

Palavras-Chave: modernidade, modernismo, simbolismo, subjectividade, desassossego, dispersão, heteronímia, infinito, desconhecido, inconhecível, fragmento, voz, silêncio.

RESUMÉ

Ce travail a comme objectif d'analyser la voix et le silence dans l'œuvre fragmentaire de deux écrivains, Fernando Pessoa (1888-1935) et Maurice Maeterlinck (1862-1949), héritiers de plusieurs cultures, auteurs dont l'écriture gagne un surplus de sens grâce aux voix qu'elle crée et qui font entendre leurs mots ou bien le silence de leur absence.

A travers l'analyse de quelques-unes de leurs œuvres, nous essayons de comprendre jusqu'à quel point ces deux poètes, rattachés aux mouvements moderniste

et symboliste, vécurent l'inquiétude propre à leur siècle, réfléchissant sur les raisons qui les menèrent à transformer la vie en un éternel mouvement vers l'absolu, une quête d'un état d'âme impossible en dehors de leur création poétique ou théâtrale. Nous tenterons ainsi de justifier, dans la mesure du possible, la forme inachevée d'une grande partie de leurs écrits, marqués par la dépersonnalisation et le questionnement concernant l'énigme de l'existence.

Fernando Pessoa et ses hétéronymes seront les voix (im)possibles dans le silence de Maeterlinck, deux formes d'une même polyphonie, placée en rapport avec la fragmentation formelle des personnages des œuvres de chacun des auteurs.

Mots-clés : Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck, modernité, modernisme, symbolisme, subjectivité, intranquillité, dispersion, hétéronymie, infini, inconnu, inconnaissable, fragment, voix, silence.

ABSTRACT

This work pretends to analyse voice and silence having in mind the fragmentation of Fernando Pessoa (1888-1935) and Maurice Maeterlinck's (1862-1949) work, heirs to several cultures and owners of a writing where the meaning of words depend on the voices or on the silence of their absence.

Through some of their works, we try to understand how these poets of symbolism and modernism lived the disquietude of a century, to analyse the causes that made them change life into an eternal movement in direction of the absolute, looking for a state of soul, only possible in their poetry and theatre, and justify, whenever possible, the infinite form that determined the unaccomplishment of most of their writings, which they developed together with the depersonalization and the irreducibility that characterizes the enigma of life.

Fernando Pessoa and his heteronymous are the (im)possible voices in Maeterlinck's silence, two forms of the same polyphony, in relation with the formal fragmentation of the characters of their works.

Key-words: Modernity, modernism, symbolism, subjectivity, disquietude, dispersion, heteronymous, infinite, unknown, unknowable, fragment, voice, silence.

Índice

	Pág.
Agradecimentos	4
Resumo	5
Índice	7
Introdução	10
Capítulo I – <i>A Evolução do Pensamento Europeu entre os Séculos XVI e XX</i>	17
1. O acentuar da Mudança e da Evolução	17
2. A razão e os seus limites	21
3. O Positivismo	24
4. Das Conquistas tecnológicas ao desencantamento civilizacional	25
4.1 Revolução Industrial e ruptura social	28
5. Da Modernidade ao(s) Modernismo(s)	30
5.1 A história e o destino da palavra Moderno	30
5.2 Antigo e Moderno – A Querela	32
5.2.1 A Questão Coimbrã e a Geração de 70	37
5.3 O exercício da modernidade no espaço literário belga	43
5.4 A Imagem do Herói e a crise de Identidade na Modernidade	49
5.4.1 A adaptação do sujeito à Modernidade	55
6. O Desafio da literatura de final do Século XIX e primeira década do Século XX	57
6.1 A Estética Simbolista	59
6.1.1 Stéphane Mallarmé e a autonomia da linguagem	62
6.1.2 Eugénio de Castro e «l’usatta poesia»	64
6.1.3 O símbolo e Maurice Maeterlinck	67
6.1.4 Fernando Pessoa e a herança simbolista	69
6.2 Modernismo e outros <i>ismos</i> – uma aventura estética e intelectual	71
6.2.1 Uma aventura marcada pela instabilidade e fragilidade do autor	75
Capítulo II – <i>Em busca da Arte Total</i>	79
1. Uma arte total em Maeterlinck e Pessoa	81
1.1 A <i>Sensação</i> como arte total em Fernando Pessoa	86
1.1.1 A Expressão da <i>Sensação</i> e a Heteronímia	88

	Pág.
1.2 Maeterlinck e <i>Le Cahier Bleu</i> – registo de uma forma de arte	93
1.2.1 Uma Estética do Informatível	95
1.3 Pessoa e Maeterlinck – A arte como desafio	99
2. Uma estética do desassossego?	104
2.1 Um <i>Livro</i> ao sabor do desassossego	106
2.2 A inquietude de um <i>Quotidien</i>	112
2.3 O desassossego na expressão dramática de Pessoa e Maeterlinck	117
2.3.1 <i>O Marinheiro</i> e <i>Les Aveugles</i> – O mistério da espera	124
2.3.2 <i>O Marinheiro</i> e <i>L’Intruse</i> – A aproximação ao invisível	136
2.3.3 Viver no limite do indefinível	147
 Capítulo III – <i>A Estética do Fragmento</i>	 152
1. O fragmento em Pessoa e Maeterlinck	154
1.1 O <i>Livro</i> de Pessoa e <i>Les Agendas</i> de Maeterlinck – registo de dois olhares fragmentados	162
1.2 A indefinição do fragmento – uma forma de confissão, um registo do inconhecível	171
1.2.1 Uma escrita do interminável	182
2. O fragmento como desconstrução ou espelho do eu	187
2.1 Pessoa, o rosto e a máscara da desconstrução	187
2.2 O fragmento como espelho do eu em Maeterlinck	195
2.3 O «sentir» e o «dizer» de uma escrita fragmentária	199
3. O fragmento como escrita de um acontecer poético	206
3.1. Pessoa – o desconhecido de si mesmo	206
3.2. Maeterlinck e a busca de uma identidade superior	211
4. Ambiguidade da forma fragmentária	217
4.1. A abertura da forma fragmentária à dialéctica do ser	220
4.1.1 Pessoa – a dormência de um sentir	220
4.1.2 Maeterlinck – a indefinição de uma voz	227
5. O fragmento – diversidade e unidade	232
5.1 Pessoa – a dispersão da unidade	233
5.2 Maeterlinck – a unidade na obscuridade do discurso dramático	239
 Capítulo IV – <i>A Arte da Voz e do Silêncio</i>	 243
1. Da palavra ao silêncio	243
1.1 Pessoa, a voz da despersonalização	244
1.2 Maeterlinck a voz do silêncio	249
1.3 A(s) voz(es) (im)possíveis no silêncio	252
2. O dito e o não-dito em Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck	261
2.1 Pessoa – um dizer múltiplo e sem resposta	261
2.2 Maeterlinck – o não dito como forma de expressão	269
3. As vozes do silêncio – duas formas da mesma polifonia	274
3.1 A indefinição polifónica no desassossego de Pessoa	274
3.2 O silêncio, alicerce do diálogo interior de Maeterlinck	278

	9
3.3 Pessoa e Maeterlinck – duas vozes no silêncio da palavra	281
3.3.1 A palavra em falta	282
3.3.2 O silêncio que se ouve	286
Conclusão	291
Bibliografia	295
Anexos	317
Índice Onomástico	348

“Conquistei, palmo a palmo, o terreno interior que nascera meu.
Reclamei espaço a pequeno espaço, o pântano em que me quedara nulo.
Pari meu ser infinito, mas tirei-me a ferros de mim mesmo.”
(Bernardo Soares, In: *Livro do Desassossego*)

“La seule prière digne de l’homme, la seule qui ait quelque
chance d’être exaucée, c’est la recherche, l’étude passionnée de l’inconnu.”
(Maurice Maeterlinck, In: *Le Sablier*)

INTRODUÇÃO

A transição dos séculos sempre implicou grandes mudanças a nível das ideias que confrontavam o homem nas tomadas de decisão da sua vida. E porque as ideias têm vida própria, alimentam-se reproduzem-se e morrem por força da evolução da mente humana, ao morrerem deixam um rasto de evolução que comanda o devir. Foi desta maneira que a grande aventura das ideias ocidentais, iniciada no Oriente, abarcou civilizações que contribuíram para a implementação dos alicerces de uma grande revolução a nível do pensamento e do comportamento do ser humano.

A Europa foi palco de um grande desenvolvimento científico, iniciado na idade Média, e teve na revolução industrial de meados do século XVIII a grande alavanca para uma transformação técnica e social sem precedentes nos dois séculos que lhe seguiram. O poder das máquinas e a sua aplicação no universo do ser humano, o novo ideal da ciência que desmoronou grande parte dos conceitos teóricos com base na tradição e unidades clássicas fundamentados em preconceitos, solucionaram grande parte dos problemas vividos pelo homem, mas também acabaram por criar expectativas para além do imaginável que estiveram longe de se concretizar.

Foi neste contexto que ganhou forma um novo ideal de ciência que acreditamos ter sido fulcral para levar a cabo uma mudança que viria a desmoronar grande parte dos conceitos teóricos com base na tradição e unidade clássicas, fundamentados em preconceitos, e a viabilizar novas formulações que deram lugar a um discurso de uma modernidade, onde a individualização excessiva do «eu» e a sua consciencialização de fragmentação se afirmaria no século XIX e primeiras décadas do século XX.

Os nossos autores, Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck enquadram-se neste clima de mudança que neles se assumiu como factor de criação e de novidade. Embora os seus pensamentos os aproximem, pela ânsia de sentir, de conhecer e de compreender o visível e o invisível da existência humana, as suas vivências foram bem diferentes.

Fernando Pessoa nasceu em Lisboa, a 13 de Junho de 1888, no seio de uma família da pequena aristocracia, teve uma vida marcada, desde muito cedo, por acontecimentos que modificaram por completo o cenário de uma infância que, à partida, se adivinhava feliz. A morte do pai, tinha ele cinco anos de idade, do irmão um ano mais tarde e o casamento da mãe, dois anos depois, com o cônsul João Rosa,

destacado na África do Sul, alteraram a sua vida familiar e também a social, com a sua mudança para Durban. Bom aluno, premiado com o *Queen Victoria Memorial Prize* pelo seu melhor ensaio, termina os seus estudos em Durban com o *Intermediate Examination in Arts* e regressa sozinho a Lisboa, em 1905, ficando a viver com a avó Dionísia, doente mental, facto que o marcou significativamente, e duas tias. Frequentou por um período breve (1906-1907) o Curso Superior de Letras e, após uma tentativa falhada para montar uma tipografia a *Empreza Ibis-Typographica e Editora – Officinas a Vapor*, passou a trabalhar como correspondente comercial, actividade de que se ocupou, a par com a sua criação literária, até ao final da vida. Legou-nos uma obra vastíssima, da qual só publicou em vida, não contando com os artigos que escreveu e alguma poesia solta, *35 Sonnets, Antinous, English Poems I,II,II* e a *Mensagem*.

Maurice Maeterlinck nasceu em Ghent, a 29 de Agosto de 1862, no seio de uma família belga, de expressão francesa, abastada, condição que lhe proporcionou uma vida estudantil sem grandes problemas, excepção feita para o seu ingresso no colégio de jesuítas, onde permaneceu até à Faculdade e cuja educação austera o marcou profundamente. Bom aluno, matriculou-se na Universidade de Ghent onde, em 1885, terminou os seus estudos de Direito, licenciatura de que pouco usufruiu, preferindo-a em prol do seu trabalho como escritor. Grande parte da sua obra foi publicada em vida, facto que lhe valeu, em 1911 e após a edição de *L'Oiseau Bleu*, o Prémio Nobel da Literatura.

Oriundos de culturas diferentes, confrontados com um conjunto de factores de índole histórica, social e ideológica, a sua literatura enveredou por caminhos que os distanciam na idade (Maeterlinck tinha já vinte e seis anos quando Pessoa nasceu) mas que não deixam de ter um eixo comum, a vontade de inovar e suplantar a instabilidade que a modernidade como período de evolução e também de muita tensão criara. As estéticas que os acompanharam, como foi o caso do Simbolismo e dos *ismos* que se lhe seguiram, fomentaram-lhes o gosto pela discussão e pela polémica onde em nome de um liberdade desassossegada desenvolveram o seu trabalho.

O objectivo do nosso trabalho é analisar voz e o silêncio como um despertar sobre a problemática da nossa identidade e enquadrá-los num século em que as palavras exaltam a subjectividade profunda e as relações do sujeito humano consigo próprio e a realidade em que procura inserir-se. Esta análise procurará incidir sobre Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck, dois escritores herdeiros de culturas várias,

como a inglesa e a germânica e donos de uma escrita onde é notória a sua profunda dificuldade em aderir à realidade e a sua fuga para um mundo fictício onde a voz recheada de (impossíveis) de Pessoa se silenciava em Maeterlinck.

Partindo do utopismo de Thomas More, o cepticismo de Montaigne, o radicalismo de Descartes, o empirismo de Locke, o criticismo de Kant, e o subjectivismo de Hegel, como forças de uma nova *Weltanschauung* que colocou em causa tudo o que tinha a ver com a vida e a natureza do ser humano, é nossa pretensão reflectir sobre o avanço tecnológico e a ruptura que ele veio a criar no seio de uma sociedade onde o ser humano, da mesma maneira que evoluía, se desintegrava, e perdia as suas referências e a capacidade de se integrar na realidade em que vivia.

Da modernidade, onde as novas tomadas de consciência do ser humano ganham forma, às querelas que estas posições despertaram entre antigos e modernos, vamos procurar analisar de que maneira a libertação do eu se revelou um confronto com a sua própria mudança e até que ponto provocou uma crise de valores, dominados pela instabilidade e inquietude, que acabou por conduzir à ruptura de grande parte do seu tecido existencial. A falta de linearidade da autonomia do sujeito que o deixou suspenso no provisório e no inacabado desencadeou uma série de movimentos literários e artísticos remeter-nos-ão para as novas linguagens da arte, da música e da literatura em França, com Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Émile Zola, na Inglaterra com Oscar Wilde, William Yeats e Matthew Arnold, nos Estados Unidos com Edgar allen Poe, Ralph Waldo Emerson e Walt Whitman e na Alemanha com Friedrich Hölderlin e Novalis e para a influência de toda esta renovação estética no despertar de Portugal e da Bélgica.

Em Portugal, à Questão Coimbrã que resulta de uma reacção contra a estagnação cultural do país e onde nomes como Antero de Quental, Teófilo Braga procurarão servir de referência no confronto com António Castilho e Pinheiro Chagas, via ligar-se a Geração de 70, nascida dos debates e conferências de uma geração de vanguarda, e a nova mentalidade que aí se formou e que viria a ser um alerta para a necessidade de aproveitar os “ventos” que sopravam de outros países e que autores como Fernando Pessoa aproveitaram e transformaram este sentimento de crise civilizacional numa *Mensagem* que por ele foi brilhantemente trabalhada.

No exercício desta modernidade na Bélgica teremos em consideração a independência tardia deste país, cerca de 1830, marcado pela diversidade de línguas – francesa, flamenga e valão - e a luta que eles desenvolveram, apesar da sua ligação

com a cultura francesa, para conservar a regionalidade social e cultural. Charles de Coster que foi considerado o fundador de uma cultura francófona por ter recorrido à memória colectiva flamenga para enriquecer a narrativa do seu texto *La Legende et les aventures héroïques, joyeuses et gloireuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, servirá de referência para todas as tensões vividas num país que lutou pela sua autonomia e identidade. A ele juntar-se-á Théodore Hannon, grande mentor para a criação de um novo espaço literário e que veio a escolher, pela primeira vez, a palavra «modernidade» como motivo de um primeiro programa estético que viria a relançar a revista *L'Artiste*. Não deixaremos de fazer uma referência à revista *La Jeune Belgique* cuja defesa da arte pela arte e da autonomia do artista ajudou a florescer a literatura belga, alimentada pelos modelos franceses e escrita em francês, mas agrupando flamengos e valões, como foi o caso de Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Charles van Lerberghe, Georges Eckhoud e Camille Lemonnier.

Serão estas duas vertentes da modernidade portuguesa e belga que nos irão permitir reflectir sobre a identidade e o esforço desenvolvido pelo ser humano para sobreviver numa sociedade hostil e para levar a cabo uma obra que conseguisse ocupar um espaço na sociedade moderna. Numa breve referência ao herói baudeleriano, *le flâneur* e *le badaud*, tendo como base a análise de Walter Benjamin, que nos chama a atenção para as várias identidades que o sujeito pode assumir, pela incapacidade em se integrar na sociedade e nela desenvolver o seu discurso literário, aproximar-nos-á do eu múltiplo de Fernando Pessoa e do eu absurdo de Maeterlinck, e da sua adaptação a uma modernidade instável e que eles retrataram numa escrita incerta e fragmentada.

A busca empreendida pelo sujeito na luta pela sua identidade que fomenta nos meios intelectuais um comportamento, quer de passividade, de desencanto social e de cansaço, que deu forma ao Decadentismo como expressão desse estado de espírito, quer de uma vontade de mudança de atitude em relação a vida e à forma de concepção estética da sua obra, enquanto escritor, e que foram o ponto de partida para uma multiplicidade de movimentos estéticos e artísticos - naturalismo, simbolismo, impressionismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e sensacionismo. Nesta diversidade estética tentaremos compreender até que ponto os nossos autores viveram esse confronto e de que maneira estes «ismos» os influenciaram na sua evolução como autores que criaram e se recriaram nas suas obras.

O enquadramento de Pessoa e Maeterlinck nesta realidade levar-nos-á a desenvolver um espaço onde a busca de uma arte, enquanto experiência que constitui a própria verdade, se torna um desafio no desassossego vivido por estes dois autores.

Partindo da universalidade que Pessoa atribuía à arte, superioridade que o levou a interpretar os factos com base nas sensações, tendo em conta “[...]a riqueza inédita de emoções, ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz”¹ e a considerar ser este o fio condutor de toda a criação, onde a *geração de Orpheu* se inclui, abriremos um caminho que nos leva à diversidade que viria a caracterizar os seus escritos e que se ramifica nas múltiplas identidades por ele assumidas, onde conviviam poéticas de cariz classicizante, caso do Sensacionismo dos seus heterónimos mais conhecidos, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, com ideias simbolistas que ressaltam do Paulismo e Interseccionismo de Pessoa ortónimo.

Esta(s) voz(es) que exteriorizavam as sensações e emoções que o seu inconsciente consciencializado o impedia de fazer, estarão lado a lado com a voz de Maeterlinck para quem a arte se confundia com a profusão de mistérios de que o ser humano era portador “[...] mystère probablement aussi insoluble que celui de nos destinées”², uma arte do invisível que vai transmitir a insegurança de uma vida interior, infinita. Através das vozes interiores destes dois autores procuraremos analisar as insuficiências do ser humano em relação ao mistério da vida e dar uma visão da travessia que eles se propuseram fazer para através dos fantasmas do sonho e do misticismo exporem as suas dúvidas e hesitações. Do *Livro de Desassossego* de Bernardo Soares ao *Tragique Quotidien* de Maeterlinck interpelaremos a vida desassossegada destes dois autores, dividida entre uma inquietude que se dilui numa multiplicidade de sentidos, como acontece em Pessoa, e uma inquietude que se desenvolve em diálogos evasivos e ambíguos de sensações, como é o caso de Maeterlinck. O *Marinheiro* de Pessoa bem como *Les Aveugles*, *L’Intruse* e *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, servir-nos-ão de referência para o desassossego na sua expressão dramática, e para explicar até que ponto o mistério da espera e a aproximação ao invisível se revelam como parte essencial de uma dramaticidade que questiona o Ser através de diálogos que partem de um vazio a que regressam sem

¹ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa: Ed. Ática, 1994, p. 3.

² Maurice MAETERLINCK, *Confession de Poète*, In: *Oeuvres I*, Paris: Fasquelle, 1942

atingir o seu propósito, ou que nele ficam suspensos à espera de uma reacção por parte do leitor/espectador.

A desconstrução da forma dramática servir-nos-á de guia para analisar o fragmento e a escrita fragmentária dos nossos autores. Procuraremos comparar, tanto o desassossego de Pessoa que a originou, como a sua utilização por Maeterlinck como registo de reflexões impossíveis de concluir e compreender de que maneira a forma fragmentária se impôs como escrita descontínua que se eterniza no tempo e no espaço, e que se desenvolveu, em Pessoa, a partir da sua despersonalização e causa de todo o seu processo heteronímico, e a partir das flutuações de um pensamento à volta do *au-delà* da existência que não se consegue conceptualizar, em Maeterlinck. A partir daqui, o nosso trabalho procurará destacar a abertura e ambiguidade desta forma em que Pessoa se inventou e deu voz aos outros que a sua imaginação foi criando e em que Maeterlinck fez valer o silêncio como forma de despertar para o invisível.

Da voz impossível de Pessoa, ao silêncio onde acontecem as grandes coisas de Maeterlinck, da descoberta da palavra à sua fragilidade e esvaziamento, aproximarmos-nos-emos das vozes do silêncio para tentarmos compreender de que maneira, algumas das vozes do *drama em gente* de Fernando Pessoa, e algumas das vozes das almas dos dramas de Maeterlinck, poderão ser entendidas em tudo o que não exprimem, ouvindo-se no silêncio em que acontecem.

Não queremos deixar de referir que manteremos a grafia original de Fernando Pessoa, sempre que o trabalho permita transcrições das edições críticas de Fernando Pessoa. De salientar também que, em 2005, ano em que iniciámos a nossa investigação sobre Fernando Pessoa, a edição do *Livro do Desassossego* de Teresa Sobral Cunha, ainda não tinha vindo a lume, facto que nos levou a utilizar as citações da edição de Richard Zenith do *Livro do Desassossego* por nos parecerem constituir um todo coerente e de grande utilidade e fiabilidade.

Este trabalho será escrito, na sua totalidade, antes da entrada em vigor do Novo Acordo Ortográfico.

CAPÍTULO I - A EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO EUROPEU ENTRE OS SÉCULOS XVI E XX

O período entre o século XVI e o século XX foi, entre tantos outros, um dos mais interessantes do ponto de vista cultural e da história das ideias. O início da expansão marítima, estandarte que coroou a Europa e lhe abriu portas além fronteiras, tornou os europeus exploradores de diversos continentes e contribuiu para a grande mutação intelectual da humanidade. Ideias e crenças que remontavam à Grécia antiga, onde a ideia da natureza se revelava como básica, e que tinham no *logos* o suporte para desenvolver o conhecimento e a ética, são confrontadas com o *Verbo*, a palavra divina que se exprime na lei de Deus e confere ao homem a liberdade para se tornar o centro do universo e agir sobre ele. Um confronto, que nos coloca perante duas visões do mundo (*Weltanschauung*) que originarão, ao longo dos séculos, confrontos ideológicos e um sentimento de crise permanente que os escritores, filósofos, teólogos, matemáticos e físicos não deixarão de manifestar.

1. O acentuar da Mudança e da Evolução

Sem querermos relegar para segundo plano a importância dos primeiros séculos na evolução do pensamento europeu, consideramos que toda essa vivência deixou uma marca indelével no século XVI, que contribuiu, graças à grande transformação científica nele verificada, para o progresso de séculos vindouros.

A noção de universo orgânico, vivo e espiritual deu lugar à noção de um mundo como se fosse uma máquina. A física e a astronomia desenvolvidas neste século por Copérnico (1473-1543) com a sua teoria heliocêntrica do sistema solar, Galileu (1564-1642) com o seu método científico e, no século seguinte, Newton (1643-1727) com a sua lei de gravitação universal, deram início ao que viria a ser uma transformação técnica e social sem precedentes nos séculos seguintes. Esta necessidade de mudança que ganhou consistência com as novas formulações, cujo suporte na Razão e na Natureza derrubou grande parte dos conceitos teóricos com base na tradição e unidade clássicas, fundamentados em preconceitos, já fora sentida durante o Humanismo e o Renascimento. Começou a desenvolver-se com o utopismo de Thomas More, o cepticismo de Montaigne, o racionalismo de Descartes, o empirismo de Locke e

atingiu o apogeu com o Século das Luzes e o criticismo de Kant, entre outros. Tudo foi colocado em causa nesta nova «Weltanschauung»— as crenças em Deus, na Razão, na Sociedade, na Natureza, no Direito, na Moral, na História, na Ética, na Estética – afinal, tudo o que tinha a ver com a vida e a natureza do ser humano.

Thomas More (1478-1535), que viveu numa época em que a Inglaterra era dominada pelo poder absoluto do rei Henrique VIII, preocupou-se com esse domínio real que impedia a concretização da mudança e idealizou uma sociedade onde todos poderiam viver em harmonia, em plena liberdade religiosa e trabalhar em favor do bem comum. Deixou-nos uma obra fantástica a *Utopia*, reflexo dos anseios de quem sentia o mal-estar social, político e religioso dessa mesma sociedade. Como refere Pina Martins no Estudo Introdutório à Utopia Moriana:

“[...] More critica a razão de Estado em nome das exigências da dignidade humana. [...] parte da verificação do que ocorre e que ele analisa à luz dos direitos morais do Homem para o estabelecimento de um dever ser e [...] fundamentou a coerência e a própria urgência da organização utópica no debuxo realista, rigorosamente histórico, dos males da sociedade da qual fazia parte. Ele foi testemunha destes males e escandalizou-se numa época em que tais males profundamente anti-cristãos, não escandalizavam ninguém”³.

Thomas More procurou deslocar o paraíso para o mundo real na esperança de que o homem conseguisse viver numa sociedade mais justa, embora este seu conceito de idealização não tivesse, propriamente, a ver com algo perfeito e inalcançável, mas com o conceito matemático de limite, desenvolvido mais tarde, no século XVIII, por Newton e Leibniz, um limite que seria a meta da qual nos deveríamos aproximar o mais possível. Nessa tentativa de aproximação residia o estado perfeito, a sociedade ideal onde o homem, senhor de si, poderia viver à semelhança da sociedade apresentada na *República* de Platão, obra que serviu de modelo a Thomas More para idealizar esse *não lugar* e criar um novo mundo onde, à luz da fantasia, o homem poderia alcançar uma vida promissora. Consideramos que a utopia moriana despertou consciências para um presente ameaçador e procurou antecipar um futuro, com base na

³ Thomas MORUS, *Vtópia*, Edição Fac-similada Basileia, Joannes Froben, Novembro, 1518, Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 32.

liberdade, na mudança e na soberania do ser humano. Michel Montaigne (1533-1592), que não idealizou qualquer ilha, deixou-nos o primeiro ensaio, como forma filosófica, centrado sobre si próprio:

“Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice : car c'est moy que je peins. Mes defauts s'y liront au vif, mes imperfections et ma forme naïve, autant que la reverence publique me l'a permis. Que si j'eusse esté parmy ces nations qu'on dit vivre encore souz la douce liberté des premieres loix de nature, je t'asseure que je m'y fusse tres-volontiers peint tout entier, Et tout nud. Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre : ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain”⁴.

Num diálogo aberto mas muito céptico, Montaigne teceu considerações sobre o ser humano e o seu egocentrismo, que o impedia de pensar para além de si e do que o rodeava, e conseguiu definir o «zeitgeist» do seu tempo, tendo por base as suas próprias experiências e reflexões. Sendo um homem que prezava a tranquilidade e a liberdade de espírito, Montaigne procurou que os seus ensinamentos transformassem os seres humanos, parafraseando Sócrates, em «seres do mundo inteiro» aptos a questionar, filosoficamente, os fundamentos da sociedade e os poderes nela instituídos e a modificar e dominar a natureza em seu benefício. Francis Bacon (1561-1626), filósofo e ensaísta inglês, foi um dos primeiros, a que se juntou alguns anos mais tarde René Descartes, a elaborar reflexões filosóficas que pareciam ser o eco de algumas das reflexões de Montaigne e que propunham que o homem se dedicasse ao conhecimento das leis naturais e decifrasse a possibilidade de dilatar os seus poderes e limites de molde a que através da observação e experimentação e com base no raciocínio indutivo conseguisse atingir a causa real dos fenómenos. No seu *Novo Organum* em que apresentou um novo método com ideias e princípios que serviram de suporte a uma ciência com base na experiência, Bacon rejeitou o dogmatismo religioso e a metafísica filosófica e procurou estabelecer o *imperium hominis*, delineando as linhas mestras e condutoras da futura discussão sobre filosofia da ciência e epistemologia. Daí que René Descartes (1596-1650) e a sua filosofia, enquanto produção da razão

⁴ Michel MONTAIGNE, *Essais de Messir Michel Seigneur de Montaigne, Chevalier de l'ordre du Roi & Gentil-homme ordinaire de sa Chambre*, Livre I, A Bordeaux : S. Millanges, 1595, p. 4.

humana, passasse a substituir a teologia na resposta aos princípios supremos da moralidade e da política, fortalecendo o sujeito e a sua autonomia. Na sua carta/prefácio de *Les Principes de la Philosophie*, elaborou uma série de premissas que poderiam conduzir o homem, através da filosofia, ao mais alto grau da sabedoria, essencial para levar a bom termo a sua vida :

“Or, c’est proprement avoir les yeux fermés, sans tâcher jamais de les ouvrir, que de vivre sans philosopher; et le plaisir de voir toutes les choses que notre vue découvre n’est point comparable à la satisfaction que donne la connaissance de celles qu’on trouve par la philosophie; et, enfin, cette étude est plus nécessaire pour régler nos moeurs et nous conduire en cette vie, qui n’est l’usage de nos yeux pour guider nos pas. Les bêtes brutes, qui n’ont que leur corps à conserver, s’occupent continuellement à chercher de quoi le nourrir ; mais les hommes, dont la principale partie est l’esprit, devraient employer leurs principaux soins à la recherche de la sagesse, qui en est la vraie nourriture ; et je m’assure aussi qu’il y en a plusieurs qui n’y manqueraient pas, s’ils avaient espérance d’y réussir, et qu’ils sussent combien ils en sont capables. Il n’y a point d’âme tant soit peu noble qui demeure si fort attachée aux objets des sens qu’elle ne s’en détourne quelquefois pour souhaiter quelque autre plus grand bien, nonobstant qu’elle ignore souvent en quoi il consiste. Ceux que la fortune favorise le plus, qui ont abondance de santé, d’honneurs, de richesses, ne sont pas plus exempts de ce désir que les autres ; au contraire, je me persuade que ce sont eux qui soupirent avec le plus d’ardeur après un autre bien, plus souverain que tous ceux qu’ils possèdent. Or, ce souverain bien considéré par la raison naturelle sans la lumière de la foi, n’est autre chose que la connaissance de la vérité par ses premières causes, c’est-à-dire la sagesse, dont la philosophie est l’étude. Et, parce que toutes ces choses sont entièrement vraies, elles ne seraient pas difficiles à persuader si elles étaient bien déduites. Mais parce qu’on est empêché de les croire, para l’expérience qui montre que ceux qui font profession d’être philosophes sont souvent moins sages et moins raisonnables que d’autres qui ne se sont jamais appliqués à cette étude, j’aurais ici sommairement expliqué en quoi consiste toute la science qu’on a maintenant, et quels sont les degrés de sagesse auxquels on est parvenu⁵.

⁵ René DESCARTES, *Oeuvres et Lettres*, Paris : Éd. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1953, pp. 558-559.

As regras e princípios que Descartes encontrou para governar o pensamento e o universo e conseguir, dedutivamente, atingir a verdade e construir uma moral que fosse o fruto da filosofia fizeram dele, sem dúvida, um homem que revolucionou o pensamento moderno. Ao procurar libertar o espírito das amarras filosóficas aristotélicas e escolásticas do passado, que acreditavam que as coisas existiam simplesmente porque precisavam de existir, Descartes abriu a porta à dúvida e considerou que só mediante a prova se poderia afirmar que uma coisa existia. Contudo, não duvidou do pensamento. Na sua afirmação *cogito ergo sum* estava implícita a razão como responsável pela existência e capacidade de conhecimento do homem.

2. A Razão e os seus limites

A razão parecia ter-se tornado uma bússola capaz de nortear os passos de alguns pensadores, como aconteceu com o filósofo inglês John Locke (1632-1704), um dos principais representantes do empirismo britânico, uma teoria denominada *Tabula rasa* que afirmava que as pessoas nasciam totalmente ignorantes e que aprendiam pela experiência, a fonte do conhecimento que se desenvolvia por esforço da razão. Locke definiu-a da seguinte maneira: “The discovery of the certainty or probability of such propositions or truths, which the mind arrives at by deduction made from such ideas which it has got by the use of its natural faculties, viz. by sensation or reflection”⁶. O homem passaria a utilizar a razão para procurar a verdade, sobrepondo-se à superstição e opinião de certas autoridades que até aí tinham comandado o seu destino. Reflectir sobre a sua existência, possibilitar-lhe-ia tornar-se a medida do mundo que ia conhecendo, ordenando os conceitos de acordo com as suas necessidades e evoluindo para o individual e uma sociedade mais justa. O empirismo de Locke, com tendência para o cepticismo, evidenciou a importância da experiência no conhecimento humano. As ideias estavam no intelecto e era no mundo objectivo que existia algo que tinha o poder de fazer o intelecto entendê-las como tal. Salientou a necessidade dos sentidos – a mente era um quarto escuro que se iluminava com as experiências sensíveis no

⁶ John LOCKE, *An Essay concerning Human Understanding*, Book IV, Chapter XVIII. 2, New York: Dover Publications, 1959, p. 689.

decorrer da vida – e da reflexão para descobrir um critério de verdade e chegar ao conhecimento da natureza, do ser e de Deus. E se Locke conseguiu desenvolver uma gnosiologia a nível da obtenção da verdade, a nível de uma filosofia moral, política, pedagógica e religiosa chegou à conclusão de que só o pensamento seria capaz de ajudar a reflectir e a elaborar a nossa experiência diária e verdadeira. As alternativas que nos deixou ao procurar entender a consciência humana e a acção do sujeito como construtor do mundo foram de extrema importância para o pensamento de filósofos como David Hume (1771-1776), um dos maiores filósofos escoceses da era iluminista, que nele se baseou para desenvolver as suas teorias. O estudo do homem era para ele a base sólida para o desenvolvimento de qualquer ciência e foi a partir desse estudo que iniciou as suas investigações sobre o entendimento humano tendo por base a observação e a experiência. Reduziu os princípios racionais a associações de ideias fortalecidas pelo hábito e pela repetição que os tornava mais subjectivos e, alguns deles, de necessidade aparente, criticando o *princípio de causalidade* – o que se observa no plano sensível são só os fenómenos, não as suas relações. Estas tornavam-se prováveis, um instinto que teria como alicerce o desenvolvimento de hábitos na nossa mente. O que era dado a conhecer ao homem eram apenas impressões e ideias, sendo as primeiras percepções directas e as segundas cópias dessas impressões que a memória e imaginação mantinham. Ao desenvolver um cepticismo, que Locke iniciara, mas que com ele atingiu dimensões absolutas, Hume abriu um caminho para o verdadeiro e profundo estudo crítico dos fenómenos do entendimento humano, que Immanuel Kant (1724-1804) tentou resolver com o seu trabalho de síntese racional e empírica. O seu idealismo gnoseológico privilegiou a forma de conhecimento como produto espontâneo da razão, reforçando a ideia de que era a própria razão que fornecia ao homem as armas políticas para organizar e alcançar a felicidade, mas dentro de certos limites impostos pela própria natureza da razão - ela seria o esquema ordenador. E Kant explicou-a com a exactidão que caracterizava o período iluminista em que vivia e com as suas teorias enfrentou o dogmatismo arrogante não só dos que sobrestimavam o poder da mente humana, como daqueles que cepticamente a desprezavam. No seu texto *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* «esclarece-os» do carácter autónomo da razão:

“Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes

ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschudet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der entschließung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. *Sapere aude!* Habe Muth dich deinens eigenen Verstandes zu bedienen! Ist also der Wahlspruch der Aufklärung. Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Theil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung frei gesprochen (*naturaliter maiorenes*), dennoch gerne Zeitlebens unmündig bleiben; und warum es Anderen so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. Es ist so bequem, unmündig zu sein.; (...) Daß der bei weitem größte Theil der Menschen (darunter das ganze schöne Geschlecht) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben. Nachdem sie ihr Hausvieh zuerst dumm gemacht haben (...) so zeigen sie ihnen nachher die Gefahr, die ihnen drohet, wenn sie es versuchen allein zu gehen. (...) Es ist also für jeden einzelnen Menschen schwer, sich aus der ihm beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit herauszuarbeiten. (...) Daher giebt es nur Wenige, denen es gelungen ist, durch eigene Bearbeitung ihres Geistes sich aus der Unmündigkeit heraus zu wikkeln, und dennoch einen sicheren Gang zu thun. Daß aber ein Publikum sich selbst aufkläre, ist eher möglich; ja es ist, wenn man ihm nur Freiheit läßt, beinahe unausbleiblich. (...) Zu dieser Aufklärung aber wird nichts als F r e i h e i t. (...) Aber auch nur derjenige der, selbst aufgeklärt, sich nicht vor Schatten fürchtet, zugleich aber ein wohldisciplinirtes zahlreiches Heer zum Bürgen der öffwntlichen Ruhe zur Hand hat, - kann das sagen, was ein Freistaat nicht wagen darf: *räsonnirt so viel ihr wollt, und worüber ihr wollt; nur gehorcht!*(...) Ein größerer Grad bürgerlich Freiheit scheint der Freiheit des Geistes des Volks vortheilhaft, und setzt ihr doch unübersteigliche Schranken; ein Grad weniger von jener verschafft hingegen diesem Raum, sich nach allem seinen Vermögen auszubreiten⁷.

Neste estudo, Kant estabelece os limites de utilização pública e privada da razão que o homem deveria respeitar de molde a ultrapassar a menoridade, onde se inseria, e

⁷ Immanuel KANT, *Beantwortung der Frage. Was ist die Aufklärung?*, In: *Berlinischer Monatschrift*, Zwölftes Stück, Dezember, 1783, p. 516.

atingir a maioria e traça-nos uma imagem negativa dos seus contemporâneos, presos a tomadas de decisão que não lhes pertenciam mas que se achavam na obrigação de seguir; à incapacidade de se servirem do seu próprio entendimento sem a dependência de outro apelidava-a Kant de menoridade e a dificuldade residia na passagem para uma maioria, dado que, ou por comodismo, ou por dificuldade em pensar por si próprio, a maior parte dos homens teimava em viver sob o comando de outros, sendo mais fácil justificar o pré-estabelecido do que avançar com as suas posições e explicá-las à luz de uma igualdade que a todos pertencia. Kant alertou-os para a direcção a tomar, competia-lhes tomar as rédeas da acção.

3. O Positivismo

O alerta kantiano, dirigido ao indivíduo e onde ele próprio se incluía, incidia sobre o percurso a ser tomado para encontrar na razão o motor que lhe possibilitasse uma análise da posição do intelecto humano em relação aos objectos do seu conhecimento e que demonstrasse que muitos dos fenómenos do pensamento necessitavam de ser explicados, com base numa razão livre. O seu esforço de consciência histórica para conseguir estabelecer uma ligação entre a liberdade e o progresso da verdade que servisse de ajuda ao homem para, dentro do mundo da experiência sensível, filosofar sem limites de tempo, ajudou a transformar o espaço temporal no *grande inventor*, como diria Francis Bacon, pelo acumular de ideias nele desenvolvidas à luz desse progresso. Deixou-nos, assim, uma visão positivista do mundo, cuja verdadeira filosofia se baseava nos dados da experiência, limitada por algumas leis, mas livre dos preconceitos de outrora, e lançou a semente do positivismo que iria ter em Augusto Comte (1798-1857) o seu grande impulsionador. Ao partir da crença no poder exclusivo e absoluto da razão humana, Comte desenvolveu as directrizes para que o conhecimento da realidade se pudesse traduzir sob a forma de leis naturais que regessem a vida do homem, da natureza e do próprio universo. A filosofia positivista utilizou o mesmo método de investigação das ciências da natureza - tentar descobrir na sociedade os mesmos princípios e relações com os quais os cientistas explicavam a vida natural -, de que Charles Darwin (1809-1882) se serviu para desenvolver as suas concepções organicistas e evolucionistas. Deixou-nos a sua *Teoria da Evolução das Espécies*, um dos contributos mais importantes para a

investigação sobre a diversidade das espécies e dos seres vivos. Através da elaboração de uma série de teorias sobre a evolução, a descendência comum, a multiplicação da espécie, a mudança gradual e a selecção natural, Darwin colocou a ciência na posição de rival de uma verdade até aí mantida como sagrada. Com base nestas mesmas teorias, os positivistas entendiam que as sociedades tradicionais se assemelhavam a autênticos fósseis, simples vestígios do passado da humanidade, que deveriam evoluir, de acordo com as suas potencialidades, para níveis mais complexos de progresso social. O mérito de Darwin foi conseguir convencer a sociedade da realidade da evolução, mas não nos podemos esquecer de que se vivia uma era de industrialização que florescia por todo o mundo e na Europa, em particular, e Darwin serviu-se dela para justificar as ideias de competitividade inerentes a qualquer progresso social. No entanto, esta explicação não conseguiu prever a desigualdade nos frutos desse progresso que, ao serem distribuídos diferenciadamente, não permitiram uma igualdade nas conquistas da civilização e acabaram por abrir as portas ao desencantamento.

4. Das conquistas tecnológicas ao desencantamento civilizacional

Todo o avanço tecnológico cria uma produção em grande escala e uma concorrência no mercado que acabam por deteriorar as relações humanas reduzindo-as a meras relações de interesse que em nada contribuem para o desenvolvimento equitativo do homem na sociedade. O século XIX não ficou imune a esta degradação e a entrada em crise da superprodução acentuou ainda mais as desigualdades entre os trabalhadores e originou uma luta de classes que viriam questionar a liberdade e os valores que lhes pertenciam e cavar mais fundo o fosso da desigualdade entre si. E porque este século recebera o testemunho da curiosidade intelectual e do interesse pelos problemas científicos, sociais e técnicos como solução essencial para a melhoria do destino do ser humano, teve nesta herança de progresso um aumento da distância entre o social e o material e da diferença cultural entre as várias camadas sociais. Foi esta consciência da distância entre os progressos técnicos e materiais e o progresso social e cultural que conduziu um certo número de escritores a manifestarem o seu descontentamento perante uma sociedade urbano industrial que sofria os efeitos da moderna racionalidade científica e pragmática e que contribuiu

para despertar uma crise que despoletou o materialismo burguês e a desigualdade de classes. A marca deste sentimento de desilusão, herdado já do final do século XVIII, acabaria por se tornar um incentivo para a criação de novas formas estéticas. Os escritores tiveram de escolher o seu próprio caminho e procurar a essência da verdade no seio da existência, como dizia Soren Kierkegaard (1813-1885). Com base na análise existencial do homem foi-lhes possível definir categorias e estabelecer juízos lógicos que os obrigaram a tomar decisões e a assumir compromissos e responsabilidades, independentemente do risco inerente a todo o seu individualismo. Friedrich Nietzsche (1844-1900), na sua obra *Also Sprach Zarathustra, Ein Buch Für Alle und Keinen* procurou explicar o homem, como individualidade irreduzível, dominado pela razão que o condicionava, mas a quem competia, pela transmutação dos seus valores, transformar-se – a concepção do eterno retorno, em que tudo se voltará a repetir num novo ciclo – e encaminhar-se para o que ele designou de *Übermensch*. Este conceito de *Übermensch* não era o de uma nova espécie que suplantaria a existente – embrutecida pela aceitação da vida como ela era, incerta, conflituosa e sem ilusões -, mas sim a de um homem com inclinação para o poder, não um poder de força bruta, mas de coragem, de auto-controle e de auto-harmonia, um homem virado para o futuro que superaria o seu passado como descendente do macaco. Esta marca da evolução descrita por Darwin, que Nietzsche tanto criticou, acabou por ser essencial à sedimentação do seu super-homem, dado que o seu *Übermensch* só poderia ser considerado como tal se dotado de uma evolução de poder⁸. Se isso não acontecesse dar-se-ia um retrocesso na direcção do macaco, sendo este tomado não de forma literal, mas como recuo na evolução da espécie. Disso deus conta no Prólogo de *Also sprach Zarathustra – ein Buch für Alle und Keinen*:

“Und Zarathustra sprach also zum Volke: Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?

Alle Wesen bisher schufen etwas über sich hinaus: und ihr wollt die Ebbe dieser großen Flut sein und lieber noch zum Tiere zurückgehn, als den Menschen überwinden?

⁸ Para Nietzsche o poder era o destino do homem e o esforço para conseguir ser o mais forte era natural e respeitável. Era necessário acabar com a compaixão por impedir a queda dos homens mais fracos e a elevação dos mais fortes. Só alguém capaz de entender a necessidade desta selecção poderia evoluir para a perfeição, considerando que este alguém seria o *Übermensch*.

Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, und vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe. Wer aber der Weiseste von euch ist, der ist auch nur ein Zwiespalt und Zwitter von Pflanze und von Gespenst. Aber heiße ich euch zu Gespenstern oder Pflanzen werden? Seht, ich lehre euch den Übermenschen! Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde!⁹

Nietzsche considerava o conceito de luta pela vida, defendido por Darwin como insuficiente. O *Wille zur Macht* era, para ele, a única via para pôr termo à vitória do fraco e do decadente e, para isso, todos os valores da moral corrente, que não era mais do que uma *moral de rebanho* com tendência para o nivelamento e a igualdade, deveriam ser transformados. Com esta transformação o homem, ovelha de um rebanho onde o bom e o justo se aliavam ao pobre e ao humilde, tornar-se-ia a sua própria escolha ou seja, como afirma Michel Richard,

“[...] um ser que é vontade de poder que concebe a vida longe de qualquer coisa que está sempre pronto a abandonar para melhor fazer o ser verdadeiro: esse homem só se realizará pela consciência dionisíaca que é o fim para o qual é preciso tender e que deve fundar novos valores.(...) o caminho não é fácil, porque o homem é tentado a abandonar-se à preguiça, a esse «vagar gástrico» de que fala Sartre e que nos ata egoisticamente a nós próprios, [...] ser ele mesmo e mais do que ele mesmo. Tal é o fundo da consciência dionisíaca: heroísmo para ultrapassar o homem no humano e o humano no *sobre-humano*.”¹⁰

Este ser tão poderoso da imaginação nietzschiana que alimentou uma humanidade hierarquizada pelo direito do mais forte, com valores que se afirmaram, sem demonstração mas com convicção, poderia ter ajudado a erguer novas civilizações

⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra-Ein Buch für Alle ed Keinen*, Werke, Erste Abteilung, Band VI, Leipzig: Druck und Verlad C.G. Naumann,1901, p. 12.

¹⁰ Michel RICHARD, *As Grandes Correntes do Pensamento Contemporâneo*, trad. de José Saramago, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 91-92.

mas redundou numa imposição incontrolada, adoptada por alguns, que alimentou e fundamentou as doutrinas totalitaristas, quer de esquerda, quer de direita, e originou, no século seguinte, interpretações excessivas e desvios de nefasta repercussão¹¹. Antes, porém, e ainda no século XIX, constatamos que algumas destas ideias nietzschianas, mesmo que visionárias, agitaram o mundo, conduziram a grandes polémicas e a uma profunda mudança no contexto sociopolítico e literário europeus.

4.1. Revolução Industrial e ruptura social

A Europa do final do Século XVIII e início do século XIX viveu um processo de intensa urbanização, motivado pela industrialização e mecanização do trabalho no campo e pelo crescimento da população, mas essa evolução técnica e humana, não se tornou indicador de melhoria de vida, antes de miséria e vício. E, se a sociedade pré-industrial se evidenciara pela escassez de recursos e pelo autoritarismo social para a combater, a sociedade industrial viria a alimentar uma burguesia que teve na propriedade privada um motor de exploração laboral através de uma mão de obra barata. Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) retrataram racionalmente, no seu *Manifest der Kommunistischen Partei*, as transformações que a burguesia industrial provocou na sociedade:

“Die Bourgeoisie hebt mehr und mehr die Zersplitterung der Produktionsmittel, des Besitzes und der Bevölkerung auf. Sie hat die Bevölkerung agglomeriert, die Produktionsmittel zentralisiert und das Eigentum in wenigen Händen konzentriert. Die notwendige Folge hiervon war die politische Zentralisation. Unabhängige, fast nur verbündete Provinzen mit verschiedenen Interessen, Gesetzen, Regierungen und Zöllen wurden zusammengedrängt in eine Nation, eine Regierung, ein Gesetz, ein nationales Klasseninteresse, eine Douanenlinie.

¹¹ O Nazismo fundado, em 1930, na Alemanha por Adolf Hitler (1889-1945) e aí conhecido como *Nationalsozialismus*, é um dos exemplos mais dramáticos de totalitarismo que conduziu a uma das catástrofes mais horríveis da humanidade – o Holocausto. A combinação de várias ideologias e filosofias, centradas no nacionalismo, no anticomunismo e no tradicionalismo, serviu de base para justificar os terríveis excessos cometidos com o extermínio de milhões de pessoas, sendo o maior número de raça judaica, minorias étnico-religiosas, deficientes, homossexuais e todos os opositores, considerados por Hitler de raça inferior e indesejados pela sua ideologia.

[...] Sie zwingt alle Nationen, die Produktionsweise der Bourgeoisie sich anzueignen, wenn sie nicht zugrunde gehen wollen; sie zwingt sie, die sogenannte Zivilisation bei sich selbst einzuführen, d.h. Bourgeois zu werden. Mit einem Wort, sie schafft sich eine Welt nach ihrem eigenen Bilde¹².

A sua análise da sociedade serviu de base teórica às propostas que a partir dela se delinearam tendo em vista o trabalho como actividade que contribuísse para formar o homem e desenvolvê-lo à luz duma sociedade cuja realidade não poderia residir nas ideias que ele tinha dela mas na acção material que ele desenvolvia nessa sociedade; as ideias deveriam dar lugar ao material como movimento histórico no mundo e o homem deveria, igualmente, tornar-se num ser capaz de produzir todas as suas condições de existência, fosse ela material ou ideal.

O universalismo do ser humano pode existir na teoria, mas na prática o homem é um ser dependente, quer das condições da natureza, quer das regras de organização que a sociedade impõe e que são centradas numa vontade geral, sem a qual tudo se pode desintegrar. Os próprios anseios do ser humano aumentam esta dependência e não podem ser satisfeitos com base, unicamente, num sistema frio e afastado do espiritual, como Nietzsche pretendia com a morte de Deus e com a afirmação de que só o real justificava a existência humana. Foi a sua pretensão que acabou por colocar frente a frente o optimismo, resultante dos progressos científico, económico e tecnológico do final do século XIX e o pessimismo alimentado pela perda de certas referências e de uma certa falta de sentido da vida.

O desencantamento manteve-se e apesar do romantismo ter tentado centrar-se no indivíduo elegendo a emoção, em detrimento do intelecto e da razão, como principal fundamento da natureza e experiência humanas, a memória e a tradição, factores de equilíbrio que proporcionavam um certa coesão social e uma marca de identidade, continuaram a estar praticamente ausentes do quotidiano. O subjectivismo que Hegel, no final do século XVIII, dizia ser assente na liberdade e reflexão e portador, como afirmaria também, mais tarde, Habermas, de individualismo, direito de crítica, autonomia na acção e poder absoluto da ideia acabaria, pela falta de coesão com que se afirmou, por neutralizar as condições de mudança e agravar a inquietação e a dúvida

¹²Karl MARX/Friedrich ENGELS, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Werke, Band 4, 6. Auflage Berlin: (Karl) Dietz Verlag, 1972, pp. 466-467.

do sujeito. É assim possível asseverar que o século XVIII criou as condições para que a ruptura com a tradição originasse, como diz Giddens, “o discurso de interpretação reflexiva de nós próprios, emergente do cisma radical que separou as nossas vidas da vida de gerações anteriores”¹³, discurso de uma modernidade onde a individualização excessiva do «eu» e a sua consciencialização de fragmentação se afirmaria no século XIX e primeiras décadas do século XX.

5. Da Modernidade ao(s) Modernismo(s)

O conceito de modernidade deverá ser contextualizado num tempo histórico que «flui para diante» “(...)progresses in company with and at the speed of the years, like the bow-wave of a ship; last year’s modern is not this year’s”¹⁴ e como uma nova consciência filosófica, artística, moral ou intelectual que se torna sintomática em cenários de crise e que “(...) is tied up with definitions of our situation which are subject to change”¹⁵. Serão as novas tomadas de consciência do ser humano a originar estas mudanças, diferentes nas áreas semânticas em que se manifestavam, mas sempre associadas a um sentimento de contemporaneidade. Assim, as suas conotações de natureza política, histórica e histórico-literária poderão ser sintoma, como diz Marshall Berman, de um “mode of vital experience – experience of space and time, of the self and others, of life’s possibilities and perils – that is shared by men and women all over the world today”¹⁶, mas a pluralidade de que se revestia tal experiência vivencial, originou variadíssimas reflexões que problematizaram e tornaram instável a definição deste conceito.

5.1. A história e o destino da palavra Moderno

A palavra *moderno*, do latim *modernus*, que deriva de *modo*, um advérbio utilizado para significar *agora mesmo*, *recentemente*, surgiu pela primeira vez, com a

¹³ Anthony GIDDENS, *Dimensões da Modernidade*, In: Sociologia. Problemas e Práticas, nº 4, Lisboa, 1988, p. 238.

¹⁴ *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*, Ed. by Malcom Bradbury and James Mcfarlane, Penguin Books Ltd, 1991, p. 22.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Marshall BERMAN, *All that is solid melts in the air. The Experience of Modernity*, Penguin Books USA Inc., 1988, p. 15.

transição para uma nova idade, no fim do século V. Nos documentos da época, cerca de 495, *modernus* era o que estava na moda e distinguia o presente, que se tornara cristão, do passado romano e pagão. Cassiodore (490-581), escritor e estadista romano, acentuou esta consciência teológica do moderno em relação ao passado com as palavras *antiqui* e *moderni*. A sua admiração pelos antigos, como um passado de imenso património cultural e com o seu ciclo já completo, não o impediu de concordar com a ambição dos modernos, mas a importância que deu aos copistas não deixa dúvidas de que a preservação escrita do passado era essencial para a evolução no presente. Nos séculos que se seguiram o moderno continuou a ter o antigo como referência e grandeza. Bernardo de Chartres, no século XII, referia-se aos modernos e antigos como «anões aos ombros de gigantes», uma expressão que encerra uma ligação enorme ao passado, mas que não deixa, igualmente de apresentar um certo optimismo em relação ao presente. O ser capaz de ver mais longe, mesmo aos ombros de uma «fortaleza», tem implícita uma evolução, mas ainda longe de acontecer como afirma Jauss, “(...) à ce stade le problème du progrès, de la décadence ou de la renaissance n’est pas encore posé. (...) Le rapport entre la modernité et l’antiquité est différent de ce qu’il sera lors de renaissances ultérieures”¹⁷. Neste renascer o homem toma consciência da distância histórica entre a Antiguidade e o presente imediato, entre o antigo como exemplo e a autonomia crescente como presente e tenta integrar-se num processo cíclico, ora de retorno ora de renascimento. Francesco Petrarca (1304-1374), poeta aretino e precursor dos humanistas de «quatrocentos», soube traduzir de forma clara os períodos por ele considerados como marcantes da história da humanidade – a Antiguidade Clássica como período de florescimento, a época medieval como decadência e o presente. A consciência temporal diferencia aqui a experiência histórica e, ao tomar como exemplo o nível cultural de cada período, verifica-se a rejeição de um passado próximo, um retorno a um passado remoto e uma fase intermediária que serve de separação entre o antigo e o moderno sem, contudo, os considerar opostos. A crença de Petrarca na força espiritual do homem para superar as inquietações do presente e criar uma nova cultura e uma nova concepção de vida através do retorno a uma tradição e à promoção do renascimento dos seus valores e ideais estéticos valorizou um tempo presente que se consciencializou da sua

¹⁷ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Éditions Gallimard, 1978, p.164.

originalidade e modernidade, mas que se desvaneceu com os ideais do iluminismo francês.

5.2 Antigo e Moderno – A Querela

A tomada de consciência de uma individualidade e de uma originalidade entendidas como novidade, associada ao progresso da ciência, abalou o primado da antiguidade e a concepção clássica da história desencadeando, em França, em meados do século XVII, um conflito entre antigo e moderno. A *Querelle des Anciens et des Modernes* gerou grande polémica entre os que defendiam a imitação dos antigos, caso de Jean de La Fontaine (1621-1695), Nicolas Boileau (1636-1711), Jean Racine (1639-1699) Jacques Bossuet (1627-1704) e Jean de La Bruyère (1645-1696) e entre os que queriam inovar e utilizar o conceito de progresso na literatura e na arte para encontrar soluções que correspondessem ao espírito da época, como aconteceu com Thomas Corneille (1606-1684), Charles Perrault (1628-1703) de Bernard de Fontenelle (1657-1757).

Até onde devia ir o poeta? Poderia dar livre curso à sua inspiração pessoal ou deveria seguir os cânones que a antiguidade consagrara? Estas simples manifestações interrogativas, levantaram questões muito pertinentes para a escrita literária moderna, daí que longe de estabelecer um consenso, esta *querela* tenha acabado por conseguir despertar as consciências para um mundo em evolução que se viria a afirmar na segunda metade do século XVIII através dos inúmeros acontecimentos histórico-culturais, filosóficos, estético-literários e político-sociais. Contudo, apesar das diferenças e da difícil conjugação na esfera social, as opiniões sobre o *moderno*, do Iluminismo à actualidade, convergiram em alguns pontos.

Se regressarmos ao ensaio de Kant *Was ist die Aufklärung* poderemos interpretá-lo como um ponto de viragem nesta concepção de *moderno* versus *antigo*. Todo o seu discurso tinha por base uma filosofia que se interrogava sobre si mesma e sobre a actualidade e as suas teorias adquiriram um carácter autónomo e permitiram que o aqui e o agora fossem avaliados longe de todas as verdades eternas. Também a tese de Hegel incidia no facto de que fora o princípio da subjectividade que tinha tido a sua raiz em acontecimentos históricos, como a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa, que iniciara os *novos tempos*, ou seja os *tempos modernos* e que tinha sido

este princípio a explicar a superioridade do mundo moderno e a sua vulnerabilidade perante a crise desencadeada pelo progresso e pela alienação do indivíduo em relação a si próprio. Ambas as filosofias assentavam já numa reflexão sobre a modernidade, mas foi o pensamento hegeliano que serviu de apoio a pensadores como Marx para politicamente tentarem resolver os impasses e contradições de uma sociedade que ganhara o peso de um progresso, mas onde o novo estava longe de conseguir instaurar a paz e a felicidade entre os homens.

Apesar da era iluminista e romântica, de afirmação do sujeito e da razão crítica, ter criado novas estruturas onde se enquadrou uma modernidade que teve no individualismo e na liberdade os alicerces para conseguir alterar, a um ritmo avassalador, os conceitos até aí desenvolvidos à luz de uma norma pré-estabelecida, esta era não conseguiu o seu propósito. A crise manifestada pela Querelle, em todos os sectores do conhecimento humano, com maior incidência a nível filosófico e estético-literário, projectou-se no devir histórico-literário e integrou-se, como diz Jauss no “processus séculaire par lequel la littérature et l’art des temps modernes se sont détachés toujours plus de l’Antiquité conçue comme c anon, comme un passe dont les normes s’imposaient aux temps   venir¹⁸” ressaltando questões importantes para a escrita literária moderna. Mas a diversidade que sustentava esta modernidade - a auto-reflexividade do sujeito kantiano e os valores que ele estabeleceu, a revolu o francesa, o começo da revolu o industrial, a ascensão da burguesia, a eclosão do romantismo que se opôs aos cânones estéticos dos clássicos – dificilmente conseguiu ser motor de estabilidade e unidade de uma sociedade cuja mudança fundamental se manifestava, como dizia Leo Strauss (1899-1973),

“[...]in the substitution of the «rights of man» for the «natural law»: the law that prescribes duties has been replaced by «rights» and «nature» has been replaced by «man». The rights of men are the moral equivalent of the *Ego cogitans*. The *Ego cogitans* has emancipated itself entirely from «the tutelage of nature», and eventually refuses to obey any law it has nor originated in its entirety, or to dedicate itself to any «value» of which it does nor know that it is its own creation.”¹⁹

¹⁸ Hans Robert JAUSS, op. cit., p. 161.

¹⁹ Leo STRAUSS, *The city and man*, The University of Chicago Press. 1978, p. 45.

A libertação deste *eu*, outrora dependente de normas que o oprimiam, transformou o homem moderno num ser que se esqueceu da sua finitude e se tornou autor da sua própria génese, um autor autónomo no contexto total da cultura – ciência, arte, literatura, moral e política da história - e ponto nodal do conhecimento e da acção, que se estruturava a si mesmo. A sua integração numa sociedade em evolução acabaria por se tornar num confronto com a sua própria mudança e os valores estéticos e existenciais que o século XIX atravessou. O ideal de progresso que norteou a sociedade industrial em que se inserira e que se definira através das novas descobertas e pelo avanço tecnológico, originou uma nova organização económica e social onde a própria insubmissão do indivíduo a qualquer forma de autoridade, como Strauss a definiu, provocou uma crise de valores dominados pela instabilidade e inquietude que conduziu à ruptura de grande parte do seu tecido existencial. Somos, assim, confrontados com uma construção /desconstrução, resultado da falta de linearidade da sua autonomia – ora como homem sempre em plena evolução e que se afasta do seu estado animal para ser dono de si e do mundo em que vivia, ora como «le bon sauvage», benévolo e gentil que se sujeita à corrupção de uma sociedade mal organizada -, que nos colocará perante duas visões do mundo: uma assente na crença do progresso, no triunfo da razão e na certeza de que só a acção humana, movida pela inteligência e pela energia, pode alterar os limites da sua condição e a outra, de natureza estética, de reacção contra a burguesia e que irá configurar-se nas poéticas de vários autores dos finais do Século XIX e início do século XX, como resposta a um conjunto de preocupações com base na crise ideológica e na clivagem entre os valores estéticos e sociais da modernidade e que incorporará o senso perdido de unidade e uma estética de fragmentação.

As palavras de Fernando Pessoa sobre esta civilização moderna reflectem bem toda esta problemática:

“(…)chegámos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva.(…) Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas.(…) Qual a arte que deve corresponder a este estado de civilização? (...) o papel da arte é o de, ao mesmo tempo,

interpretar e opor-se à realidade social sua coeva. (...) A arte moderna deve portanto:

- 1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente, escrupulizando em todas as cousas que são características da decadência - a imitação dos clássicos, a limpidez da linguagem, a cura excessiva da forma, características da impotência de criar;
- 2) ou, fazendo por vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércio e indústrias(...)”²⁰.

Ressalta neste pequeno texto o padrão de desenvolvimento literário e artístico que assume laivos de partidarismo estético, negativo em relação aos modelos clássicos e *vibrante* em relação ao modelo contemporâneo, de acordo com o qual a liberdade e a racionalidade poderiam contribuir para o progresso social e uma melhoria da vida material, política e intelectual. Mas esta dicotomia acabaria, ao longo do tempo, por dificultar uma sã convivência entre a razão e o sujeito, que passou a assumir-se como consciência crítica da razão e do seu universalismo, num discurso que mais não era do que uma interpretação reflexiva de si próprio, mas que revelou expressões, como afirma Douwe Fokkema, de “(...) uncertainty and provisionality. (...) Apparently the text is never completed and can be continued, qualified, improved, - even revoked.”²¹

Foi este mesmo discurso que, ao deixar o homem da moderna sociedade industrial suspenso no provisório e no inacabado, se incorporou nos diferentes movimentos literários e artísticos que se desenvolveram à luz dos cânones dessa estética modernista e que nos remeteu para novas linguagens: na pintura uma certa incongruência e assimetria, na música a utilização de harmonias dissonantes e uma escrita atonal e na literatura uma renovação dos léxicos que alterava a maneira dos escritores se exprimirem, dando lugar a uma narrativa consciente da temporalidade e da transitoriedade da vida que salientava a intensidade da experiência interior. O novo que se pretendia instituir e que no início do século XIX originara, em França, a disputa entre clássicos e românticos, reacendeu a discussão, mas agora entre românticos e modernos, em meados do século XIX. Com o anticlericalismo de Jules Michelet (1798-1874), o ateísmo de Ernest Renan (1823-1892), o socialismo de Pierre

²⁰ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ed. Ática, 1966, p. 166-168.

²¹ Douwe FOKKEMA, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984, p.15.

Proudhon (1809-1865), o determinismo de Hippolyte Taine(1828-1893) acentuou-se a crise religiosa no positivismo de Comte, facto que viria a determinar a renovação literária que se verificou com escritores como Alfred de Musset (1810-1857) Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896) Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Émile Zola (1840-1902). A sua escrita denunciava a sensação de viverem num século decadente onde o cansaço pela vacuidade da vida, o *ennui* tão bem descrito por Musset em *La Confession d'un enfant du siècle*, o *spleen* de Baudelaire em *Les Fleurs du Mal*, a espiritualidade crítica de Rimbaud em *Une saison en enfer*, a metalinguagem de Verlaine no poema *Ars poétique*, a evolução criadora de Mallarmé no seu poema *Un coup de dés*, a descrição naturalista e o realismo de Zola em *Germinal* alertaram as consciências da época para a necessidade urgente de avançar para novas formas estéticas que permitissem ultrapassar a estagnação de uma civilização que impedia uma evolução social e cultural. Também na Inglaterra, autores como Matthew Arnold (1822-1888), Oscar Wilde (1856-1900), William Yeats (1865-1939) e nos Estados Unidos Edgar Allan Poe (1809-1849), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Walt Whitman (1819-1892) acentuaram essa necessidade de mudança ao romperem na teoria e na prática com os cânones vigentes tentando ultrapassar a decadência civilizacional com uma escrita crítica, mas evolutiva. *The decay of lying* de Oscar Wilde avivou o esgotamento na abordagem da arte como imitação e criticou todos os que faziam dela uma imitação da vida em todos os seus detalhes, salientando que a arte mimética representava a estagnação, impedia a descoberta e o levantar do véu para novas experiências. É neste contexto que se explicam as grandes mudanças e a revolução intelectual das novas tendências na arte e na literatura a que a estética formalista de Poe, os ensaios transcendentalistas de Emerson e o subjectivismo poético de Whitman não ficaram indiferentes. Também na Alemanha, a notável tendência irracionalista de Friedrich Hölderlin (1770-1843) e de Friedrich von Hardenber (1772-1801), Novalis de seu nome literário, obrigou-os a lutar pela liberdade da fantasia e a jogar livremente com o mundo sensível. Apesar do risco de espontaneidade e de fragmentação dos seus escritos, estes contribuíram para a progressão da obra literária como espaço aberto ao desenvolvimento duma consciência crítico-social consolidados pela dramaturgia naturalista de Gerhart Hauptmann (1862-1946) e pela filosofia irracionalista de Nietzsche.

A pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias que daqui resultaram, acabariam por influenciar outras mentalidades e despertar países como

Portugal e a Bélgica, ainda bem longe da evolução que aqueles, há muito, experimentavam, para a necessidade de uma renovação estética na arte e na literatura que reflectisse a mobilidade psicológica da sociedade e os seus novos objectivos de criatividade.

5.2.1 A Questão Coimbrã e a Geração de 70

A Questão Coimbrã que, no início dos anos 60, reuniu um grupo de jovens intelectuais conimbricenses que, com um olhar na sociedade francesa, reagiam contra a degenerescência romântica e o atraso cultural do país, foi o primeiro sinal de renovação ideológica em Portugal e tornou-se numa das mais importantes polémicas literárias. Era o despertar de jovens para as novas ideologias europeias que fomentaram uma nova forma de escrever, afastando esta nova geração dos ultra-românticos e originando uma verdadeira revolução intelectual e moral. O escritor e poeta Antero de Quental (1842-1891) retratou o seu despertar para essa mudança numa carta autobiográfica dirigida a Wilhelm Storck (1829-1905)²², datada de 14 de Maio de 1887:

“O facto importante da minha vida durante aqueles anos, e provavelmente o mais decisivo dela, foi a espécie de revolução intelectual e moral que em mim se deu, ao sair, pobre criança arrancada ao viver quase patriarcal de uma província remota e imersa no seu plácido sono histórico, para o meio da irrespeitosa agitação intelectual de um centro, onde mais ou menos vinham repercutir-se as encontradas correntes do espírito moderno. Varrida num instante toda a minha educação católica e tradicional, caí num estado de dúvida e incerteza, tanto mais pungentes quanto, espírito naturalmente religioso, tinha nascido para crer placidamente e obedecer sem esforço a uma regra reconhecida. Achei-me sem direcção, estado terrível de espírito, partilhado mais ou menos por quase todos os da minha geração, a primeira em Portugal que saiu decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição.

²² Poeta alemão, germanista, linguista, romanista e tradutor viria a ser o correspondente de Antero de Quental e tradutor dos seus sonetos, publicados numa edição de 1887, da Paderborn und Münster, sob o título de *Ausgewählte Sonette aus dem Portugiesischen verdeutscht*.

Se a isto se juntar a imaginação ardente, com que em excesso me dotara a natureza, o acordar das paixões amorosas próprias da primeira mocidade, a turbulência e a petulância, os fogachos e os abatimentos de um temperamento meridional, muito boa fé e boa vontade, mas muita falta de paciência e método, ficará feito o quadro das qualidades e defeitos com que, aos 18 anos penetrei no grande mundo do pensamento e da poesia.”²³

Neste despertar, a sua poesia tornou-se uma voz de combate empenhada em elogiar a grande capacidade de acção do ser humano mas suscitou duras críticas dos seus contemporâneos, a que ele reagiu com igual dureza.

A biografia saudosista ultra-romântica de Pinheiro Chagas (1842-1895) *Poema da Mocidade*(1865), cujo posfácio elogioso de António Castilho (1800-1875)²⁴ serviu de crítica irónica à falta de valor e bom gosto que caracterizava a poesia Antero de Quental (1842-1891) e de Teófilo Braga (1843-1824), despoletou uma reacção bem violenta contra o velho mestre. Antero com a irreverência e excesso que caracterizavam a sua juventude, escreveu, em 1865, o panfleto *Bom Senso e Bom-Gosto, Carta ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho* onde se insurgia contra o desdém manifestado por Castilho em relação à nova geração de poetas:

“O que se ataca na eschola de Coimbra (talvez mesmo v. ex^a o ignore, porque ha malevolos innocentes e inconscientes), o que se ataca não é uma opinião litteraria menos provada, uma concepção poetica mais atrevida, um estylo ou uma idea. Isso é o pretexto, apenas. Mas a guerra faz-se á independencia irreverente de escriptores, que entendem fazer por si o seu caminho, sem pedirem licença aos *mestres*, mas consultando só o seu trabalho e a sua consciencia. A guerra faz-se ao escandalo inaudito d’uma litteratura desaforada, que cuidou poder correr mundo sem o sello e o visto da chancellaria dos grãos–mestres officiaes.[...] Agora quem move este ridículos combates de phrases é a vaidade ferida dos mestres e dos

²³ Antero de QUENTAL, *Cartas II[1852]-1881*, In: Obras Completas de Antero de Quental, Org., Introd. e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa: Editorial Comunicação, 1989, p. 834.

²⁴ Castilho foi um escritor que se formou aquando da dissolução do neoclassicismo arcádico que o viria a influenciar no modo como ele eivou as formas românticas desse pseudo classicismo e como impediu a tão desejada renovação social e literária que a geração intelectual coimbrã ambicionava. Castilho era um homem influente e as suas relações facilitaram a vida literária de jovens que, hipocritamente o bajulavam para atingir os seus propósitos.

pontífices; é o espirito de rotina violentamente incommodado por mão rudes e inconvenientes; [...] combatem-se os hereges das escola de Coimbra por causa do negro crime de sua dignidade, do atrevimento de sua rectidão moral, do attentado de sua probidade litteraria, da impudencia e miseria de serem independentes e pensarem por suas cabeças. E combatem-se por faltarem ás virtudes de respeito humilde ás vaidades omnipotentes de submissão estúpida, de baixeza e pequenez moral e intellectual. [...] a escola de Coimbra commetteu effectivamente alguma cousa peor de que um crime – commetteu uma grande falta: *quis innovar*. [...] como escriptor é que não posso calar-me; [...] a immensa missão do escriptor[...] é um sacerdócio, um officio publico e religioso de guarda incorruptível das idéas, dos sentimentos, dos costumes, das obras e das palavras[...]O escriptor quer o espirito livre de jugos, o pensamento livre de preconceitos e respeitos inuteis, o coração livre de vaidades, incorruptivel e intemerato. Só assim serão grandes e fecundas as suas obras.²⁵

Pinheiro Chagas acorreu em defesa de Castilho com *Bom-senso e bom-gosto. Folhetim a propósito da carta que o senhor Anthero do Quental dirigiu ao Senhor António Feliciano de Castilho*,

“Publicou-se ha tempo e tem-se espalhado em Lisboa uma carta dirigida pelo sr. Anthero do Quental ao sr. Antonio Feliciano de Castilho, carta em que o poeta das *Odes modernas* protesta violenta e virulentamente contra a censura, irrogada pelo cantor do *Amor e Melancholia* á desastrada escola, de que o sr. Anthero do Quental teve a triste honra de ser um dos fundadores. [...] Não intento responder á carta; ainda que a pessoa, a quem ella é dirigida, esteja dispensada de responder pela inconveniencia do ataque, não me compete a mim substituil-a. Penna mais competente e mais authorisada por todos os motivos se está preparando para isso; mas eu, que fui um dos primeiros a accusar de falso, de affectado, de absurdo, de gongorico o estylo da escola de Coimbra, hoje, que uma das pythonizas desce da tripode, e vem, em linguagem accessivel aos mortaes, explicar os oraculos, e lançar a luva aos que zombaram dos livros sybillinos, não desamparo o meu posto, e apresso-me a descer á liça, onde encontro afinal

²⁵ Antero de QUENTAL, *Bom-Senso e Bom-Gosto. Carta ao Excelentissimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, p. 5-7.

um adversario.[...]o sr. Anthero não é um barbaro, é um grego do Baixo Imperio. A sua escola é a turba de vermes, que brota da putrefacção de uma litteratura. É para os grandes homens do romantismo o que foi Claudiano para Virgilio, Marini para Tasso, Campistron para Corneille. A apparição da sua escola é um facto mil vezes repetido na historia litteraria, e a que inevitavelmente se segue uma reacção salutar. Cumpram a sua missão; mas, ao resvalarem no precipicio, não se aferrem a essas arvores gigantes, que resumem em si uma litteratura inteira. Parasitas do ideal, não se enrosquem nos robles; mosquitos do coche litterario, não queiram ser como a sua collega da fabula, que zunia em torno dos corseis que puxavam o vehiculo, e andava n'uma azafama constante, esfalfada e ufana, persuadindo-se a si, e querendo persuadir os outros de que era ella e ella só quem arrastava o carro”²⁶

Contudo e ao mesmo tempo, Teófilo Braga solidarizou-se com Antero no folheto *As theocracias litterarias. Relance sobre o estado actual da litteratura portuguesa* onde salientava que a prosa de Castilho era quinhentista e seiscentista e, portanto totalmente ultrapassada:

“Todos nós sabemos o que particularmente se pensa e se diz do auctor da Joven Lilia, como character e como artista, mas uns diante dos outros não se atrevem, talvez por servilismo, a proclamar a verdade crua. O sr. Castilho assiste de dia para dia ao esphacelamento do seu character; indole viperina, reservado, como o rancor de cego, bifronte como o deus antigo cujos fastos ainda commemora, não tem, não tem direito a esta sagração que vae sanctificando a idade e o trabalho.[...] Elle apparece-nos como Chiron ensinando o mysterio da força aos que o cercam, mas é n'isto que está o attentado á arte, ensinando uma rotina arcadica, palavrosa, nulla de idéas, de sentimentos falsos, que já se nota na mocidade, que o admira. Sobre tudo a má fé, é o que mais depressa se communica; um critico chama ingrato a um auctor, que preocupado com o seu trabalho não soube, nem teve tempo para ir agradecer-lhe as ineptias; e promette verberal-o, alludindo fóra de proposito á sua nebulosidade. Cada vez me convenço mais do celebre dito de Pope, que

²⁶ Manuel Pinheiro CHAGAS, *Bom-senso e bom-gosto. Folhetim a propósito da carta que o senhor Anthero do Quental dirigiu ao Senhor António Feliciano de Castilho*, Lisboa, Imprensa de J.G. de Sousa Neves, 1865.

se pode aplicar á maioria dos que escrevem: «Que um mau escriptor é sempre um mau homem.»

Digamos a verdade toda. O sr. Castilho deve a sua celebridade á infelicidade de ser cego. O que se espera de um cego? Apenas habilidade. É uma celebridade triste porque tem origem na compaixão, e a compaixão fatiga-se.»²⁷

O tom duro e polémico²⁸ com que Antero se dirigiu a Castilho e a manifestação irresponsável de Teófilo alusiva à cegueira deste mesmo escritor originou várias censuras, nomeadamente de Ramalho Ortigão (1836-1915) que não deixou contudo de criticar Castilho pela sua falta de inovação, e de Camilo Castelo Branco (1825-1890) que atacou fortemente a irreverência desta nova geração.

A rotura provocada pela Questão Coimbrã abalou, apesar de tudo, as estruturas sócio-culturais do país, mas lançou algumas das sementes que deram lugar a Conferências e debates de ideias e a uma reforma das mentalidades deram corpo à futura geração de vanguarda, a chamada Geração de 70, reconhecida no texto escrito entre 1872 e 1875, porém inacabado, de Antero de Quental com o título *Programa para os Trabalhos da Geração Nova*. Antero tornar-se-ia figura de proa ao procurar analisar numa série de conferências²⁹, no Casino Lisbonense, a problemática da decadência de um povo que se via afastado social, económica e culturalmente de uma Europa já em plena evolução. Das várias conferências previstas, só se realizaram cinco, dada a interdição por parte do governo que alegava que estas discussões atacavam a religião e as instituições políticas do Estado, mas foram suficientes para o germinar da semente da modernidade do pensamento político, social e cultural, já sentida na França, Inglaterra e Alemanha. Não foi uma semente fácil de germinar e como exemplo temos os *Vencidos na Vida* - um grupo de onze intelectuais - Oliveira

²⁷ Theophilo BRAGA, *As Theocracias Litterarias. Relance sobre o Estado Actual da Litteratura Portuguesa*, Lisboa: Typographia Universal, 1865.

²⁸ Henrique das Neves (1841-1915), militar, editor de vários periódicos açorianos, articulista, e influente intelectual, particularmente na cidade açoreana da Horta, afirmou que Antero lhe confessara o sentimento de desgosto por alguns dos excessos escritos cometidos na sua juventude, concretamente a falta de respeito manifestada na carta dirigida a uma pessoa tão idosa como Castilho, e o mau exemplo que daí adveio, confirmado, mais tarde, numa carta dirigida a William Storck.(op. cit. P. 12) .

²⁹ As *Conferências do Casino* que Antero de Quental fundaria em 1871, após a tão badalada Questão Coimbrã, agitaram fortemente a vida política, pela ousadia de serem públicas e de exporem, livremente, as grandes questões contemporâneas, políticas, religiosas, sociais, literárias e científicas, explicando-as à luz do avanço da ciência moderna e da crítica.

Martins (1845-1894), Ramalho Ortigão, António Cândido (1852-1922), Guerra Junqueiro (1850-1923), Carlos Mayer (1871-1910), o Marquês de Soveral (1853-1922), Carlos Lobo d'Ávila (1860-1895), o Conde de Ficalho (1837-1903), Bernardo de Pindela (1855-1911), o Conde de Sabugosa (1851-1923) e Eça de Queirós (1845-1900) que os definia como um grupo jantante (reuniam-se para jantar no Hotel Bragança, no Café Tavares e em casa de alguns dos membros) - todos eles vultos da literatura, da política e da alta sociedade, alguns deles ligados à geração de 70, que discutiam, de forma irónica, as frustrações e desenganos de uma juventude cheia de ideais, ao mesmo tempo que eram criticados, duramente, por muitos que os acusavam de serem diletantes e mundanos desencantados com o sistema político. Esforçaram-se por responder, subtilmente, a cada uma dessas críticas, com a dignidade que os caracterizava, e embora todas as réplicas não tivessem sido suficientes para se manterem como grupo (dissolveram-se em 1894), certamente que a sua voz foi um alerta para a necessidade de aproveitar o fôlego de outras culturas e repensar todas as tomadas de posição que social, política e culturalmente, mantinham Portugal como um dos países «mais apagados» da Europa.

O sentimento de frustração e decadência que se vivera no Portugal de Oitocentos apagara, há muito, o brilho e a vontade férrea da descoberta por mares e continentes desconhecidos, conquistado em Quinhentos. Portugal tornara-se frágil politicamente³⁰ e começara a viver um período de crise, acentuada, em parte, pela grande falta de confiança política e pela manifesta incapacidade por parte dessa classe em ultrapassar toda esta agonia monárquica. O intelectual viu-se, assim, confrontado com um conjunto de factores de índole histórica, social e ideológica que lhe retiraram a confiança depositada na ciência positivista, fomentando-lhe a dúvida e diminuindo-lhe a auto-segurança.³¹ A afirmação de Eça de Queiroz de que a civilização moderna e industrial produzira uma imensa miséria humana encerra toda essa falência do

³⁰ O *Ultimatum britânico de 1890* que foi entregue por um «Memorando» pelo governo britânico a Portugal no dia 11 de Janeiro de 1890 e que a pretexto de um incidente entre portugueses e makololos, obrigava Portugal a retirar as forças militares existentes no território compreendido entre as colónias de Angola e Moçambique (actual Zimbabwe) iria pôr fim ao sonho de restabelecer Portugal através da criação de um novo império colonial na África, com a união de Angola e Moçambique através da conquista das terras que as separavam. A impossibilidade de resistência levaria à queda do governo, ao descrédito da monarquia e a uma crescente afirmação do movimento republicano que se concretizaria a 5 de Outubro de 1910.

³¹ Esta inquietação metafísica e existencial acentuou-se com a divulgação da filosofia de Schopenhauer e Hartmann, e os seus pensamentos tão pessimistas sobre a evolução tecnológica e cultural que em nada beneficiavam aquele sentimento de um saber estar e lutar pela vida. Antero de Quental foi um dos seus mais relevantes representantes, bem patente no seu *Hino à Manhã*.

positivismo e a postura inquieta que o indivíduo adquiriu perante a vida e o progresso tecnológico, onde a ciência com as suas explicações dogmáticas e certezas unívocas, acabara por ocupar o lugar outrora pertença da religião e se tornara, como aquela, incapaz de assumir o direito à diferença, pertença de todo o indivíduo que vive em sociedade. Era necessário agir e denunciar esse sentimento de crise civilizacional e cultural e adoptar uma linha de pensamento que explorasse, lúcida e calmamente, a crise de dissolução de um mundo de valores como já acontecia, concretamente, na França, Alemanha e Inglaterra. Fernando Pessoa na única obra (sem contar os livros de poemas em inglês) publicada em vida, *Mensagem* (1934) e que ele compôs ao longo de cerca de duas décadas, deixou-nos uma visão sobre Portugal onde procurava um sentido para a grandeza de outrora, agora decadente, numa antecipação de um tempo futuro. Num dos seus poemas *Mar Português* explorou com lucidez a luta contra as adversidades e defendeu o que achava justo e que devia ser erguido com o esforço de heróis “[...] Quem quer passar além do Bojador/Tem de passar além da dor”³², para ultrapassar a estagnação e conseguir o desabrochar de um novo ciclo - que para ele seria o *Quinto Império*, com a chegada do *Encoberto*, simbolicamente o salvador do Indivíduo, da Nação e da Humanidade -, que deveria tornar-se num apelo verdadeiro à renovação cultural.

5.3 O exercício da modernidade no espaço literário Belga

Desabrochando em realidades bem diversas, onde procurava impor-se com carácter indiscutível, o conceito de modernidade originou inúmeras tensões de âmbito social e literário. E se Baudelaire definiu esta modernidade como “le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”³³ que ele cultivou através de um individualismo e melancolia exacerbados, vividos num presente, sem projecção futura e como resposta à vulgaridade da classe média que agia sob o disfarce de uma progressiva modernidade e ameaçava toda a criatividade, o «il faut être absolument moderne» de Rimbaud, acabou por funcionar, como uma viragem profunda no pensamento da camada cultural

³² Fernando PESSOA, *Mensagem*, Ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 60.

³³ Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la Vie Moderne*, In: *Écrits sur l’art*, Librairie Général Française, 1999, p. 518.

européia alertando-a para a necessidade de uma renovação estética intelectualizada e inovadora, conseguida pela vontade em estar à frente do seu tempo e tendo por base uma forte recusa do antigo num presente que se projectava para o futuro. Esta expressão, simples no seu todo, mas ambígua no seu conteúdo traduzia uma modernidade absoluta, que contrariava o histórico e relativo que a caracterizava e acentuava a aporia do seu significado. E se, como afirmava Rimbaud,

“la contradiction est moderne, et si le moderne est contradictoire, la littérature moderne pourrait être définie comme celle qui se contredirait elle-même, qui se remettrait elle-même en question en tant que littérature”³⁴

não deverão restar dúvidas de que este sentido aporético da modernidade impregnou o discurso literário europeu, desde as últimas décadas do século XIX até aos nossos dias. Nele se integram as letras belgas, que se diferenciavam de outros países pela utilização de duas línguas, o flamengo e o francês. Será necessário salientar que esta literatura de temática flamenga e de escrita, essencialmente, francófona, se desenvolveu num país com uma independência bastante tardia (1830)³⁵, marcado pela diversidade de línguas – francesa, flamenga e valão – e que, apesar da sua débil identidade, se opôs, através da sua cultura híbrida franco-flamenga, a qualquer projecto de uma literatura nacional homogénea que não fosse capaz de conservar a particularidade regional.

O texto literário considerado como fundador de uma escrita francófona, enraizada na tradição popular e que entrelaçou a lenda, a epopeia e a história foi *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d’Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, de Charles De Coster (1827-1879), publicado em 1867. Este romancista belga recorreu à memória colectiva flamenga para enriquecer a sua narrativa e a força que transmitiu ao seu personagem retratou bem a alma do seu país e as tensões surgidas na luta por uma identidade e autonomia.

³⁴ Arthur RIMBAUD, *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de La Pleiade, Paris: Gallimard, 1972, p. 972.

³⁵ Em 1815, depois da derrota de Napoleão em Waterloo, o Congresso de Viena pretendeu agrupar as antigas 17 províncias, sem ter em conta a grande clivagem económica entre as províncias do norte, independentes desde o século XVI e em pleno desenvolvimento económico, calvinistas, e as do sul, dominadas, durante séculos, por espanhóis, austríacos e franceses, católicas e em declínio económico. Esta união manteve-se até 1830, ano em que se deu uma insurreição popular que afastou os holandeses e deu a independência à Bélgica. Francófona nos primeiros decénios, utilizou uma temática flamenga que a distinguiu da vizinha França .

A Flandres medieval, considerada o berço da Bélgica actual, representava a luta pela independência, com as suas revoltas – uma delas retratada por um autor valão, Maurice-Augustin Maurage, em 1857, que intitulou um dos seus romances com o sobrenome de Jacob van Artevelde, conhecido por ter chefiado a revolta da região de Gand contra a Inglaterra – e a utilização desta temática flamenga acentuou essa determinação e serviu de incentivo à luta pela concretização da tão almejada identidade. De Coster pretendia com este seu herói chamar a atenção dos seus contemporâneos para a importância da luta por uma herança comum - a união da cultura flamenga e valona - e a sua pretensão foi tão forte que, na redacção do seu texto, em francês, proliferavam os termos flamengos, autênticos símbolos da cultura belga. Este esforço foi muito bem recebido pela camada intelectual que começara a reagir ao cansaço provocado pelos princípios pragmáticos e positivistas vigentes e iniciara um percurso estético que viria a transformar-se na mola de criação de um novo espaço literário nesta jovem nação. As palavras de Camille Lemonnier (1844-1913), escritor, poeta e jornalista belga, testemunham essa vontade de mudança: “Par toutes les bondes jaillissait l’âme poétique si longtemps comprimée. Un moût ardent travaillait, bouillonnait pour les décisives cuvées.(...) Aucun pays peut-être n’offre un exemple plus émouvante de jeunes hommes faisant à l’art le sacrifice de leur vie”³⁶. Este culto pela arte sinalizou a modernização da cultura belga e a palavra *Modernidade* viria, mesmo, a ser escolhida por Théodore Hannon (1851-1916), poeta e pintor belga, como motivo principal de um primeiro programa estético para relançar a Revista *L’Artiste*³⁷:

³⁶ *La Belgique fin de siècle*, Eckhoud, Lemonnier, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren, Édition établie et présentée par Paul Gorceix, Ed. Complexe, 1997, p. 143.

³⁷ Entre 1870 e 1880 nasceram quatro revistas – *L’Art Libre* (15/12/1871 a 1/12/1872), *L’Art Universel* (15/02/1873 a 15/06/1876), *L’Artiste* (28/11/1875 a 26/12/1880) e *L’Actualité* (20/08/1876 a 12/08/1877) - com a finalidade de chamar a atenção para todos os assuntos relacionados com a arte e de serem um marco na transição para uma nova estética. E, se *L’Art Libre* começou, na pintura, por romper com o classicismo e romantismo ao virar-se para os pintores mais realistas, na literatura mostrou-se mais eclética, acolhendo autores que dominavam ainda a estética romântica, como aconteceu com Octave Pirmez e chegou mesmo a abrir as portas a escritores franceses, caso de Mallarmé. *L’Art Universel*, sob a direcção de Camille Lemonnier, continuou com a mesma abertura e um convívio universal na área da pintura, literatura e música, acentuado pela abertura, em 1875, de um escritório em Paris. Infelizmente, o tesoureiro encarregou-se de desviar os fundos das assinaturas e originou o fim da Revista. Desiludido mas não derrotado, Lemonnier conseguiu reunir alguns antigos colaboradores e forma a *L’Actualité* revista mais vanguardista e que viria a favorecer as trocas culturais com colaboradores franceses, cujas tendências literárias serviram de ajuda para a introdução do naturalismo na Bélgica e acabou por se fundir com *L’Artiste*, criada uns meses antes e marco de uma nova estética – *Naturalisme, Modernité*.

La Peinture, les Lettres, la Musique, obéissant fatalement aujourd'hui à une merveilleuse poussée en avant. Nous assistons à leur rationnelle transfiguration, face neuve mieux en rapport avec les larges idées qui nous hantent, idées de progrès et de liberté dans les Arts.

L'Artiste veut être l'écho de ces tendances, et le reporter loyal du mouvement littéraire, musical, artistique – contemporain. Pleins d'ardeur et de foi, nous marcherons bravement par la grande voie moderne : la seule qui puisse mener au Vrai, au Beau !

NATURALISME, MODERNITÉ ! voilà les mots de ralliement des Peintres, des Musiciens et des Poètes... En communion parfaite avec nos usages, nos aspirations, nos besoins et nos mœurs, ne renferment-ils pas [c.-à-d. les deux mots de la devise] la somme de nos intérêts actuels et de nos rapports avec la postérité ?³⁸

Este programa constituiu, certamente, um grito interrogado de uma nova geração de escritores para quem

“[...] l'acte d'écrire dans la modernité passe par la construction d'un avenir qui tient lieu d'histoire et que le présent permet d'anticiper. L'écrivain ne travaille plus sur le fond de ce qui s'est fait avant lui, mais sur fond d'avenir”³⁹

e foi esta geração que acreditou ser possível construir um presente afastado da apatia e do conformismo político e cultural até aí preponderantes, e impregná-lo de uma imensa energia vinda de um povo, possuidor de várias mentalidades, mas com vontade suficiente para se adaptar aos novos valores estéticos.

A literatura francesa, uma autoridade estética na cultura europeia do final das últimas décadas do século XIX como retrata Camille Lemonnier,

“Le sang français qui avait ruisselé par delà les frontières, fit lever en Belgique une humanité fraternelle. Même dans les Flandres, d'essence plus germanique, les coeurs furent français. La France passa comme le grand courant chaud du monde et fertilisa les limons assoupis. Le pays entier tressaillit ; quelque chose tremble aux racines comme l'épanouissement prochain”⁴⁰

³⁸ Revue *L'Artiste*, I, n° 51, 24 Déc. 1876, p. 415-416

³⁹ Michel BIRON, *La Modernité Belge*, Éditions Labor : Les Presses de L'Université de Montréal, 1994, p. 46.

⁴⁰ *La Belgique fin de siècle*, op. cit., p. 134.

serviria de grande referência a esta geração de intelectuais e ajuda-los-ia no seu despertar para uma modernidade fertilizada pelas correntes estéticas francesas e na conjugação de várias mentalidades e sensibilidades literárias de onde viria a nascer uma escrita dinâmica, multifacetada e paradoxal. Michel Biron (1934-), parlamentar canadiano e grande investigador da literatura francófona, acentua as contradições de toda a modernidade, incluída a belga, e a necessidade em as aceitar mesmo que para isso os escritores tenham que “[...] récuser dans son discours ce qu’elle tend à réaliser dans les faits”⁴¹. Estas duas aporias encaixam na perfeição na modernidade literária belga que, a partir de 1860, se apresentou recheada de uma enorme vontade patriótica envolta, porém, pela estética francesa. Vários foram os factores que acentuaram esta aporia, como por exemplo: a posição periférica de Bruxelas, tanto a nível literário, como editorial e cultural, o clima intelectual ainda pouco firme, a situação económica muito favorável que permitiu à burguesia obter do poder político uma certa legitimidade cultural e uma multiplicidade de actividades que absorveram diversos autores e caracterizaram as diversas revistas da época. A conjugação de todos estes factores e o ecletismo da criação literária ajudou-a a recuperar o tempo perdido e a ganhar relevância e legitimidade na sua nova arte. De acordo com Camille Lemonnier a Bélgica não deveria afastar-se do legado parisiense, que serviria de fiel de uma balança, necessário a qualquer equilíbrio, e como ajuda na dinamização e expansão de um trabalho de parceria.

A partir de Baudelaire, todas as revoluções estéticas se foram desenvolvendo em torno da modernidade e a duplicidade de que ele a nomeou, efémera e fugidia/eterna e imutável, forçou os artistas contemporâneos a consciencializarem-se da sua própria modernidade e a lutarem por uma evolução sócio-cultural e matriz de toda a imaginação criadora.

O renascimento literário por volta de 1880 foi, em grande parte, o resultado de um árduo trabalho desta nova geração de escritores, que pretenderam, tão somente, libertar a arte para que esta pudesse evoluir longe de qualquer confronto social. A revista literária e artística *La Jeune Belgique* nasceu desse trabalho, em 1881, época de sérias mudanças sociais e políticas⁴² e marcou, profundamente, o pensamento dos

⁴¹ Michel BIRON, op. cit., p. 61

⁴² A partir de 1860, a Bélgica tornou-se um país de grande força económica. A metalurgia e os têxteis asseguravam o comércio, enriquecia a burguesia mas, ao mesmo tempo distanciavam-na de um proletariado urbano e força essencial de produção de uma riqueza a que não tinha acesso. A revolta não

jovens e da sua actuação face ao meio conservador em que viviam. Foram jovens empreendedores, como Albert Bauwens (1861-1950), sob o pseudónimo de Albert Grésil, e Maurice Warlomont (1860-1889), sob o pseudónimo de Max Waller, ligados à burguesia mas com dificuldade em se inserirem no meio, que criaram este espaço literário e artístico onde, no confronto com as tendências mais diversificadas, esta geração literária se poderia afirmar. Aqui propagandearam as suas atitudes de fim de século que incluíam a independência artística, a rebelião anti-burguesa e o idealismo utópico. Aqui apresentaram, igualmente, a escrita como uma escolha de existência, defendendo a arte pela arte, a autonomia absoluta do artista, mas mantendo, como seu ideal, o êxito dos romancistas franceses. *La Jeune Belgique* nunca procurou ser uma escola, mas conseguiu que, através dela, florescesse uma literatura belga, alimentada pelos modelos franceses, escrita em francês, mas que reunia tanto flamengos como valões. A sua divisa «soyons nous» proclamada por Max Waller e que aparentava conter um imenso nacionalismo, não era mais do que a expressão de uma consciência individual, sem comprometimentos políticos ou filosóficos, mas eivada de uma certa forma de modernidade, apesar da diversidade de géneros nela incluída. Daí ter conseguido publicar os principais representantes da modernidade – Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Charles van Lerberghe, Georges Eekhoud e Camille Lemonnier – e provar que as oposições eram meros sinais em como o espaço literário belga, nas suas duas línguas, seguira o mesmo itinerário estético, fora animado pelo mesmo zelo patriótico e atingira uma elevada massa crítica pronta a dar livre curso às suas ideias e a transformar-se numa mais valia estética, apesar de ensombrada pela aporia que sempre caracterizou a modernidade. Posicionar-se criticamente numa atitude de distanciamento do tradicional e mergulhar na novidade que procurava fixar-se num presente, fronteira e união entre passado e futuro, era o assumir de um trabalho de herói que faria dele, como diria Walter Benjamin, o tema da própria modernidade.

tardou. Em 1866 surgiram as primeiras greves e manifestações, com invasão das fábricas e roubo de mercadorias. Na década de 80 a Bélgica não conseguiu fugir à depressão económica e os efeitos de uma segunda revolução industrial. O clima de agitação que se verificou após a vitória do partido católico nas eleições legislativas de 1884, levou à união da classe operária que se constituiu em partido (P.O.B – *Parti Ouvrière Belge* - em Abril de 1885. Consciente da dimensão a que podia conduzir tal instabilidade social, a classe dirigente vê-se na obrigação de tomar medidas que procurassem favorecer e acalmar a classe trabalhadora. Coube aos sindicatos a criação de cooperativas e de sociedades de segurança mútua, que permitiram resolver os problemas mais prementes da classe trabalhadora e que, em 1894, o P.O.B. conseguisse 28 assentos no Parlamento.

5.4 A Imagem do Herói e a crise de Identidade na Modernidade

Durante muitos anos, o retrato do herói foi a de um ser cujos feitos eram considerados grandiosos, como grandiosa seria a sua vida, independentemente do desfecho mais ou menos feliz. Como afirma Thomas Carlyle (1795-1881), escritor, historiador e ensaísta escocês,

“They were the leaders of men, these great ones; the modellers, patterns, and in a wide sense creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or to attain; all things that we see standing accomplished in the world are properly the outer material result, the practical realization and embodiment of Thoughts that dwelt in the Great Men sent into the world”⁴³.

Nesta curta observação, Carlyle acentua a admiração pelos espíritos superiores, um sentir que ele procurou transmitir em meados do século XIX, a homens marcados pelo materialismo, mecanicismo e utilitarismo do século XVIII e fortemente acentuado pelo progresso industrial que contribuiria para modificar pensamentos e comportamentos nos séculos vindouros. Thomas Carlyle observou e acentuou a iminente decadência do ser humano numa carta a Ralph Waldo Emerson, de 26 de Junho de 1835:

“[...] It often painfully seems to me as if much were coming fast to a crisis here; as if the crown-wheel had given way, and the whole horologe were rushing rapidly down, down, to its end! Wreckage is swift; rebuilding is slow and distant”⁴⁴.

Para evitar este naufrágio seria para ele necessário reconhecer na diferença o inferior e o superior e saber alimentar esta superioridade, ao cultivar o herói de forma transcendental. Para Carlyle o herói poderia ser considerado como uma divindade, um líder espiritual com capacidade para centralizar todo o seu pensamento na essência e não na aparência das coisas, como profeta que ilumina os seus semelhantes, como

⁴³ Thomas CARLYLE, *Heroes and Hero-worship*, London & Glasgow Collin's Clear-Type Press, 1841, p.7.

⁴⁴ *Correspondance of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, 1834-1872, Vol. I, Bibliobazaar, 2009, p. 73 – VIII.

poeta em que a palavra toca o universo, como padre “[...] a great soul, open to the Divine Significance of Life, [...] fit to speak of this, to fight and work for this, in a great and victorious, enduring manner”⁴⁵, como homem de letras “[...] discharging a function for us which is ever honourable, ever the highest”⁴⁶ e como rei “[...] he to whose will our wills are to be subordinated, and loyally surrender themselves, and find their welfare in doing so, may be reckoned the most important of Great Man”⁴⁷.

Todas estas formas, se introduzidas em diferentes épocas, esbarram com um mundo onde se alguns agem no interesse da sociedade, outros há que o fazem em benefício de si próprios, gerando a descrença e desmotivação no trabalho para alcançar a luz que ilumina os caminhos do Universo. Carlyle que nunca abandonou o culto deste herói que trabalhava o poder como ponto fulcral, em detrimento dos direitos inerentes a todo o ser humano, viria a ser definido, no século XX, como apologista de uma sociedade autoritária, anti-democrata e uma influência perniciosa para mentes como a de Adolf Hitler, um leitor atento dos seus escritos.

Todavia, com a modernidade do final do século XIX, o herói abandonaria a sua aura de conquistador e tornar-se-ia um ser anónimo que vagueava pela cidade à procura de oportunidades que o ajudassem a enfrentar o mundo, mesmo que isso acontecesse de forma menos consciente e o obrigasse a tomar posições mais extremistas. Este esforço do ser humano pela sobrevivência numa sociedade hostil, as etapas que ele empreendeu, os perigos a que esteve sujeito são o retrato do artista de Baudelaire. Comparava-o ao esgrimista pela atenção e vivacidade que necessitava para levar a cabo a sua obra, pela luta que um e outro tinham que travar para conquistar um lugar na sociedade moderna. Walter Benjamin, na sua análise sobre a modernidade e a obra de Baudelaire, aborda esta metáfora de onde surgiram as figuras do «flâneur», cujo prazer em todo o espaço urbano ressalta neste extracto de Baudelaire:

“La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se

⁴⁵ Op. cit., p. 151.

⁴⁶ Idem, p. 201.

⁴⁷ Idem, p. 251.

sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi qui, à chaque instant le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitif"⁴⁸.

e do «badaud» que se deixava absorver pela multidão e perdia a individualidade. O heroísmo de Baudelaire residia na forma como se percorria a cidade, se resistia ao mundo, apesar do confronto com situações adversas, e no desprendimento de se que revestia essa mesma resistência. Grandeza e desprendimento são duas das chaves que Walter Benjamim considerava serem capazes de abrir algumas das portas da modernidade, mas não sem experimentar a dor intensa perante um mundo que parecia não ter espaço para semear a felicidade. Este herói anónimo e portador das chaves que vagueou nas novas ruas e avenidas parisienses e se esforçou por entender toda a transformação de um espaço, outrora pertença de uma burguesia poderosa, económica e politicamente, era o retrato do artista Baudelaire, associado à sua vida material e sentimental desregrada, à sua debilidade física e à sua luta para conseguir viver, sem medo ou preconceitos, na realidade tumultuosa e diversificada da cidade moderna. Alegoricamente associado ao esgrimista, que ora se esquiva, ora contra-ataca, Baudelaire colocou o homem do lixo que, na tarefa de recolha do que a cidade deitou fora e da escolha do que pode aproveitar, o poderia ajudar a encontrar o seu assunto heróico ou alcançar, como lhe chama Eduardo Lourenço a “consciência positiva de uma realidade histórica nova” onde o solo “é uma espécie de lodo infame que a alquimia dolorosa

⁴⁸ Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'Art*, Paris, Librairie Général Française, 1992, p. 378.

do poeta deve transfigurar em ouro”⁴⁹. Mas as várias personalidades deste herói moderno, descrito por Baudelaire, dificultavam esta tarefa, quiçá para atingir a luz e, com ela a perfeição, já que não eram mais do que máscaras por ele utilizadas para esconder o vazio da sua existência encenada no palco da modernidade.

O assumir destas várias identidades em diferentes momentos de uma realidade onde poderia ou não integrar-se, colocava este «sujeito» herói no início de uma jornada que o afastava do seu ponto de partida e o empurrava para uma encruzilhada de direcções que o confundiam e o afastavam do encontro consigo mesmo. Longe do sujeito do Iluminismo, onde razão, consciência e acção marcavam a sua individualidade, este sujeito não era autónomo e tinha que se esforçar por desenvolver uma relação com os outros e interagir com a diversidade de mundos culturais e identidades resultantes da complexidade do mundo moderno e com eles estabelecer um diálogo contínuo que o ajudasse a preencher o espaço que poderia ligar o seu mundo interior ao mundo exterior, apesar de provisório e complexo. A jornada iniciada por este sujeito em busca de uma identidade não foi tarefa fácil e teve que ter em conta não só o conceito de identidade pessoal mas também de identidade sociológica.

A questão da identidade pessoal foi sempre uma constante do pensamento filosófico desde o século XVI. John Locke foi um dos filósofos que mais se preocupou com a análise da identidade pessoal e definiu-a da seguinte maneira:

“To find wherein *personal identity* consists, we must consider what *person* stands for; which I think, is a thinking intelligent being that has reason and reflection and can consider itself as itself, the same thinking thing in different times and places. [...] *personal identity* consists: not in the identity of substance but [...] in the identity of *consciousness*, wherein, Socrates waking and sleeping is not the same person”⁵⁰

Para este filósofo, a memória, como recordação de acontecimentos experimentados na primeira pessoa, era de extrema importância para a identificação dessa pessoa. No entanto, sabendo nós que não é possível a um ser humano reter as

⁴⁹ Eduardo LOURENÇO, *Dialéctica Mítica da nossa Modernidade*, In: Tempo e Poesia, Porto: Inova, p. 204.

⁵⁰ John LOCKE, *op. cit.*, II, XXVII, § 9 e § 19.

mesmas recordações em todos os momentos da vida, se considerarmos a memória como crucial para definir a identidade seríamos, certamente, confrontados com a existência de múltiplas pessoas no mesmo indivíduo, algo absurdo e de grande perturbação para a sua personalidade. A memória só pode suportar e não determinar a unidade do indivíduo como pessoa, mas se tivermos em conta que toda a experiência temporal consegue traduzir a vivência interna de um indivíduo, verificamos que poderá reconhecer a sua identidade no poder da auto-referência. O equilíbrio desta identidade dependerá, pois, de uma série de ligações com a realidade social e, por esse motivo, terá que ter em conta a evolução histórica do homem e o modo como este se retratou ao longo dos tempos. Apesar de cada um de nós ter um sentimento de pertença a um grupo, a uma nacionalidade, a uma tradição, este é um sentimento mutável, dado que se altera ao longo da vida e face aos momentos históricos que esta atravessa. Quando estabelecemos ligações com diferentes grupos de pessoas, a nossa identidade passa a ser sentida, olhada e defendida de diferentes maneiras. O sociólogo Anthony Giddens afirma na sua obra *Sociologia* que,

“[...]The fact that from birth to death we are involved in interaction with others certainly conditions our personalities, the values we hold and the behaviour we engage in. Yet socialization is also at the origin of our very individuality and freedom. On the course of socialization each of us develops a sense of identity and the capacity for independent thought and action.”⁵¹

Contudo, constatamos que as mudanças no decurso da modernidade poderão assumir no sujeito várias identidades, sempre que este se sente confrontado com os diversos sistemas culturais dessa mesma modernidade. A sociedade moderna, onde o sujeito se deve integrar, é uma sociedade de mudança rápida e permanente que examina e reformula continuamente todas as informações. Este exame minucioso e contínuo obriga a alterações na estrutura dessa sociedade que se vêm a reflectir no sujeito e na formação da sua identidade sociológica e pessoal. Distintas na análise, como afirma Giddens, estas duas formas de identidade estão, porém, intimamente ligadas:

⁵¹ Anthony GIDDENS, *Sociology*, 4th Edition, fully revised and updated, Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers, Ltd, 2001, p. 29.

“If social identities mark ways in which individuals are the same as others, *self-identity* (or personal identity) sets us apart as distinct individuals- Self-identity refers to the process of self-development through which we formulate a unique sense of ourselves and our relationship to the world around us. The notion of self-identity draws heavily on the work of symbolic interactionists. It is the individual’s constant negotiation with the outside world that helps to create and shape his or her sense of self. The process of interaction between self and society helps to link an individual’s personal and public worlds.”⁵²

Perante tal ligação e face ao crescimento e industrialização urbanas, que contribuiu para diminuir o impacto da herança da sociedade tradicional e enfraquecer tudo o que era dado como regra a seguir, a identidade adquiriu no mundo moderno um carácter multifacetado e instável. O indivíduo ganhou liberdade de escolha, mas continuou a sentir a complexidade da mudança pelo confronto com a diversidade de opções e possibilidades que em nada o ajudaram a identificar-se num espaço em constante evolução.

Sabemos que o mundo moderno, como afirma Giddens, nos obrigou a uma descoberta de nós próprios para podermos criar e recriar a nossa identidade, mas não nos preparou para a múltipla oferta social da sua mudança, facto que se reflectiu no sujeito como pessoa e no discurso literário da modernidade em que este se inseria e que passou a apresentá-lo com uma identidade dispersa e fragmentada. A explosão do eu múltiplo como acontecia em Fernando Pessoa:

“Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe.

Sinto-me múltiplo

Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única central realidade que não está em nenhum e está em todos.”⁵³

⁵² *Ibid*, p. 29-30

⁵³ Fernando PESSOA, *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, Ed. de Richard Zenith, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2003, p. 151.

ou do eu absurdo em Maurice Maeterlinck,

”Il n’y a [...] presque rien de moi-même, sauf peut-être cette sensation de choses qui ne sont pas à leur place”⁵⁴

são o retrato dessa instabilidade existencial numa escrita, também ela, incerta e fragmentada, mas que encaixa na situação histórica e intelectual do espírito moderno.

Persuadidos que a realidade era fragmentária e que toda a verdade era relativa, estes autores sublinharam não só o carácter provisório da sua narrativa mas também, e através do apagamento e dissolução deste eu múltiplo e absurdo, a sua identidade pessoal. A afirmação de Paul Ricoeur de que,

“En ces moments de dépouillement extrême la réponse nulle, loin de déclarer *vide* la question de l’identité personnel, renvoi à celle-ci et la maintient comme question”⁵⁵

está de acordo com a construção do discurso destes autores onde se procuravam na alteridade e na multiplicidade dos possíveis que fragmentavam.

Parece não haver dúvidas de que as mudanças estruturais e institucionais que se verificaram, ao longo dos tempos, têm fragilizado as identidades e acentuado a instabilidade do sujeito que se transforma de acordo com a enorme variedade de formas com que se confronta na sociedade, mas que apesar de interagir dentro dela, sente dificuldade em fixar a sua identidade. Nestes inúmeros campos de acção e reflexão sempre tão diferenciados e que nos transmitem a apreensão de um sujeito que nos orienta para o apagamento e dissolução dos predicados descritivos da sua pessoa, reside a dificuldade que experimentamos para encontrar, neste abismo da ausência, um sujeito cheio de potencialidades e de energia criadora que consiga salvar-se da sua finitude e dos (im)possíveis que a todo o momento o desafiam e podem comprometer a sua acção e adaptação a uma vivência em permanente *crescendo* como ser adaptado à modernidade.

⁵⁴ *Lettre à Octave Mirbeau*. In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tome I, 1955, p. 13.

⁵⁵ Paul RICOEUR, *L’identité narrative*, In : *Esprit*, nº 140-141, 1988, p. 304.

5.4.1 A Adaptação do Sujeito à Modernidade

Pensar no sujeito no final do século XIX obriga-nos a recuar, um pouco, no tempo para se conseguir entender o contexto cultural que condicionou o seu desenvolvimento e adaptação ao mundo moderno. Como já afirmámos, o mundo exterior teve sempre um papel demasiado importante na formação da nossa identidade, condicionando-nos no nosso desempenho na sociedade. A Bélgica, por exemplo, sentiu na independência tardia o condicionamento da sua identidade social e cultural, tendo o escritor, durante anos, desempenhado um papel “d’auxiliaire culturel au service du projet national”⁵⁶ trabalho que só foi ultrapassado, a partir de 1865, com o desenvolvimento industrial e a crise de valores que dele derivou e provocou uma mudança na conduta dos belgas e na luta pela afirmação de uma verdadeira identidade, mesmo que imbuída de um sentimento de insegurança linguística que a sociedade belga nunca deixou de acentuar.

Alimentados por duas culturas, francesa e flamenga, e por uma burguesia que escolhera o francês como língua de expressão oral e escrita, não foi fácil para os belgas a utilização desta língua na afirmação da sua identidade, mas a necessidade em ultrapassar o conformismo social e cultural belga e de o revitalizar com as sementes de uma estética capaz de ser uma mais-valia para o seu desenvolvimento, acabou por criar um forte elo com a cultura francesa, de quem aproveitaram a novidade e dinamismo como valorização dos seus escritos. E se a adaptação do sujeito à mudança cultural e social belga teve os seus impedimentos, também em Portugal as mudanças que motivaram as Querelas conduziram a uma perda de referências e de estabilidade por parte do sujeito, que se viu obrigado a assumir, em diferentes momentos do mundo social e já nas primeiras décadas do século XX, diversas identidades, contraditórias e inacabadas que conduziram a um sentimento de perda de si e à sua respectiva fragmentação.

O sujeito iluminista deu lugar a um sujeito múltiplo, projecto de cada indivíduo, criado ao longo da sua vida e desenvolvido pela acção na sociedade em que se inseria. As inúmeras possibilidades com que se confrontou, problematizaram a sua escolha e impediram a articulação da sua subjectividade com o real que existia em si.

⁵⁶ Benoît DENIS, Jean-Marie KLINKENBERG, *La Littérature Belge*. Précis d’Histoire Sociale, Bruxelles : Éditions Labor, 2005, p. 103.

Instável, inquieto e ansioso serão algumas das referências que ajudarão a definir este sujeito de final do século, nascido de uma modernidade reencenada que o obrigou a ser actor de uma ou mais peças levadas à cena em duas centúrias e onde ele se procurou constituir sujeito dentro de si. Não foi, portanto, fácil a sua adaptabilidade a um mundo em constante evolução, mas as lutas que este sujeito travou não o impediram de registar, nesse espaço múltiplo em que se moveu, os anseios que o motivaram a banhar-se nas «cascatas de modernidade»⁵⁷ onde se esforçou por encontrar novas linguagens que conseguissem definir as diversas propostas conceptuais e estéticas com que os novos tempos o desafiavam.

6. O Desafio da literatura de final do século XIX e primeiras décadas do Século XX

A grande depressão económica de 1880 que deu origem a situações desesperantes na sociedade em geral e nos círculos artísticos em particular, lançou por terra toda a euforia que o progresso provocara e o pessimismo tomou conta do homem que vira no desenvolvimento um triunfo. O sujeito visto como um núcleo de significação e interpretação da sua maneira de estar no mundo deixou-se silenciar pelo entusiasmo materialista que acelerou as variações nos critérios de gosto estético, obrigando-o a uma experimentação constante e quase doentia como alternativa perfeita às suas novas tomadas de posição

A vontade de inovar suplantou a instabilidade e acabou por surpreender pela novidade na expressão estética e pela forma de estar de certos artistas que incentivaram o diálogo entre as diversas artes, nomeadamente entre a literatura e as artes plásticas. França, Bélgica e Portugal cultivaram esse risco e apesar das diferenças

⁵⁷ A expressão é do teórico Hans Ulrich Gumbrecht (1948 -) na sua obra *A Modernização dos Sentidos* (São Paulo, Ed. 34, 1998) que entendia a história da modernidade como uma sucessão de ondas que se foram formando desde o final da Idade Média. A primeira apareceu com o Novo Mundo e a passagem do homem a sujeito de produção do saber, observador de primeira ordem como ele o intitula; a segunda onda deu-se no período entre 1780 e 1830, a que ele chama de modernidade epistemológica, e onde se dá uma quebra de confiança no conhecimento produzido pelo observador – este observa o mundo e observa-se a si mesmo. A multiplicidade de percepções e formas de experiência que advêm da maneira como ele observa, os múltiplos pontos de vista que um só objecto provoca, caracteriza esta fase epistemológica da modernidade, trabalhada por Baudelaire com o seu «flâneur» e a que Gumbrecht chama observador de segunda ordem. A terceira onda aconteceu com as vanguardas no início do século XX que acabaram por consolidar a noção de moderno. A quarta e última onda foi no final do século XX e acabaria por anular todos os efeitos acumulados nas cascatas que as três primeiras ondas originaram.

entre cada um deles, quer a nível económico, quer cultural, a desconfiança no poder político dos seus países era mútua, como mútuo se tornou o seu descontentamento. A modernidade desenvolveu-se sob uma certa tensão, motivada não só pela consciência de se estar dentro e fora de todo o processo de transformação e renovação social, mas também pelo pessimismo e sentimento de falência da pátria que colidia com a decepção e frustração do sujeito poético, cuja percepção de um «Outro» o induzia a desdobrar-se e a fragmentar-se numa nova e difícil realidade.

O desdobramento da modernidade em força de atracção e força de afastamento que impedia a integração de quem não aceitava os seus horizontes de expectativa e de transformação originou diferentes reacções por parte dos intelectuais, fomentando comportamentos de passividade, de desencanto existencial e de cansaço, de que o meio literário se serviu como fuga a um real e como busca de sensações, extravagantes por vezes, numa atitude artificial perante a vida. Exemplos como *A Rebours* de Huysmans (1848-1907) que alimentava sensações extravagantes, *Axel* de Villiers de l'Isle Adam (1838-1889) que por um ideal se recusava a realizar o que quer que fosse foram, entre tantos outros, o retrato desse mal-estar social, que viria a dar forma ao Decadentismo como expressão desse estado de espírito e, por sua vez, a uma filosofia de vida de revolta, de fuga ao tédio imbuídos de um sentimento ambíguo de admiração e depressão pelo mundo moderno. Numa escrita angustiante que trabalhou todas as sensações e fugas desse sujeito decadente, nomes como Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, em França, Fernando Pessoa e Cesário Verde em Portugal, Verhaeren e Maurice Maeterlinck, só para destacar alguns, mostraram-nos o seu desencantamento em relação a esse universo artificial de sensações. A floresta de misteriosas «correspondências», parafraseando Baudelaire, que alguns escritores procuraram penetrar nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, e as múltiplas interpretações que essa vontade de busca suscitou foram uma contribuição valiosa para os vários movimentos estéticos e artísticos que marcaram estas décadas e serviram, igualmente, de ponto de partida para uma mudança de atitude do escritor em relação à vida, à forma de concepção estética da sua obra e da sua projecção internacional. Todas estas transformações individuais alimentaram a raiz de uma filosofia da arte plural que originou diferentes abordagens. A obra do americano Edgar Allan Poe, uma mistura de delírio romântico e de rigor mental (algo omitido nos românticos) viria a tornar-se um marco na modernidade literária ocidental pelo impulso dado a géneros como o fantástico, o policial, o conto e o poema simbolista e

que Baudelaire tão bem deu a conhecer com as traduções que dela fez, entre 1848 e 1865⁵⁸.

A partir daqui, Poe viria a impor-se como referência numa temática acentuada pela alteridade e conflito existencial e onde o recurso a elementos simbólicos, que ele tão bem entrelaçava, perpetuava a grandeza e o significado do enredo. Não foi só Baudelaire que se deixou seduzir por esta escrita transcendental. Villiers de l'Isle Adam foi um dos seus fiéis discípulos e os seus *Contes Cruels* (1883) são a prova inequívoca dessa influência. Na Bélgica, Rodenbach e Maeterlinck sentiram, igualmente, a forte influência de Poe e em Portugal a primeira tradução de Baudelaire viria a ter um grande impacto na poesia de Antero de Quental e despertado Fernando Pessoa para traduzir *The Raven*. No entanto, não foi só na literatura que a influência de Poe se manifestou com intensidade. As artes plásticas e, mais concretamente, a música sentiram-no profundamente. O músico Maurice Ravel viria a descrever a obra *The Philosophy of Composition*, um ensaio de Poe sobre a génese do poema, como uma das mais belas dissertações sobre composição e uma referência importantíssima para toda a composição musical.

Acreditamos que as teorias de Poe sobre a criação poética contribuíram para alimentar uma nova estética, o *Simbolismo*, que gradualmente se desenvolveu na Europa, atingindo todo o vigor em França, entre 1885 e 1895.

6.1 A Estética simbolista

Com uma herança forte - o romantismo alemão e as suas filosofias, e o Parnasianismo⁵⁹ - o simbolismo teve entre os vários percussores aqueles que

⁵⁸ Baudelaire sempre admirou a capacidade visionária de Poe e a sua vontade em conseguir obter respostas para as dúvidas filosóficas com que se debatia e que os seus escritos tão bem documentavam. Pela proximidade do seu pensamento com o deste escritor propôs-se traduzir algumas das suas obras, que acabariam por consagrar Poe na Europa. O conto *Mesmeric Revelation*, publicado nos Estados Unidos em 1845, foi a primeira tradução de Baudelaire sob o título *Révélation Magnétique* dado à estampa, em 1848, no periódico filosófico e literário «La Liberté de Penser». Seguiram-se outras traduções, publicadas em jornais como «Le Pays» e a partir de 1856 começaram a ser editadas, por Michel Lévy, traduções da sua obra completa de onde se salientam *Histoires Extraordinaires*, em 1856, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, em 1857, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, em 1858, *Eureka*, em 1863 e *Histoires Grottesques et Sérieuses*, em 1865

⁵⁹ Este vocábulo deriva de Parnaso, monte da antiga Hélada, na Fócida, Grécia e era consagrado a Apolo, deus da poesia e às musas. O seu nome encerra uma referência ao ideal apolíneo, tranquilo, mágico, imprevisto e visa representar com a mesma serenidade e hábil inspiração o seu ideal da Arte pela Arte que renovou ao longo dos anos até se constituir como movimento estético. Não se torna fácil

desenvolveram a estética decadente, não podendo nós deixar de ressaltar, novamente, a figura de Charles Baudelaire, escritor que nasceu como afirmava Émile Verhaeren fora da sua época “il est en avance sur son temps; il est malade, le premier, de cette glorieuse maladie de nerfs qui affectera tous les sensitifs artistes après lui”⁶⁰, e que contribuiu para que esta estética da sugestão fosse teorizada, em 1886, por Jean Moréas (1856-1910) no seu *Manifeste de l'École Symboliste*, publicado no Jornal *Le Figaro*:

[...] Nous avons déjà proposé la dénomination SYMBOLISME comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art [...]. Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette. L'idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne auraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter les affinités ésotériques avec des Idées primordiales [...] Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arcboute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme [...]⁶¹

delimitar qualquer movimento estético; as ideias que o constituem começam a tomar forma em épocas anteriores àquela em que se apresentam e o caso do *Parnasianismo* não foi excepção. Saturado com o utilitarismo conferido à arte, característica do Romantismo, envereda pela despersonalização da poesia, com repúdio pelo lirismo de confissão directa, implementa o culto pela beleza e destaca a vontade como factor principal para a redacção do poema. A origem do nome Parnasianismo deve-se ao título de uma publicação francesa *Le Parnasse Contemporain*, revista editada pelo livreiro Lemerre que, em 1866, publicou as primeiras obras de reacção contra o romantismo. Em Portugal o Parnasianismo francês teve, entre 1868 e 1873, alguns seguidores que procuraram cultivar a expressão da verdade e objectividade da poesia, evidenciando-a pela beleza formal que lhe imprimiam de onde se destacam, João Penha (que dirigiu a Revista *A Folha* que, pelo seu conteúdo tão heterogéneo divulgou esta estética), Cesário Verde e António Feijó. Apesar de Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal terem colaborado nesta Revista, enveredaram por uma literatura de agitação social e política.

⁶⁰ Émile VERHAEREN, De Baudelaire à Mallarmé, Lausanne : Éditions L'Age d'Homme, 2008, p.16.

⁶¹ Jean MORÉAS, *Le Figaro*, 18 Septembre 1886, Supplément Littéraire, p.1-2.

Foi neste emaranhado de símbolos que Baudelaire se embrenhou para contemplar esteticamente o mundo. O seu poema *Les Correspondances* exemplifica uma parte do percurso,

“La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.”⁶²

que aproxima duas realidades, física e metafísica, e que permite a comunicação entre dois mundos, terrestre e espiritual, que progredem intuitiva e intensamente através de sinestésias. São elas que transmitem magia e musicalidade às *correspondências* e que reforçam, em harmonia e expressividade, os «vivant pilliers» e base das «forêts de symboles». A opacidade que imprimiu a toda a construção imagética tornou o seu jogo de associações ambivalente e misterioso e a sua arte num exercício de evasão calculado matematicamente “[...] a la rigidité précise d’un théorème” e que [...] fait l’effet d’un calculateur, disposant ces strophes en savant ingénieur ès rimes, comme des barrages réguliers où miroire une inspiration toujours égal”⁶³, como afirmava Émile Verhaeren e que ultrapassava os limites da experiência humana, como afirmava Walter Benjamin,

“Was Baudelaire mit den correspondances im Sinn hatte, kann als ein Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen. Dringt sie über diesen Bereich

⁶² Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, In: Oeuvres Complètes, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de La Pléiade, Ed. Gallimard, 1975, p. 11.

⁶³ Émile VERHAEREN, *De Baudelaire à Mallarmé Suivi de Parnasiens et Symbolistes*, Paris: Ed. L’Age d’Homme, 2008, p.18.

hinaus, so stellt sie sich als >das Schöne< dar. Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst. Die correspondances sind die Data des Eingedenkens. Sie sind keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte.”⁶⁴

A beleza moderna e aporética de Baudelaire, onde o murmúrio de um passado deixou um rasto, encontraria em Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Eugénio de Castro e Maurice Maeterlinck as vozes reveladoras de uma mudança e que, em conjunto, nos ajudam a compreender a importância de uma estética que “[...] awakened an acute consciousness of language.”⁶⁵

6.1.1 Stéphane Mallarmé e a autonomia da linguagem

A preocupação de Mallarmé com a autonomia da linguagem, factor que lhe permitia uma fluidez que tornava o seu verso “[...] plus libre, plus imprévu, plus aéré”⁶⁶ levou-o a depurar a palavra até ela conseguis sugerir elementos da realidade sem os delinear. A palavra passou, assim, a ter um significado próprio que obrigava o poeta a um trabalho de «vidente», (como dizia Rimbaud com a criação do seu verbo poético como reinvenção do próprio mundo) que explorava as combinações sugeridas e as utilizava como mera mediação simbólica dos conteúdos da sua consciência. Através da sugestão rítmica, Mallarmé propôs-se criar um verdadeiro estado de alma que desse sentido à poesia e que conseguisse fazer-nos acreditar que “[...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre”⁶⁷. Nesta viagem, Mallarmé começou por suspender “l’activité normale du *moi*, l’ensorcelant à la manière d’une formule d’incantation”, mas deixou-se assediar “[...] par ce non-être, pendant la dernière partie de sa vie, par le silence, par l’absence”⁶⁸. Este universo poético pós Baudelaire, fechado, protegido e de uma subjectividade não participativa, onde o silêncio avivava os contornos do mistério e o símbolo filtrava, sugestivamente, a emoção, tornou a leitura quase inacessível, ou como afirmou o poeta Eugénio de Castro (1869-1944), “[...] para os raros apenas”⁶⁹,

⁶⁴ Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I. 2, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974., p. 638-639.

⁶⁵ Malcom BRADBURY, James McFARLANE, op. cit., p.212.

⁶⁶ Jules HURET, *Enquête sur l’Évolution Littéraire*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 59-60.

⁶⁷ Idem, p. 65.

⁶⁸ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris: Librairie José Corti, 1985, p. 33-35.

⁶⁹ Eugénio de CASTRO, *Horas*, In: *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, Volume I, Lisboa: Lvmen Empresa Internacional Editora, 1927, p. 93.

mas o desafio que adveio desta linguagem sensorial e alógica que transpunha para o plano consciente as vivências do inconsciente e as transmitia a outrem sem as esvaziar de sentido permitiu ao indivíduo, como leitor e «decifrador» de signos, uma experiência literária extremamente enriquecedora. Como Mallarmé afirmava, o verso contribuía para essa riqueza dado que,

“[...]de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d’un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l’artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause surprise de n’avoir ouï jamais tel fragment ordinaire, en même temps que la réminiscence de l’objet nommé baigne dans une neuve atmosphère »⁷⁰

e a linguagem estética e imaginária transformou-se numa “[...] art verbal”⁷¹ que o ritmo brilhantemente sustentava, como sujeito de uma poesia, definida por Mallarmé numa carta de Junho de 1884 a Léo d’Orfer como sendo uma

“[...] expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tache spirituelle”⁷².

Mallarmé soube aproveitar todos os recursos da linguagem para fortalecer as palavras e desenvolver as suas ideias, longe de uma paisagem não conceptual. Combinou-as numa linguagem impessoal e anónima e abriu caminho a novas experiências através de uma escrita de

“[...] transmutation qui la met apparemment dans une position de rupture [...] et qui implique le sacrifice de celui qui écrit, un sacrifice «relativement à la personnalité» unique en son genre”⁷³ e de um trabalho de “[...] recherche inquiète et infinie de sa source, “[...] qui ne veut

⁷⁰ Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres Complètes*, Tome I, Éd. Présentée établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Bibliothèque de La Pléiade, 1998, pp. 857-858

⁷¹ Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la Théorie, Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, 1998, p. 43.

⁷² Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. 782.

⁷³ Philippe SOLLERS, *L’écriture et l’expérience des limites*, Éditions du Seuil, 1968, pp. 71-72.

répondre à rien qu'à elle-même et qui ne rend l'art présent que là où l'écrivain se dissimule et disparaît."⁷⁴

O seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) constitui uma das obras mais inovadoras da literatura, pela estética e o estilo que o caracterizam, pela ligação e diálogo entre o antigo e o moderno que constitui mais uma renovação literária do que propriamente um corte com um passado com carga negativa, pela sua interacção com a música e a pintura e por antecipar futuras experiências de vanguarda.

6.1.2 Eugénio de Castro e «l'usata poesia»

A atracção do poeta português Eugénio de Castro pela obra de Mallarmé foi relevante para o desenvolvimento de toda a poética finissecular em Portugal e um desafio muito positivo à renovação dos moldes estéticos, há muito estagnados. A literatura portuguesa vivia, uma fase de renovação e de transformação⁷⁵, com a poesia a libertar-se das fórmulas estabelecidas, a individualizar-se e a procurar adquirir valor através da perfeição. Este ambiente ficaria marcado por vultos da poesia portuguesa, como João de Deus (1830-1896), poeta lírico, autor de *Campo de Flores*, publicado sob a protecção de Teófilo Braga e que viria a compilar todas as suas obras; Cesário Verde (1855-1886), cuja poesia, dada a sua morte prematura, foi compilada por Silva Pinto sob o título *O Livro de Cesário Verde*, João Penha (1838-1919) que só em 1892 publicou um conjunto de poemas *Rimas*, onde se destacava o lirismo realista e moderno; Gonçalves Crespo (1846-1883) com *Miniaturas*; António de Macedo Papança, conhecido por Conde Monsaraz, (1852-1913) com a sua *Musa Alentejana*; Guilherme de Azevedo (1846-1882) e as suas três obras líricas fulcrais para a poesia moderna, e onde se sentia a influência de Baudelaire, *Aparições*, *Radiações da Noite* e *Alma Nova*; Leonardo Coimbra (1864-1884), neo-romântico, cuja obra *Dispersos* foi marcada pela influência de João de Deus e Gonçalves Crespo; António Nobre (1867-1900) fortemente influenciado pelas correntes ultra-romântica, simbolista e saudosista com destaque para a obra *Só*, nostálgica e subjectivista e onde o discurso coloquial e diversificação estrófica e rítmica dos poemas rompem com a estrutura formal do

⁷⁴ Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Éditions Gallimard : Collection Folio/Essais, 1996, pp. 269-274.

⁷⁵ Ver Capítulo I - § 5.2.1

gênero poético vigente, vindo a influenciar o modernismo português e autores como Fernando Pessoa e Mário de Sá- Carneiro; António Gomes Leal (1848-1921) com a sua obra *O Anti-Cristo*; Guerra Junqueiro (1850-1923) e a sua obra *A Velhice do Padre Eterno*. Eugénio de Castro não poderia ter ficado indiferente a muitos deles e ainda adolescente, mais concretamente em 1884, com quinze anos, a morte de um irmão levou-o a escrever os sonetos elegíacos que intitulou *Cristalizações da Morte*, que já prenunciam uma certa pertinência vocabular. Seguem-se, no mesmo ano, *Canções de Abril*, onde se nota uma renovação versicular, de agradável musicalidade que se confirmará em *Jesus de Nazaré* e nas *Horas Tristes* de 1888. Só em 1890 e depois de fundar com João Menezes e Francisco Bastos, em 1889, a Revista *Os Insubmissos*, revelou a sua verdadeira personalidade com a edição de uma das suas grandes obras *Oaristos* marco de uma nova consciência da linguagem poética. Com ela declarou guerra à «l'usata poesia»⁷⁶ e enveredou pelo caminho da inovação, mudança que justifica no Prefácio à 1ª edição:

“[...]Com duas ou três luminosas exceções, a Poesia portuguesa contemporânea assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados lugares comuns [...] por onde segue num monótono andamento de procissão o combóio *mixto* que leva os Poetas portugueses da actualidade à gare da Posteridade, poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do *expresso* da Originalidade. Inexperiente, o autor de *Oaristos* teve um dia a cândida ingenuidade de se meter nesse moroso *mixto*: cinco anos suportou a lentidão da viagem e a má companhia, até que uma e outra começaram a incomodá-lo de tal maneira, que resolveu mudar para o supracitado *expresso*, preferindo deste modo um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na corridíssima estação da VULGARIDADE.[...] fixou, como suprema ambição, a glória de poder um dia repetir com consciência as nobres palavras de Musset;«*mon verre n'est pas grand, mas je bois dans mon verre*». Os *Oaristos* são as primícias dessa nova maneira do Poeta. [...]Êste livro é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas. [...]Os alexandrinos são lançados em parselhas, mas os últimos quatro versos de cada poema têm (tal se faz nos

⁷⁶ Termo utilizado no prelúdio e 1º verso da obra de Giosuè Carducci (1835-1907) *Odi Barbare*, poema em que este poeta italiano e Prémio Nobel da Literatura, em 1906, rompe com o romantismo.

tercetos) suas rimas cruzadas. Salvo êrro, é a primeira vez que assim se corta o alexandrino. Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês, *rondel*. Introduce-se o desconhecido processo da aliteração...⁷⁷

Esta nova expressão estética, de *estilo decadente*, como ele dizia, traduziu-se nesta obra e nas posteriores, como aconteceu em *Horas*, numa poética, defensora da «arte pela arte», que passou a valorizar a sugestão e a musicalidade do significante.⁷⁸

Era a beleza e virtuosismo de «um artista e escritor de imagens», como diria Manuel de Silva Gayo, que contemplava, inventava e sabia desenhar, num espaço e tempo ilimitados, os símbolos da sua criação. Eugénio de Castro foi este artista, eleito pelo destino, como ele próprio afirma no Prefácio à 2ª edição de *Oaristos*, para «plantar a árvore desta nova estética» e ensinar a fazer versos utilizando a sugestão de um espaço real ou fictício que a musicalidade das palavras lhe oferecia e que este pequeno extracto testemunha:

“Triunfal, teatral, vesperalmente rubro,
 Na diáfana paz dum poente de outubro,
 O sol, esfarrapando o incenso dos espaços,
 Caminha para a morte em demorados passos,
 Como as bandas que vão a tocar nos enterros...
 E, surgindo detrás de acuminantes serros,
 Melancòlicamente, a lua de mãos belas,
 Tecedeira do azul, tece, num tear de estrelas,
 Um lenço branco, um lenço alvíssimo e brilhante,
 Para acenar com êle ao sol, seu ruivo amante...”⁷⁹

⁷⁷ Eugénio de CASTRO, *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, Volume I, op. cit., pp. 19-24.

⁷⁸ É aqui evidente a influência de René Ghil que a ele se refere na sua carta a Jules Huret como um “[...]poète qui par cinq ou six livres (dont les deux derniers très remarquables, *Oaristos* et *Horas*), est en sa patrie le chef d’un mouvement de rénovation. Écrivant parfaitement notre langue, il s’est rallié à la méthode évolutive, pour laquelle il luttera également au Portugal”. Este partidarismo da escola evolutiva, não se viria a revelar tão frutuoso a nível da implementação na literatura portuguesa, porque o próprio Eugénio de Castro dele se demarca, em 1895, para enveredar por uma tendência mística e pessimista, de verso e música livres e que o vai aproximar de Maurice Maeterlinck.

⁷⁹ Idem, p. 29.

Com Manuel da Silva Gayo criou, em 1895, a Revista internacional *A Arte*, um elo simbolista entre a poesia portuguesa e a poesia europeia, que acolheu trabalhos de vários autores,⁸⁰ como foi o caso de Gabriele d'Anunzio, Maurice Barrés, Gustave Kahn, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Jules Renard e Paul Verlaine. O cosmopolitismo desta revista contribuiu para sedimentar a imagem da nova geração literária e dar continuidade ao processo de libertação da linguagem poética que viria a culminar com o Modernismo. E se, a partir de 1900, a sua poesia evoluiu num sentido classicizante, impregnada de saudosismo, de que é exemplo o poema dramático *Constança*, que retoma o mito de Inês de Castro, nunca será demais salientar a fusão da Arte e da Vida na sua obra, por ele cultivadas com harmonia e objectividade.

6.1.3 O símbolo para Maurice Maeterlinck

Maurice Maeterlinck descobriu Paris e o seu mundo literário em 1885 quando, na companhia do seu bom amigo Grégoire Le Roy (1862-1941), aí se deslocou com a finalidade de se deixar prender pela eloquência judiciária, importante como complemento dos seus estudos em Direito. Em vez disso, deixou-se absorver pelas tertúlias literárias e pela nova estética simbolista que, na pessoa de Villiers de l'Isle Adam e Paul Verlaine, o marcaria para sempre. Através desta arte da sugestão que utilizava o símbolo como forma de estimular o imaginário e a sensibilidade das pessoas, encontrou Maeterlinck o estímulo para reflectir sobre a linguagem⁸¹ e a natureza dessa criação simbólica onde se desenvolviam duas imagens analógicas. Segundo ele existiam duas espécies de símbolos: o símbolo «a priori», introduzido voluntariamente pelo autor e que está mais próximo da alegoria, e o «inconsciente» introduzido sem o conhecimento do poeta, mais puro, mais elevado e impenetrável “[...]le symbole qui nait de toute création géniale d’humanité”⁸². Maeterlinck defendia que o símbolo deveria nascer da obra e não o contrário porque,

⁸⁰ O espólio epistolográfico de Eugénio de Castro confirma as relações literárias e de amizade que o nosso poeta manteve, por volta de 1890, com a vanguarda poética de onde se destacam Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel e Jean Moréas.

⁸¹ Em *Le Cahier Bleu*, diário íntimo de Maeterlinck datado, segundo Joseph Hanse, de 1888 encontramos algumas reflexões sobre a linguagem que viriam a contribuir para o desenvolvimento de todo o seu trabalho poético, e de que *Serres Chaudes* é um exemplo.

⁸² Jules HURET, op. cit., p. 125.

“[...]si le poète part du symbole pour arriver à l’oeuvre, il est semblable au charpentier⁸³ qui équarrit une poutre placée au-dessus de sa tête, et il a à vaincre toute la force de gravitation de son poème. Il nage contre vents et contre marée. Il n’est plus entraîné bien au delà de ses pensées par la force, les passions et la vie de ses créations, mais il est en guerre ouverte avec elles; car le symbole qui émane de la vie de tout être est bien plus haut et plus impénétrable que le plus merveilleux symbole préconçu, et la simple vie des êtres contient des vérités mille fois plus profondes que toutes celles que peuvent concevoir les plus hautes pensées”⁸⁴

A criação poética constituía para Maeterlinck tanto um processo espontâneo e evolutivo e que acontecia com os poemas “[...] qui croissent comme des plantes successives en l’âme du poète et autor desquelles s’accumule, momentanément, toute la chaleur de son être”⁸⁵, como um processo técnico e refletido em que os poemas “[...] descendent dans l’histoire des combinaisons d’événements à des combinaisons de sensations et de mots”⁸⁶. A linguagem deixava, assim, de ser um instrumento enunciador para se tornar num instrumento simbólico, que sugere o indizível por imagens que invadem o leitor e originam múltiplas correspondências que definem a natureza inesgotável do símbolo, parafraseando Novalis. Como afirma Paul Gorceix,

“[...] le phénomène mystique⁸⁷ qui lui fut révélé au contact de la pensée germanique, constitue une des voies d’accès principales de son oeuvre. Son apport est double: d’une part, il fournit le moteur du théâtre de l’âme, le regard vers l’intérieur et le rêve associé au pressentiment du subconsciente et du mystère, d’autre part il ouvre son trésor

⁸³ Maeterlinck conhecia bem a obra de Ralph Waldo Emerson. A expressão *charpentier* foi retirada da obra deste escritor *Essays* e serviu a Maeterlinck como termo de comparação com o poeta. E explica que da mesma maneira que o carpinteiro quando quer desbastar uma viga não a coloca sobre a cabeça, mas debaixo dos pés, reduzindo-lhe o esforço para levar a cabo o seu trabalho, também o poeta, como agente passivo do símbolo, seria obrigado a procurar ajuda na sua luta para vencer a intensidade do seu próprio poema.

⁸⁴ Jules HURET, Op. cit., p. 126.

⁸⁵ Maurice MAETERLINCK, *Le Cahier Bleu*, Ed. de la Fondation Maeterlinck, 1977, p. 128.

⁸⁶ *Ibid*, p. 126.

⁸⁷ Graças a Villiers de l’Isle Adam que lhe deu a conhecer a profundidade do idealismo alemão, na mesma altura em que ele se dedicava a estudar o místico flamengo do século XIV Ruysbroeck, o Admirável, Maeterlinck descobriu Novalis (no *Carnet de Travail*, de 28 de Dezembro de 1889, Maeterlinck escreveu “Lire Novalis”), que viria a traduzir, e cuja intuição e idealismo o viriam a influenciar.

métaphorique, la mine de ses images adéquates à l'expression symboliste.”⁸⁸

Maeterlinck fez do símbolo, que a pedido da linguagem conseguia captar fragmentos da vida mais profunda do ser humano, o condutor da sua obra, de que *Pelléas et Mélisande*, *Le Trésor des Humbles* e *Les Aveugles* são uma referência, e da literatura arte e conhecimento.

6.1.4 Fernando Pessoa e a herança simbolista

Fernando Pessoa teve para com o simbolismo uma atitude que se poderá considerar contraditória porque, apesar de aceitar a influência desta estética na nova poesia portuguesa, onde ele próprio se incluía, isso não o impediu de que a sua múltipla personalidade lhe despertasse um querer, e ser “todo ele uma literatura”⁸⁹. Ao declarar que Fernando Pessoa ortónimo estava mais próximo dos simbolistas do que Álvaro de Campos⁹⁰, que deles se afastara após a leitura da obra *Entartung*, do médico e crítico sociológico húngaro Max Nordau (1849-1923), Pessoa tornou evidente a sua posição dupla perante esta estética a que aquele autor atribuía o nome de degenerescente. Aliás, na sua crítica a Nordau quando afirma que este “viu os elementos de decadência que o movimento simbolista continha – o que pouco o elogia, porque esses elementos são flagrantes – e não viu o que, por detrás desses elementos, faz de Dante Gabriel Rossetti um grande poeta, e um grande poeta de Paul Verlaine. Nordau fez mais de asneiras e incompreensão: confundia, sob a mesma classificação de «místicos» e «tísicos», formas de arte diferentes, de diferente significação [...]”⁹¹ é, igualmente, evidente o seu conhecimento do simbolismo, da sua profundidade e alcance. As referências a Mallarmé que, ao lado de Verlaine, foi por ele apelidado de “génio inovador”⁹², a

⁸⁸ Paul GORCEIX, *Les affinités allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris: Presses Universitaires de France, 1975, p. 14.

⁸⁹ Fernando PESSOA, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, p. 98.

⁹⁰ Álvaro de Campos é um dos heterónimos, dos três (Alberto Caeiro e Ricardo Reis) mais conhecidos de Fernando Pessoa. Nasceu em Tavira, fez o Liceu e depois foi para Glasgow na Escócia onde estudou Engenharia Mecânica e Naval. As diferentes fases poéticas por que passou vão da decadentista, próxima da poesia de final de século, à futurista/sensacionista a que corresponde a experiência de vanguarda iniciada com a *Revista Orpheu* e a intimista/pessimista que evidencia uma enorme angústia pela sua existência.

⁹¹ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, op. cit., p. 158.

⁹² *Páginas Intimas e de Auto-Interpretação*, op. cit, p. 412.

Gomes Leal, Cesário Verde, António Nobre e Eugénio de Castro com a sua Revista *Arte* que semeou esta estética e que alimentou a *saudade* da nova geração de poetas e o movimento estético pós-simbolista intitulado *Saudosismo*⁹³, a Shakespeare, Goethe, Edgar Poe, também este apelidado de génio pelas suas “[...] grandes faculdades de raciocínio, e o raciocínio é a expressão formal do talento”⁹⁴, revelam o seu interesse por este novo caminho estético que ele considerava de

“[...]tripla natureza:

- 1) uma decadência do romantismo;
- 2) um movimento de reacção contra o cientismo;
- 3) um estágio na evolução (ou princípio duma evolução) de uma nova arte”⁹⁵

e aceitava como uma das heranças na teorização do *Sensacionismo*⁹⁶, somente a sua atitude subjectivista, que valorizava a linguagem pela multiplicidade de imagens e intelectualizava as emoções. E isto porque, como afirma Maria Teresa Rita Lopes, apesar de Pessoa se referir, por várias vezes, à herança simbolista nunca perdeu

“l’occasion de dénigrer le Symbolisme [...] En effet, Caeiro est comme R. Reis l’a défini, un «poète objectif», le «maître» de l’art d’apprendre à voir, de ne considérer que le côté extérieur des choses e de ne pas chercher à les déformer par notre esprit malade, Caeiro est l’anti-symboliste de plus extreme. [...] Mais le Symbolisme – et, plus particulièrement, «le

⁹³ Este movimento estético teve o seu início, em 1912, pela mão de Teixeira de Pascoais (1877-1952), que dirigia a *Revista Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, e reuniu vários intelectuais como Jaime Cortesão (1884-1860), Leonardo Coimbra (1883-1936) e António Sérgio (1883-1969) e Fernando Pessoa pelo seu sebastianismo messiânico. Tinha como base a *saudade* que Pascoais considerava ser capaz de definir a alma portuguesa (V. *Elegia do Amor*, v. 76/77, in Teixeira de PASCOAIS, *Para a Luz. Vida Etérea. Elegias. O Doido e a Morte*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1988), elevada a uma plano místico, e que pretendia, através da cultura, regenerar o país. Apesar do seu messianismo, Fernand Pessoa acabaria por se afastar para aderir à *Revista Orpheu*.

⁹⁴ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, op. cit., p. 242.

⁹⁵ *Idem*, p. 159.

⁹⁶ Movimento que valorizava a sensação ao ponto de a considerar como a única realidade da vida e que via a arte como a consciência da sensação, depois desta ser intelectualizada. Era esta atitude perante a sensação que Pessoa considerava como derivada do simbolismo, uma vez que se preocupava com “o tédio, a apatia, a renúncia ante as coisas mais simples e mais normais da vida” (In: *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 135). A poesia de Álvaro de Campos representa este movimento e tem em Alberto Caeiro o seu mentor.

sentimento décadent» - est présent dans le théâtre des hétéronymes en tant qu'attitude d'un personnage"⁹⁷

como acontece com Bernardo Soares, com a sua sensibilidade analítica.

Pessoa utilizou a temática simbolista da evanescência, da insatisfação e indefinição dos seres e das coisas como sujeitos de reflexão, de inspiração e de evolução do seu pensamento,

“Il n'a pas eu envers ce mouvement l'attitude d'Eugénio de Castro, par exemple, et de tous ceux qui pénètrent dans une école littéraire comme dans un magasin de prêt-à-porter: ils ne font qu'y prendre des habits dont ils se débarrassent dès que l'ardeur de la jeunesse, physique et littéraire, les a quittés.”⁹⁸

mas a sua modernidade, complexa e rica, abriu vários, e quiçá ambíguos, caminhos de reflexão onde se foi desenvolvendo toda uma pluralidade de estéticas que, tal como aconteceu com o Simbolismo, originaram o florescimento de vários movimentos, e de uma geração de «ismos», ao mesmo tempo fascinante e paradoxal, que viriam a romper com o passado, fomentar o gosto pela discussão e pela polémica e ressaltar, em nome de uma liberdade individual desassossegada, um gosto e sensibilidade insólitos e marca de várias estéticas.

6.2 Modernismo e outros *ismos* – uma aventura estética e intelectual

Factores de ordem social e política que a história tem documentado ao longo dos séculos, obrigam-nos a referenciar e a analisar os diferentes movimentos modernistas, literários e artísticos num tempo e espaço adequados aos países em que se desenvolveram.

Decadentismo, naturalismo, simbolismo, impressionismo, expressionismo, futurismo, , dadaísmo e sensacionismo são alguns dos «ismos» que marcaram, pela sua diversidade estética, a modernidade das duas últimas décadas do século XIX e

⁹⁷ Maria Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Heritage et Création*, Paris: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977, pp. 160-166.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 166.

meados do século XX. Autores tão diversificados como Georges Rodenbach (1855-1898) e Maurice Maeterlinck (1862-1949) na Bélgica, Eugénio de Castro (1869-1944), Camilo Pessanha (1867-1926) e Fernando Pessoa (1888-1935) em Portugal, viveram o atropelo dessa múltipla influência literária e artística e nela desenvolveram desassossegadamente o seu trabalho. Herdeiros de um sentimento de fadiga do passado positivista e realista que o simbolismo soubera explorar através das sensações e fugas de um sujeito decadente, receberam a influência dos escritos de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, impregnada pela vida cultural de Paris, uma cidade com uma grande alteração urbanística - a construção de parques, passeios públicos, avenidas e teatros permitira, num espaço amplo e aberto a todos, uma nova e contrastante convivência social e cultural entre a aristocracia e a classe social mais baixa – e palco dos grandes acontecimentos culturais europeus. O empenho neste convívio onde sobressaía uma atitude de emancipação em relação ao passado e à tradição, acabou por transformar, como já afirmámos anteriormente, o «il faut être absolument moderne» de Baudelaire, num verdadeiro eco de experiências através das quais se enveredou por novos rumos temáticos e estéticos.

O modernismo identificou-se com todas estas experiências em épocas tão distantes quanto os finais do século XVIII, século XIX e as primeiras décadas do século XX. Pela sua diversidade, não é fácil a sua datação⁹⁹, mas sabemos que esta aventura deu os primeiros passos com o despoletar da revolução industrial e toda a evolução política, económica e tecnológica que a caracterizou, prolongando-se num espaço e num tempo vincados pela instabilidade e desejo de mudança e pela oposição bem profunda, por parte da camada cultural, para com a sociedade e o lugar que nela ocupava. A euforia do moderno que, rapidamente, deslizou para o tédio existencial, o esforço do auto conhecimento e a procura labiríntica do outro em si mesmo que resultou na fragmentação do eu, foram alguns dos temas dominantes que caracterizaram essa diversidade modernista.

⁹⁹ Não é fácil datar o Modernismo e os diferentes movimentos que com ele se desenvolveram. A sua diversidade engloba não só as várias estéticas em que se manifesta, mas também o período em que acontece, diferente de país para país. Periodizá-lo tornar-se-á mais fácil e permitirá assinalá-lo com a força que ele merece no seio da modernidade. Portugal viveu dois grandes períodos, ligados a duas publicações literárias – A revista *Orpheu* em 1915, a que correspondeu o movimento futurista e a revista *Presença*, em 1927, que caracterizou o segundo modernismo. Também na Bélgica, factores sociológicos, como foi o caso do poder da burguesia como alto representante no país, não favoreceram o desenvolvimento de grandes aventuras intelectuais e artísticas, contribuindo para suavizar qualquer pensamento e visão do mundo da geração literária belga. O modernismo belga apareceu já depois da 1ª Guerra Mundial, tingido de simbolismo e com uma forte ligação francesa.

Contudo, e apesar de indissociável de toda a experiência que caracterizava a modernidade, o modernismo não pode ser só considerado como resultado dessa mudança social, económica, política, filosófica e tecnológica. A crise que alimentou e envolveu essa mudança impediu uma estabilidade na vivência da última década do século XIX e primeiras do século XX. A grande inovação e experimentação formais que caracterizaram o modernismo e que marcaram não só a literatura e os seus diferentes géneros literários, como também a arte em geral e a música foram o resultado dessa nova maneira de pensar o real e os diversos tipos de linguagem que o acompanharam. A multiplicidade formal e a diversidade de posições assumidas pelas diferentes estéticas contribuiu, igualmente, para a enorme pluralidade e heterogeneidade do modernismo que nos remeteu para um conjunto de ideias capazes de

“[...] objectify the subjective, to make audible or perceptible the mind’s inaudible conversations, to halt the flow, to irrationalize the rational, to defamiliarize and dehumanize the expected, to conventionalize the extraordinary and the eccentric, to define the psychopathology of *everyday* life, to intellectualize the emotional, to secularize the spiritual, to see space as a function of time, mass as a form of energy, and uncertainty as the only certain thing.”¹⁰⁰

Orientadas pelo impulso como força para cruzar o espaço, estas ideias foram verdadeiramente reveladoras de uma vontade de mudança, capazes de se oporem aos valores éticos, estéticos e literários vigentes e de se tornarem a possibilidade de uma continuidade sem máscaras, mas acabaram, também, por abrir um fosso demasiado profundo entre o presente e o passado desconstruindo toda a representação do real e da linguagem que o descrevia. Associadas às artes plásticas, à música e à literatura todas estas ideias se tornaram problemáticas num tempo já por si de crise que se alimentava da traição aos valores mais sólidos da tradição e se desenvolvia ao sabor de uma modernidade cuja experiência, adquirida com as mudanças resultantes da industrialização e da urbanização, não conseguia oferecer a coesão necessária ao ser humano para desenvolver o seu trabalho com base numa estabilidade emocional e

¹⁰⁰ *Modernism. A Guide to European Literature*, Ed. by Malcom Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 48.

social. «The ache of modernism» tão bem retratada na obra de Thomas Hardy *Tess of the d'Urbervilles: a Pure Woman faithfully presented*, datada de 1891, é o resultado desse confronto com uma tradição que se deixara absorver pelas poderosas forças da evolução - a máquina que destrói - e com a sensação de incapacidade para ultrapassar os resultados menos positivos desse avanço material e mental. Organizados em grupos e movimentos, os seus protagonistas questionaram, diversamente, os valores éticos, estéticos e literários vigentes e, numa busca constante de expressividade, cultivaram a originalidade e recrearam o mundo noutra dimensão, escrevendo, pintando e musicando a realidade que os confrontava. Multiplicaram-se os debates, quer sobre o plano social, quer sobre o estético e ideológico, e a busca da autonomia da palavra no processo de criação poética iniciou uma renovação estética e intelectual em todo o espaço literário europeu, concretamente na França, Alemanha, Itália, Inglaterra, Bélgica, Espanha e Portugal. Aguçaram-se os espíritos mais ansiosos com toda uma série de experimentações estéticas complexas, que a realidade incerta do final de século ajudou a fomentar, e cuja escrita, com directrizes muito ténues, mergulhou os leitores numa paisagem mental extremamente confusa dificultando-lhes o percurso do seu pensamento e respectivo entendimento. A experimentação técnica, espacial e rítmica utilizada sobrepôs-se à forma cronológica, e a contenção referencial obrigou a uma difícil e meticulosa análise dos seus conteúdos. Trabalhou-se a diferença com que a vida e a sociedade os confrontava e procurou-se no encontro de todas as artes, de todas as estéticas, de todas as morais, de todas as sociologias, de todos os artistas, como afirma Luiz de Montalvor (1891-1947), na sua *Tentativa de um ensaio sobre a Decadência* “[...] ser-se, enfim, todos sem ser o que todos são, que é o que é superior ao que são todos...”¹⁰¹, ser diferente na busca de sensações novas, intensas e quicá extravagantes.

Sentir a liberdade que a máquina proporcionava e tornar-se o super-homem nietzschiano que ultrapassava a escravatura dos sentidos para criar uma nova visão do mundo fabricada a partir de sensações significava viver, através de um duro e diversificado trabalho intelectual, a utopia de um progresso que permitia, num mundo cada vez mais complexo e a necessitar de um intenso e quase que doentio escrutínio, desvendar a trama que constituía a essência de toda a criação. O trabalho envolvido

¹⁰¹ Luis de MONTALVÔR, *Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência*, Lisboa: Guimarães Editora, 2008, p. 8.

nesta vontade de vivificação de todas estas ideias desenvolveu uma panóplia de correntes que no intervalo entre o presente e o futuro tentaram revolucionar uma cultura, duramente marcada pela instabilidade. Os «ismos», sufixos dessas correntes, constituiriam, cada um a seu modo, uma forte reacção à euforia técnico-científica que embalou a sociedade até ao seu esmorecimento com o advento da I Guerra Mundial e revelariam uma forte acuidade na sua luta contra as imposições duma sociedade cujos caminhos «pisados objectivamente», pelo avanço técnico, os afastava da realidade.

Se o Decadentismo evidenciou a exaustão e pessimismo do ser humano, o Simbolismo tornou-se, com a recuperação da herança do romantismo e do neo-romantismo dos séculos XVIII e XIX, por oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Parnasianismo, fonte de correntes como o Expressionismo alemão e até o próprio Futurismo do italiano Marinetti que dele beberam a transposição da realidade objectiva em símbolos e a utilizaram para, através da obscuridade, salientar a desordem de um mundo, confronto de impulsos e tensões, e a sua complexa intersecção entre permanências e rupturas.

6.2.1 Uma aventura marcada pela instabilidade e fragilidade do autor

A panóplia de «ismos», já referidos, e outros, como o Saudosismo, Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo, movimentos estéticos, filosóficos e literários portugueses, do 1º quartel do século XX, reforçaram com o seu aparecimento, a tensão de crescente desconforto e o sentimento de plenitude que Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, no seu poema *A Passagem das Horas* refere,

“[...]Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
 [...] Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si próprio pela plena liberalidade de espírito,[...]
 [...] Sentir tudo excessivamente,
 Porque todas as cousas são, em verdade, excessivas

E toda a realidade é um excesso, uma violência,
 Uma alucinação extraordinariamente nítida
 O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas
 Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.”¹⁰²

Nesta realidade excessiva, desenvolvia-se um «eu» que é todas as vozes, que encena a sua própria realidade e se confunde com ela na ausência do autor que dele se apoderou. Autor e personagem fundem-se através dos mitemas com que preenchem os espaços da sua criação e encenam a vida. Luigi Pirandello, (1867-1936) na sua obra *Six Characters in Search of an Author*, retrata o drama da consciência do ser humano como ser que se revela, «um» e «mil», são colocados numa situação de ausência de um autor,

“[...] si sono già stacati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per sé stessi, in queda lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già sé stessi comme tali; hanno imparato a difendersi da me; soprano ancora difendersi dagli altrin [...] esprime come sua viva passion e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati I travgli delmio spirit: l’inganno della comprensione recuproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d’ognuno secondo tutte le possibilità d’essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile.”¹⁰³

O desinteresse do autor, a sua própria rejeição do drama, razão de ser das personagens, inviabiliza o encontro entre eles,

"[...] ho accolto dunque l’essere, rifiutando la ragion d’essere; ho preso l’organismo affidando a esso, invece della funzione sua propria, un’altra funzione più complessa e in cui quella propria entrava appena come dato di

¹⁰² Fernando PESSOA, *Poesia dos Outros Eus*, Ed. Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 291.

¹⁰³ Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d’autore*, In: *Opere di Luigi Pirandello*, Volume secondo, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993, p.656-657.

fatto. [...] É ben vero che io, di ragion d'essere, di funzione, gliene ho data un'altra, cioè appunto quella situazione «impossible», il drama dell'essere in cerca d'autore, rifiutati: ma che questa sia una ragion d'essere, che sia diventata, per essi che già avevano una vita propria, la vera funzione necessaria e sufficiente per esistere, neanche possono sospettare.»¹⁰⁴

e os actores que as representam confrontam-se com uma situação em que se vêem obrigados a utilizar uma multiplicidade de máscaras, que atenuam a sua presença e os fragmenta como seres humanos.

Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck revelaram uma profunda dificuldade em aderir a uma realidade sem fugir para um mundo fictício onde a voz recheada de (im)possíveis de Pessoa se silenciou em Maeterlinck, impedindo que nos situássemos nos espaços onde eles, diferentemente, se imaginaram sombras de si próprios, espaços que não pertenciam à vida mas à ilusão de quem os criava. Fernando Pessoa com os seus heterónimos que o distanciavam de si e dos outros «eus» que ele, porém, identificava, reviu-se, como autor e ser humano, nessa multiplicidade e nela se escondeu para nos dar a conhecer uma ficção onde se tornou outro sem perder a sua identidade, mas que se fragilizou pela diversidade das vozes que se fizeram ouvir como se fossem reais, sentindo-se estranho a si mesmo. A sua distanciação, aparente, como autor, em relação às suas personagens tornou possível a criação de uma obra múltipla, mas fragmentada, mas esta aparência, acentuada por ele próprio ao entrar na sua própria criação permitiu que as suas próprias personagens na busca do seu autor, o recriassem através das máscaras adequadas às vozes que representavam e iniciassem um diálogo múltiplo embora construído por uma só voz, dispersa e sofrida:

“Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei que existe (se é esses outros).

Sinto crenças que não tenho. Enlevam-se ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julgo que eu tenho.

¹⁰⁴ Idem, pp. 659-660

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço.”¹⁰⁵

Já Maurice Maeterlinck desafiou-nos com os seus jogos intertextuais para uma aventura interior guiada por palavras balbuciadas. Os seus personagens buscaram o autor, mas ele queria-o ausente para não se confundir com eles. A camuflagem que ele imprimiu ao símbolo não facilitou este afastamento e criou uma tensão entre o visível e o invisível, o material e o espiritual. Através dele(s) “[...] celui de la montagne et de la nuit, le silence de la lune et des étoiles, le silence de l’espace et de la mort. Chacun de ces silences a sa couleur, son odeur, sa musique et sa signification”¹⁰⁶, personificou as vozes, que o silêncio acentuou.

Não é fácil a autonomia do autor em relação à personagem porque, a acontecer, esta distanciação vai reflectir-se num trabalho igualmente de busca para o leitor em relação ao autor. Como afirma Antoine Compagnon, o leitor sente essa necessidade

“[...] pour comprendre l’oeuvre, c’est à dire pour aller à la rencontre de l’autre, de l’auteur, à travers son oeuvre, comme conscience profonde, [...] de reproduire le mouvement de l’inspiration, de revivre le projet créateur”¹⁰⁷.

Se tivermos em conta que a escrita é a expressão do que se pretende dizer correspondendo, desta maneira, à visão do mundo do seu autor como narrador ou leitor implícito na obra, como lhe chama Wolfgang Iser, e aquele que a prepara para que o leitor real nela interaja, o seu distanciamento vai, certamente, dificultar o trabalho deste leitor enquanto viajante numa leitura em que o horizonte de espera se vai alterando com a indeterminação que caracteriza os textos modernistas.

¹⁰⁵ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op.cit.,p.93.

¹⁰⁶ Maurice MAETERLINCK, *Le Réveil de L’âme, Poésie et Essais*, Oeuvres I, Bruxelles: Editions Complexe, 1999, p. 236.

¹⁰⁷ Antoine COMPAGNON, op.cit., p. 73.

CAPÍTULO II – EM BUSCA DA ARTE TOTAL

A conquista de novas formas estéticas ficou sempre marcada pela dificuldade em se dissociar de um passado, por vezes traumático, como relata o poeta e ensaísta Marcelin Pleyne (1933-),

“[...] le passage d’un mode de vie artisanal à un mode de vie industriel et la transformation des rapports humains (aussi bien objectifs, sociaux, qu’intrasubjectifs, plus au moins a-sociaux) avaient été vécus de façon particulièrement traumatique; comme si la suite historique de notre culture était depuis en quelque sorte suspendue, arrêtée à la répétition de ce trauma.”¹⁰⁸

Na reacção do ser humano a este trauma é evidente a marca de compromisso quer na reutilização de um passado, quer na produção original de onde sobressaía uma agressividade instintiva que a distinguia do tradicional. A obra de arte seria, assim, entendida através desta dicotomia, como afirma Ortega y Gasset:

“No puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se toma cuenta como factor del placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo. Baudelaire se complace en la Venus negra precisamente oír que la clásica es blanca. Desde entonces, los estilos que se han ido sucediendo aumentaron la dosis de ingredientes negativos y basfematorios en que se hallaba voluptuosamente la tradición, hasta el punto que hoy casi está hecho el perfil del arte nuevo con puras negaciones del arte viejo. [...] entre el artista que nace y el mundo se interpone cada vez mayor volumen de estilos tradicionales interceptando la comunicación directa y original entre aquellos. De suerte que una de dos: o la tradición acaba de desalojar toda potencia original – fue el caso de Egipto, de Bizancio, en general, de Oriente –, o la gravitación del pasado sobre el presente tiene que cambiar de signo y sobrevenir una larga época en que el arte nuevo se va curando poco a poco del viejo que le ahoga. Este ha sido el

¹⁰⁸ Marcelin, PLEYNET, *Art et Littérature*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 12.

caso del alma europea, en quien predomina un instinto futurista sobre el irremediable tradicionalismo y *passadismo* orientales".¹⁰⁹

Contudo, este instinto privilegiou a ruptura com o tradicional e acabou por criar uma realidade problemática que o tempo se encarregou de fixar nas suas mais diversas interpretações literárias, musicais ou picturais. Da ideia para a imaginação, o homem agiu como observador e transformou a sua percepção da realidade em imagens/figuras, de expressão metafórica que lhe permitiram, como sujeito desse olhar, perscrutar outras realidades e transmiti-las com uma sensibilidade e expressividade hesitante, mas de grande alcance ontológico. Será deste processo ontológico que nascerá a obra de arte, enquanto experiência que constitui a própria verdade, realizando-se através da harmonia criada entre a perenidade do sentimento e a mutabilidade da inteligência do espírito humano. Se a expressão formal que traduz o sentimento estiver em harmonia com outras linguagens como a poesia, a pintura e a música, como acontece com a idealizada obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana¹¹⁰, poderá conduzir a uma compreensão mais profunda do artista e da natureza da sua arte.

Desenvolvendo-se a arte da escrita através de ideias que ganham espaço no corpo de um texto, nele se tornam, igualmente, criações artísticas de várias épocas, de vários padrões de beleza que o tempo se encarrega de perdurar à luz duma estética que liga o artista ao mundo e o ajuda na compreensão mais profunda de si e da natureza em que se insere. Ao falar-se de uma estética está, assim, implícita uma diversidade de conceitos, que servem de fio condutor para toda a evolução literária e artística. Se se considerar a literatura, pintura ou música como desenvolvimento de ideias onde a arte participa como actividade do pensamento e força criadora das mesmas, estaremos perante um exercício do espírito humano em que a imaginação antecede a representação e se eleva para captar e ligar formas de representação ajudando-o a criar o mundo, ou mundos, à sua imagem. Poder-se-á, desta maneira, entender a arte como uma linguagem que ultrapassa a própria linguagem e a completa quando necessário, quer pela sua pluralidade de pausas, sons, e traços, que a palavra não consegue definir,

¹⁰⁹ Ortega Y GASSET, op. cit., pp. 57-58.

¹¹⁰ O objectivo era alcançar uma unidade entre as diversas artes – música, teatro, canto, dança e artes plásticas – que revitalizasse a cultura artística, emersa na esterilidade do seu tempo. A nobreza do espírito grego despertou-o para uma investigação profunda sobre o drama grego, a sua origem, afirmação e contribuição, com a finalidade de apreender a totalidade de sentido e conseguir transformar a sua nova obra de arte numa pura fruição dos sentidos que se esgota a si mesma em toda a sua performance, contribuindo para a transformação dos costumes e valores modernos.

quer pela sua capacidade de visão mais profunda do ser humano em todo o seu processo de evolução.

1. Uma arte total em Pessoa e Maeterlinck

Fernando Pessoa, num manuscrito de 1914, atribuía à arte um carácter universal e perene, “Só a Arte¹¹¹ é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo isso passa. Só a arte fica, por isso só a arte vê-se, porque dura”¹¹². Uma perenidade que Pessoa justifica pelo valor por ele atribuído à arte/literatura como *mestra da vida* que representa o “indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele ... um guia da experiência dos vindouros, e encaminhamento plausível das suas emoções”¹¹³ e pela sua universalidade capaz de englobar todas as artes “...trancendentalizando-as pela ideia”¹¹⁴. Neste atributo totalizante da arte/literatura encontrava Pessoa a justificação para considerar não haver arte fora da literatura, uma superioridade que ultrapassa qualquer forma de arte. Por isso a literatura não se devia afastar da interpretação dos factos, “interpretar e opor-se à realidade social sua coeva”¹¹⁵, com base nas sensações e tendo em conta “a decadência proveniente da falência de todos os ideias passados e mesmo recentes, ... a intensidade, a febre, a actividade turbulenta da vida moderna, ... a riqueza inédita de emoções, ideias, de febres e de delírios que a Hora europeia nos traz”¹¹⁶, como fio condutor de toda a sua criação.

Sob o signo da Revista *Orpheu*¹¹⁷ apresentada por Luís de Montalvôr como *um exílio de temperamentos de arte*, a literatura rompeu com uma estética impregnada de

¹¹¹ Pessoa emprega, muitas vezes, a palavra arte no sentido de literatura, uma literatura marcada pela arte pictural do Primeiro Modernismo português. “Preciso explicar que essa palavra [arte] é por mim empregada como sinónima de «literatura», e não no sentido mais lato, que o meu critério estético não admite. [...] eu considero a literatura como a única verdadeira arte, e as outras «artes» todas como o resultado de sensibilidades incompletas: a pintura, a escultura, a arquitectura”(Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op.cit., p. 123).

¹¹² Fernando PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, op.cit., p. 3.

¹¹³ Idem, pp. 3-4.

¹¹⁴ Idem, p. 124.

¹¹⁵ Idem, p. 167.

¹¹⁶ Idem, p. 167.

¹¹⁷ Revista que marcou o modernismo em Portugal, sendo os seus protagonistas conhecidos como *Geração de Orpheu*. Foi o projecto luso-brasileiro, tendo o primeiro número saído em Março de 1915, sob a direcção portuguesa de Luiz de Montalvôr e do brasileiro Ronald de Carvalho. Era editor António Ferro e seus colaboradores Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, cujo pai financiou a Revista, Almada Negreiros, Alfredo Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues e José Pacheco, que desenhou a capa e foi responsável pela edição gráfica. Foi grande a polémica suscitada por este primeiro número que incluía a ousadia e vanguardismo de poemas como *16* de Mário de Sá-Carneiro e *Ode Triunfal* de

provincianismo um termo utilizado por Pessoa para caracterizar “o estado mental presente do povo português”¹¹⁸. Nele Pessoa incluía escritores e artistas que, apesar do seu talento, eram “[...] originais uma só vez, [...] não evoluem, não crescem, [...] vivem parasitas de si mesmos, plagiando-se indefinidamente. [...] Escrevem ou artistam ao sabor da chamada inspiração, que não é mais que um impulso complexo do subconsciente, que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência”¹¹⁹. A partir desta apreensão do real, Fernando Pessoa procurou sair desta letargia literária e criar, pela experimentação, uma vasta produção de escritos estéticos onde conviviam poéticas de cariz classicizante, como aconteceu com o Sensacionismo dos seus heterónimos mais conhecidos, Alberto Caeiro¹²⁰, o purista, Álvaro de Campos¹²¹, o individualista, e Ricardo Reis¹²², o neo-paganista, com ideias simbolistas que ressaltavam do Paulismo e Interseccionismo de Pessoa ortónimo, também ele ligado ao hermetismo e esoterismo. Apesar desta diversidade da sua construção mental ter conduzido a que os heterónimos se evadissem do real e se espalhassem por mundos que eles próprios ia criando e que oscilavam entre as dimensões do sensível e do inteligível, ela foi fundamental para dar forma à sensibilidade que Pessoa considerava

Fernando Pessoa. Mesmo assim, a Revista esgotou-se e o segundo número viria a sair no 2^a trimestre já com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro como diretores. Afastados António Ferro e António Guisado por divergências com Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e com a partida repentina deste último para Paris, onde se viria a suicidar no ano seguinte, Pessoa vê-se sem financiamento (recusado pelo pai de Mário de Sá-Carneiro) e o terceiro número acaba por não sair. Nele estavam previstos poemas de Camilo Pessanha e trabalhos de Santa Rita Pintor e de Amdeu de Souza Cardoso.

¹¹⁸ Fernando PESSOA, *Prosa Publicada em Vida*, ed. de Richard Zenith, Lisboa: Ed.Círculo de Leitores, 2006, p. 392.

¹¹⁹ Idem., p. 395-396.

¹²⁰ Alberto Caeiro nasceu em Lisboa a 16 de Abril de 1889 e morreu em 1915. Viveu, quase sempre, no campo. Ficou órfão de pai e mãe muito cedo e viveu com uma tia-avó. A nível de educação só fez a instrução primária. Viveu dos rendimentos e, por isso, nunca teve profissão. Foi o pretense mestre de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis, outro heterónimo. Era anti-metafísico, sensacionista, muito alegre e franco. Através dele Pessoa aprendia a viver sem dor e a envelhecer sem angústia.

¹²¹ Álvaro de Campos nasceu em Tavira, a 15 de Outubro de 1890. Fez o liceu e foi para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval, tendo obtido a licenciatura desta última em Glasgow. Viajou muito pela Europa e Oriente. Estudou latim com um tio beirão que era padre e viveu em inactividade, como escreve Pessoa, por opção. A sua obra regista três fases que vão desde a pré-sensacionista decadentista em que se insere o poema dedicado a Mário de Sá-Carneiro *Opinário*, publicado no nº 1 da *Revista Orpheu*, onde se sobrepõem imagens, metáforas e símbolos que evidenciam a fadiga de uma atmosfera finissecular e que antecipa o excesso de sensações da 2^a fase onde se inclui a *Ode Triunfal*, *Ode Marítima* e *Ultimatum*, de cariz futurista e sensacionista e a 3^a fase intimista, desencantada, descontente de si e dos outros, com destaque para os poemas *Esta Velha Angústia*, *Apontamento* e *Lisbon Revisited*.

¹²² Ricardo Reis nasceu no Porto a 19 de Setembro de 1887. Estudou num colégio de jesuítas, formou-se em Medicina, profissão que exerceu. Por ser monárquico e, na sequência da derrota da rebelião monárquica do Porto contra o regime republicano, expatriou-se espontaneamente, em 1919, para o Brasil, como refere Pessoa, em 1919. Era um latinista por educação, e um semi-helenista por educação própria.

ser o elemento material e ponto de partida da arte. Se trabalhada harmoniosamente, poder-se-ia obter “[...]uma arte de uma dimensão [...] que logra visualizar e criar todos organizados”¹²³ que, depois de libertos de qualquer subjectividade, se tornavam inteligíveis e universais. Através da criação sensacionista, Pessoa encontrou a justificação para a arte como “[...] organização das sensações do abstracto, [...] uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem [...] Não a abstracção pura, que gera a metafísica, mas a abstracção criadora, a abstracção em movimento.”¹²⁴ Pessoa pensava a universalidade da arte dependendo, não só da sua capacidade em transcender espaço e tempo, como também da sua objectividade pela abstracção, que a sua fuga para um mundo fictício onde era *outros*, dificultava e onde, segundo a nossa opinião, sentia a sua inexistência de forma muito dolorosa. As suas múltiplas identidades que ele situou em duas fronteiras, verdade e ficção, e que nasceram da vontade de um eu poético em se manifestar, foram a voz que exteriorizava as sensações e emoções que o seu inconsciente consciencializado o impedia de fazer.

De sensibilidade, igualmente inquieta, mas que a lucidez, ao contrário de Pessoa, tranquilizava, Maurice Maeterlinck transformou em consciência a sua experiência e em arte a sua lenta e progressiva conquista dum real que ele trabalhou no invisível e no silêncio activo e passivo da palavra. A ideia que ele tinha da arte confundia-se com a profusão de mistérios de que o ser humano era portador e que ele procurou decifrar através da sua reflexão sobre a natureza e o destino do homem. Foi o mistério do destino que constituiu o fulcro de toda a sua meditação:

“[...] autour de Dieu, de l’univers, de l’infini et de l’éternité, du néant et des autres mondes, des destinées humaines, de l’inconnaissable, de la vie d’avant la naissance et d’après la tombe, de ce qui agite en nous , au dessus ou dessous de la raison ou de la conscience pratique et quotidienne, du bonheur et du malheur, et en general de ce qu’on ne dit pas, de ce que l’on ne pense pas tous les jours, de ce qui atteint certaines régions que l’homme ne

¹²³ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op.cit., pp. 187-212.

¹²⁴ Idem, p. 191.

frequente pas volontiers, de tout ce qu'on ne trouve pas dans les "best-sellers" de l'industrie littéraire."¹²⁵

Sendo Deus para Maeterlinck "le sommet de l'inexplicable", o Universo "un vase clos para son immensité", o mundo "l'âme de l'univers, la présence ou la substance de Dieu dans l'infini de l'espace et du temps" e o homem "une bulle de savon" com "de belles irisations et la forme des mondes" e que "flotte dans l'espace"¹²⁶, o seu trabalho só poderia resultar, no nosso ponto de vista, numa arte do invisível, do inassimilável, do impessoal,

"[...] une synthèse et un symbole, l'interprétation de l'étrange écriture que les êtres et les événements tracent sur notre planète et qu'elle trace elle-même dans l'éternité"¹²⁷.

O imaginário da morte¹²⁸, indiferente e cega, serviu-lhe como representante dos poderes invisíveis, esmagadores e fatais que alimentaram os dramas *L'Intruse*(1890), *Les Aveugles*(1890) e *Intérieur*(1894), *une petite trilogie de la mort*, como ele o classifica, numa carta de 18 de Novembro de 1891 dirigida a Verhaeren. Em *Confession de Poète*, resposta a um inquérito sobre a arte, do jurista e homem de letras Edmond Picard (1836-1924), Maeterlinck afirmou que,

"Je n'ai sur l'art et ses fonctions aucune idée générale que j'ai le droit de croire mienne.. C'est là une des oubliettes de mon cerveau où j'aime le moins à pénétrer, et lorsque je m'y aventure, j'en sors toujours découragé et effrayé pour longtemps, au souvenir des pullulations par trop embryonnaires que j'y ai entrevues. Il y a là quelque mystère probablement aussi insoluble que celui de nos destinées, et en attendant mieux, je ferme les yeux avec

¹²⁵ Maurice MAETERLINCK, *L'Autre Monde ou le Cadran stellaire*, Paris: Ed. Fasquelle, 1942, p. 9.

¹²⁶ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres I*, op. cit., pp. 247-248.

¹²⁷ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail (1881-1890)*, Edition établie et annotée par Fabrice Van der Kerckhove, Tome 2, Collection Archives du Futur, Archives et Musée de la Littérature Éditions, Bruxelles: Éditions du Labor, 2002, 5.V, p. 1206-1207.

¹²⁸ A utilização da morte como motor de um drama foi uma ideia de Grégoire le Roy que projectou escrever uma peça em três actos sobre o mistério da morte, *L'Annonciatrice*. Este drama nunca apareceu, mas Maeterlinck sabia do seu intento e chegou mesmo a manifestar a sua opinião sobre a sua forma, numa carta a Grégoire le Roy de 17 de Julho de 1890.

résignation, en me laissant aller aux impulsions obscures d'une force intérieure, que je ne connaîtrai peut-être jamais"¹²⁹.

O simples facto dele se abandonar a uma força interior que vai acabar por o mergulhar no mistério que envolve o homem e a sua relação com o universo e de a utilizar como uma arte, como afirma Paul Gorceix, “[...] bâtie, par référence à la démarche des mystiques, sur la suggestion de l’indeterminé, sur le langage de la métaphore et de l’analogie”¹³⁰, pensamos que poderá dar-nos conta da sua consciência estética, apesar da indeterminação de que Maeterlinck a reveste. Para ele, a arte só se torna legítima através de uma descida às profundezas do eu “[...]tout ce qui ne sort pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l’homme, n’a pas jailli de sa seule source legitime”¹³¹, onde o resultado dos mistérios que descobrimos em nós próprios lhe vai conferir a grandeza que ela merece. Maeterlinck vai mais além ao considerar que só o inconsciente é capaz de engrandecer a arte “[...] Je pense que l’art doit être à l’homme ce que l’homme est à Dieu”¹³² e justifica este seu pensamento através da sua própria experiência. Enquanto que a consciência, no seu processo evolutivo, sofre alterações de causas exteriores, que podem anular as ideias em curso, levando-as a cair como “[...]une branche qui se flétrissait après avoir produit son fruit”¹³³, tudo o que provém do mais fundo de si próprio mantém-se inalterado, apesar da evolução que vai sofrendo.

Desta maneira, nem sempre

“[...] les progrès de la conscience qui montent lentement comme une vie, en laissant la mort derrière elle, n’offrent d’intérêt, et ne doivent être accélérés, à travers tous ces morts sucessives, que parce que, les premières branches disparues, d’autres, inconnues et insoupçonnées jusqu’alors, entrent immédiatement en sève, vertes et fécondes”¹³⁴.

¹²⁹ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres I*, op. cit., p. 453.

¹³⁰ Paul GORCEIX, *Maeterlinck, L’Arpenteur de L’Invisible*, Bruxelles: Ed. Le Cri, 2005, p. 256.

Paul Gorceix (1930-2007) foi professor universitário da Université de Bordeaux III, grande especialista em literatura francesa da Bélgica e um dos maiores estudiosos da obra de Maurice Maeterlinck.

¹³¹ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres I*, op. cit. p. 454

¹³² Idem, p. 454.

¹³³ Idem, p. 455.

¹³⁴ Idem, p. 455.

E, da mesma maneira que a claridade excessiva pode matar uma planta, também uma arte demasiado consciente poderá levar à morte. Maeterlinck viaja do consciente para o inconsciente onde ele pensa encontrar uma explicação para com uma estética que à luz duma realidade se reduz ao nada.

Em suma, e como escreve Paul Gorceix, “ [...] tout ce qui est transparence, précision, logique, ne peut générer que de la stérilité. La seule source de l’art ne peut jaillir que de ce qui reste impénétrable à l’entendement, c’est à dire de Dieu.”¹³⁵ Na indeterminação estética de Maeterlinck são visíveis duas concepções da arte, uma com base no consciente que varia de acordo com a vontade e se torna estéril, a outra no inconsciente e na incerteza, vinda de algo mais elevado, a grandeza de Deus e que ele considera como a única onde uma alma se pode desenvolver, “la seule forme d’héroïsme qui nos reste”¹³⁶, citando Carlyle. Nesta duplicidade, vence a insegurança de uma vida interior, inextinguível.

Serão estas insuficiências de entendimento do ser humano em relação ao mistério da vida que Pessoa e Maeterlinck desenvolverão através das suas vozes interiores, obrigando-os a atravessar a difícil realidade e os fantasmas do sonho e a viver um misticismo que, mais do que uma doutrina, se vai tornar numa experiência da alma.

1.1. A Sensação como arte total em Fernando Pessoa

Para Fernando Pessoa a arte deve ser criação total, pura, conseguida a nível das sensações e da sua análise profunda. É um trabalho que implica uma reflexão sobre a consciência que nós temos da sensação e que vai originar uma duplicação da consciência e, por isso, uma nova sensação. Através desta sucessão de análises e desdobramentos Pessoa consegue sensações que resultam de um trabalho intelectual instintivo. Libertas do eu que as sente, tornam-se abstractas e disponíveis para outros eus as sentirem. Será através da sensação que se cria a realidade que, por sua vez, se tornará numa multiplicidade de relações de sensações, diferentes e, por conseguinte,

¹³⁵ Paul Gorceix, *Maeterlinck, L’Arpenteur Invisible*, op. cit., p. 258.

¹³⁶ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres I*, op. cit., p. 454.

Thomas Carlyle(1795-1881) foi um historiador e escritor escocês, cuja influência do idealismo alemão, evidente na sua obra, chamou a atenção de Maeterlinck. *On Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History*, mostra o seu espiritualismo aristocrático e nela expõe o papel do herói como decisivo na evolução histórica da humanidade.

únicas. Neste processo criativo da sensação, a que ele dará o nome de *Sensacionismo*, surge o *Interseccionismo*¹³⁷ como tentativa de síntese dessa pluralidade do real onde convergem as sensações que a reflexão origina e que poderão ser expressas em arte. Só a arte como reflexão da sensação nos poderá dar uma ideia do todo de uma sensação, essa completude que a caracteriza e a que nós não temos acesso. Contudo, uma vez que a percepção do sujeito em relação ao objecto é sempre fragmentária e apesar do trabalho de conceptualização elaborado pela arte poder dar-lhe a ideia dessa totalidade, nunca passará de uma simples ideia, duma abstracção obtida através de um trabalho mental com base no fragmento percebido. Para Pessoa, um dos princípios do sensacionismo como estética é que “[...] cada fragmento minúsculo que constitui a parte de um todo deve ser perfeito em si.”¹³⁸ A falha na perfeição poderá, como ele afirma ter acontecido com os simbolistas, redundar numa simples impressão de um todo, nesse vago simbolista que o sensacionismo rejeita, e impedir a intelectualização da sensação. Através desta intelectualização será possível decompor a sensação “pela análise instintiva ou dirigida nos seus elementos componentes”, adicionar “conscientemente qualquer outro elemento que nela, mesmo indistintamente não existe”, falsear essa sensação “para dela tirar um efeito definido, que nela não existe primitivamente.”¹³⁹ A complexidade que envolve o sensacionismo, transfere-a Pessoa para a sua própria existência onde ao *sentir tudo de todas as maneiras* origina uma poesia heteronímica que multiplica as possibilidades de percepção da sensação e diversificar as propostas estéticas. O confronto do sujeito com a diversidade será doloroso, mas a poesia sairá reforçada como representação da realidade sob o prisma estético-perceptivo do ser. Ao leitor cabe-lhe sentir a emoção de uma experiência intuitivamente vivida dentro e fora do mundo racional.

¹³⁷ Há uma aproximação entre o Interseccionismo e o Cubismo. Da mesma maneira que o Interseccionismo pretendia exprimir a complexidade e a intersecção das sensações percebidas, também o Cubismo pretendeu ser a expressão da interpenetração e sobreposição dos planos dos objetos. O cubo, como forma geométrica servirá a Pessoa para explicar a sensação. De acordo com a sua explicação cada sensação é um cubo, pousado na consciência, com a percepção no lado voltado para cima e, em cada uma das faces laterais a sensação do objeto, o que o objeto é realmente, o estado de espírito do observador e o temperamento e a atitude mental do observador. A observação desta forma só poderá ser feita em parte e não na totalidade o que confirma que a apreensão da realidade é fragmentária.

¹³⁸ Ibid. p. 212.

¹³⁹ Idem, p. 193.

1.1.1 A expressão da sensação e a Heteronímia

Se tivermos em conta a realidade da vida entendida por Pessoa como sensação, poderemos tentar ver a heteronímia pessoana como um modelo que nos ajuda a interpretar um Eu que *constrói e se constrói*. O facto da realidade partir da sensação, faz ressaltar o seu carácter universal e cosmopolita, como ele afirma neste extracto de um texto datado de 1916,

“A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de *sentir tudo de todas as maneiras*, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo o que de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra - ser a síntese de tudo.

Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades.¹⁴⁰

Este pequeno texto contém a base do sensacionismo de Álvaro de Campos que ele acentua excessivamente para tentar *sentir tudo de todas as maneiras*. A perda de personalidade era uma das bases do Sensacionismo, como afirma Fernando Pessoa,

“O Sensacionismo opera:

(1) quanto à eliminação da Personalidade, pela admissão num mesmo individuo de todos os modos de sentir e de pensar possíveis, embora incompatíveis uns dos outros, isto quer simultaneamente sentidos (inteseccionismo psychic), quer sentidos sucessivamente (dynamismo sensacionista), quer sentidos separadamente, como que com almas diversas (polypersonalidade)”¹⁴¹

e nota-se o esforço excessivo de Álvaro de Campos para desenvolver em si não a sensação das coisas como elas são, mas toda a variedade de sensações de coisas e até

¹⁴⁰ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Reflexão*, op. cit., p. 124.

¹⁴¹ *Sensacionismo e outros Ismos*, Volume X, Edição crítica de Fernando Pessoa por Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, p. 240.

da mesma coisa. No seu *Ultimatum*¹⁴² salienta o sentimento *de ser vários num* como essencial para o artista se exprimir na sua arte:

“Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários. ... O que é preciso é o artista que sinta por um verto número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do future. O artista cuja arte seja uma Synthese-Somma, e não uma Synthese-Subtracção dos outros de si, como a arte dos actuaes. ... O maior artista sera o que menos se definir, e o que escrever em mais generos com mais contradicções e dissimilhaças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisivel.”¹⁴³

Se nós entendermos a arte como expressão intelectualizada da reflexão sobre a sensação, como pretendia Fernando Pessoa, e considerarmos relativa a aproximação à realidade, uma vez que a arte não refere a realidade total mas o resultado da análise das sensações sobre essa mesma realidade, encontra-nos-emos perante uma tal infinidade de sensações que só uma personalidade múltipla será capaz de assumir essa diversidade de estados de alma que as sensações despertam e ser alma e corpo no ponto onde se cruzam as coisas e a sua interpretação sobre elas. O drama ontológico vivido por Álvaro de Campos teve em Alberto Caeiro e na sua urgência de sentir o seu mestre, contudo Campos levará ao extremo a pura sensação que Caeiro no seu poema *O Guardador de Rebanhos*, nos oferece:

“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

¹⁴² O *Ultimatum* de Álvaro de Campos foi publicado no número único do *Portugal Futurista*, em 1917. Esta revista que tinha como objectivo divulgar o Futurismo em Portugal, acabaria por revelar uma série de críticas ao movimento encabeçado por Marinetti, patentes nos poemas de raiz simbolista ou decadentista de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e no próprio *Ultimatum* de Campos que, parafraseando Eduardo Lourenço, constitui um trauma-síntese da cultura portuguesa oitocentista.

¹⁴³ Ibid. pp. 267-269.

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...¹⁴⁴

Na unidade entre o eterno e o novo, encontra Caeiro o essencial da arte. Ao apreciar o que já existe, ele transforma a existência numa outra realidade unindo, paradoxalmente, o eterno que permanece sempre idêntico a si mesmo, porque fora do tempo, com o novo que se diferencia de si mesmo como movimento e inquietação, porque dentro do tempo. E porque a obra de arte nasce não das condições, mas a partir delas, factor que comprova a sua imprevisibilidade, quando apreendida através desta fusão pensamos não poder ser considerada uma *creatio ex nihilo* como acontece com a criação do Universo tido como o momento em que Deus criou *algo do nada*. A arte de Alberto Caeiro é saber *ser* no *estar*, sem olhar subjectivamente as coisas, deixar-se tocar por elas e ver o que lhe podem oferecer. O seu mundo não encerra mistérios, as coisas são uma realidade pura, sem símbolos e são elas que constituem a sua criação poética como se pode ver noutro fragmento do poema V de *O Guardador de Rebanhos*:

“Há metafísica bastante em não pensar em nada.
 O que penso eu do mundo?
 Sei lá o que penso do mundo!
 Se eu adoecesse pensaria nisso.
 Que idéia tenho eu das cousas?
 Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
 Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
 E sobre a criação do Mundo?

[...]

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
 O único mistério é haver quem pense no mistério.

[...]

¹⁴⁴ Alberto CAEIRO, *Poesia*, In: *Obras de Fernando Pessoa*, Edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 24.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
 A de serem verdes e copadas e de terem ramos
 E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
 A nós, que não sabemos dar por elas.
 Mas que melhor metafísica que a delas,
 Que é a de não saber para que vivem
 Nem saber que o não sabem?
 «Constituição íntima das cousas»...
 «Sentido íntimo do Universo»...
 Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
 [...]

Pensar no sentido íntimo das cousas
 É acrescentado, como pensar na saúde
 Ou levar um copo à água das fontes.
 O único sentido íntimo das cousas
 É elas não terem sentido íntimo nenhum.¹⁴⁵

O objectivismo com que Caeiro vivencia o mundo sem máscaras sígnicas e através da sensação é contrariado pelo subjectivismo, de Álvaro de Campos onde o estilo sôfrego e febril o leva a cantar as sensações da vida e a cair depois na sonolência, no tédio e na desilusão:

“Não, cansaço não é...
 É eu estar existindo
 E também o mundo,
 Com tudo aquilo que contém,
 Como tudo aquilo que nêle se desdobra
 E afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais.

Não. Cansaço porquê?
 É uma sensação abstracta
 Da vida concreta —
 Qualquer coisa como um grito
 Por dar,
 Qualquer coisa como uma angústia
 Por sofrer,
 Ou por sofrer completamente,
 Ou por sofrer como...

¹⁴⁵ Ibid, p. 29.

Sim, ou por sofrer como...

Isso mesmo, como...

Como quê?...

Se soubesse, não haveria em mim este falso cansaço.

(Ai, cegos que cantam na rua,

Que formidável realejo

Que é a guitarra de um, e a viola do outro, e a voz dela!)

Porque oiço, vejo.

Confesso: é cansaço!...¹⁴⁶

Indiferente a este cansaço, Ricardo Reis, também discípulo de Caeiro, afirma a arte de viver no prazer do instante que ele cultivava através da sua autodisciplina e do seu espírito clássico greco-latino, epicurista e estoico. Aceita a crença nos deuses enquanto disciplinadora das nossas emoções, mas a indiferença à perturbação, seja ela de que ordem for, desde que cause desassossego, faz sobressair a sua consciência de que tudo tem um fim, como este extracto das suas *Odes* horacianas, exemplifica:

Tão cedo passa tudo quanto passa!

Morre tão jovem ante os deuses quanto

Morre! Tudo é tão pouco!

Nada se sabe, tudo se imagina.

Circunda-te de rosas, ama, bebe

E cala. O mais é nada.¹⁴⁷

Reis não vive o drama de *ser* de Campos, para quem as sensações são escarpelizadas ao ponto de *fazer doer o sentir*, mas procura tornar viável a proposta sensacionista de Caeiro ao servir-se da tradição clássica para filosoficamente dar voz à proposta do mestre. Para alcançar a sensibilidade de Caeiro utiliza uma filosofia de contemplação

¹⁴⁶ Álvaro de CAMPOS, *Livro de Versos*, Edição Crítica, Introdução, Transcrição e Notas de Teresa Rita Lopes, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. 305-306.

¹⁴⁷ *Odes de Fernando Pessoa-Ricardo Reis*, Edição Crítica de Silva Bélkior, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 99.

quase que atarácica e deixa-se envolver pela lucidez e serenidade epicurista, necessária para o seu confronto com a relatividade e fugacidade da vida e do todo que a comporta. Reis assimila e supera a noção de conhecimento sensível do mundo de Caeiro através duma dramatização do pensamento que parece mais ser uma rejeição do seu ser a algo que o seu eu poético não consegue viver, do que uma adaptação à vida. Entre esta metafísica de Ricardo Reis, a linguagem simples de Alberto Caeiro, e a complexidade da de Álvaro de Campos cruza-se uma arte da sensação que Fernando Pessoa, numa atitude de construção de uma teoria do conhecimento e consciente do dever a cumprir com a sua obra, viveu em sua substituição.

1.2 Maeterlinck e *Le Cahier Bleu* – registo de uma forma de arte

Num pequeno caderno escolar azul¹⁴⁸, escrito pela mão de Maeterlinck entre a primavera e verão de 1888 e o primeiro trimestre de 1889, encontrámos as suas primeiras impressões sobre poesia e algumas deambulações pelo teatro, suficientemente relevantes para a compreensão de uma arte que ele próprio tinha dificuldade em descrever, como já afirmámos (§ 1.). As suas ideias de germanismo e latinismo mostram a sua apreensão linguística, característica dos autores do simbolismo e que Mallarmé não se cansara de referir, em relação à palavra como instrumento essencial na comunicação humana. De acordo com Maeterlinck, a herança cultural germânica não sofrera a influência do Renascimento (excepção feita para com os holandeses e os flamengos) e a sua proximidade com o universo medieval ter-lhe-ia proporcionado olhar o mundo com mais sensibilidade do que a latina, onde a influência greco-romano era notória. A ideia de superioridade do temperamento germânico predominava desde o início do século XIX¹⁴⁹ em França, vindo a acentuar-se com as teorias deterministas. Esta referência de Maeterlinck terá que ver consigo próprio, como flamengo de educação clássica, religiosa francesa, cuja origem nórdica

¹⁴⁸ A existência deste caderno foi mencionada pela primeira vez, em 1957, nos *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* que o editaria, em 1976, no Tome XXII, numa edição cujo texto foi trabalhado e anotado por J. Wieland-Burston.

¹⁴⁹ Madame Staël(1766-1817), de seu nome Anne-Louise Germaine Necker, foi uma romancista e ensaísta francesa que inspirada na *Teoria dos Climas* de Montesquieu e nas ideias românticas de Schlegel revelou aos franceses a sensibilidade dos alemães e dos homens do norte da Europa.

estaria sempre presente, como ele faz questão de salientar neste breve extracto do *Cahier Bleu*,

“L’éducation latine (née de la Greque) semble le grand mal qui a arrêté le progrès naturel qui aurait dû continuer les primitifs, pour rester en communication avec la nature et l’âme, elle pèse plus lourdement sur les races latines aujourd’hui, parce qu’à l’éducation se joint l’instinct de la race, deux portes qui ferment presque tous leurs horizons.”¹⁵⁰

Este germanismo de Maeterlinck tem muita a ver com a própria belgicidade e a necessidade que ele tinha em acentuar a cultura flamenga através de uma herança germânica que concentrava a arte alemã, a poesia inglesa e a pintura flamenga, e lhe permitia diferenciar-se da cultura francesa cuja língua ele utilizava nos seus escritos. Segundo ele a herança latina, que a cultura e língua francesa exprimiam, estava em decomposição e necessitava de uma renovação,

“[...] chez les peuples de races latines, les mots débris de langues mortes et sans expression directe sont comme une ombre froide et éternelle entre les choses et l’âme et même ceux qui ont tourné les mots, et ont vu leur signification de l’autre côté de la langue, ne peuvent cependant pas laver l’odeur de cadavre.”¹⁵¹

Maeterlinck explicava essa decadência não através do cansaço de velhas formas, mas através da imagem de deterioração do orgânico “les cadavres successifs de l’art”¹⁵² que submersos em vidro se mantêm intactos, mas que ao emergirem mostram a sua putrefacção. Esta era a imagem profunda da latinidade que a realidade mostrava na sua verdadeira forma. Ultrapassá-la para Maeterlinck exigia um trabalho de decomposição da palavra, a partir do texto e da frase, até atingir o outro lado da língua a que ele chama “substratum suggestive”¹⁵³, a matéria inconsciente. A língua francesa pecava por

¹⁵⁰ Maurice MAETERLINCK, *Le Cahier Bleu*, In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tome XXII, Gand, 1976, p. 114-115.

¹⁵¹ Idem, p. 139.

¹⁵² Idem, p. 131.

¹⁵³ Idem, p. 138.

essa falta de decomposição da palavra o que originava uma linguagem que não se adequava ao pensamento e perdia toda a originalidade da expressão,

“De ce que le français n’est pas en famille avec les mots de sa langue et agit avec eux comme envers des étrangers qu’il sont en effet, naît la méprise invétérée et admise sur le sens et l’emploi de la plus part d’entre-eux et leur abus, qui fait qu le langage ne s’applique jamais exactement à la pensée mais se contente en general de la cotoyer de sorte que le lecteur par exemple doit constamment et à son insu, rectifier l’écriture et employer ainsi une partie très notable de sa force et de l’aptitude aux impressions disponible en lui au moment où il lit, à ramener les choses au point.”¹⁵⁴

As limitações eram evidentes e Maeterlinck, que se exprimia em francês, viu-se confrontado com o problema de uma linguagem que interpretasse esse *substratum suggestif*, essa inacessibilidade que lhe era tão cara. Os seus primeiros trabalhos, como aconteceu com *Serres Chaudes* e *La Princesse Maleine* são já o resultado de uma interacção entre a língua francesa e a sua herança flamenga, cuja germanicidade o ajudou a diferenciar-se da cultura e língua em que escrevia. Recorreu às imagens, aos símbolos e foi construindo uma linguagem adequada à intuição, reveladora e distorcida, não impedindo esta ambiguidade de conduzir o leitor ao ponto em que o seu espírito se reúne ao do poeta. Nesta linguagem reside toda a originalidade do seu teatro, que desenvolveremos mais adiante.

1.2.1 Uma Estética do *Informulável*

O projecto poético de Maeterlinck que visava o invisível e informulável da existência humana – o instinto como luz, as maravilhas da morte, os mistérios do sono, os poderes desconhecidos da alma – teve, como grande influência, a leitura por ele feita do místico flamengo Ruysbroeck que, com a sua escrita e a força de sugestão de imagens satisfez a sua procura de uma identidade literária que viria a completar com a leitura de Novalis e Emerson. Numa estética articulada à volta do símbolo por ele utilizado como sujeito passivo e activo, Maeterlinck trabalhou as correspondências

¹⁵⁴ Ibid., pp. 143-144.

entre os seres e as coisas com a finalidade de aproximar o finito e o infinito, o visível e o invisível e, através delas definir o que nós consideramos ser a sua concepção de obra literária. Já em 1889, ano da sua entrada no mundo literário, os poemas de *Serres Chaudes* concentram todas as suas primeiras inquietações através de uma dramatização interior que ele projecta para o exterior e que resulta em versos desritmados que distorcem a forma e nos dão a sensação de que as coisas, como o mundo, não estão no seu lugar:

“Mon âme!
 Ô mon âme vraiment trop à l’abri!
 Et ces troupeaux de mes désirs dans une serre!
 Attendant une tempête sur les prairies!

Allons vers les plus malades:
 Ils ont d’étranges exhalaisons.
 [...]
 Allons aussi vers les plus faibles:,
 Ils ont d’étranges sueurs
 Voici une fiancée malade,
 Une trahison le dimanche
 Et des petits enfants en prison.
 (Et plus loin, à travers la vapeur,)
 Est-ce une mourante à la porte d’une cuisine?
 Ou une soeur épluchant des légumes au pied du lit d’un incurable.

Allons enfin vers les plus tristes
 (En dernier lieu, car ils ont des poisons.)
 Oh! Mes lèvres acceptent les baisers d’un blessé!
 Toutes les châtelaines sont mortes de faim, cet été, dans les tours de
 mon âme!¹⁵⁵

Neste extracto do poema *Âme* nada está no lugar. Reina a desordem que a proliferação de símbolos, também eles colocados ao acaso, denuncia. É, igualmente, evidente o

¹⁵⁵ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres I*, op. cit., p. 69.

Em Maeterlinck a decadência tem uma conotação extremamente negativa, senão mesmo doentia, que ele considera resultante de um mundo desregrado onde nada está no seu lugar. Em *Serres Chaudes* a recorrência ao signo *malade* é demasiado evidente, justificando-se como metáfora de uma poesia que pretende reflectir o mal-estar espiritual do poeta e, por esse motivo, indefinido e inatingível.

prolongamento do espaço verbal que permite que ele progrida, se instale e se infiltre até ao limite da intuição do autor. Com uma consciência atormentada, Maeterlinck revela-nos imagens do aniquilamento da alma que a linguagem reveste de um simbolismo extraordinário. Como afirma Paul Gorceix, na Introdução a este I Volume das suas obras,

“Il inaugure une poétique fondée exclusivement sur l’analogie. Constantes et subtiles correspondances, relations extraordinaires entre les âmes et l’univers, parallélisme entre les êtres et les choses – il a trouvé là un des ressorts de sa dramaturgie.”¹⁵⁶

Ao procurar dar vida às formas e aos estados de pensamento puro, Maeterlinck criou um teatro da alma onde as personagens são as figuras visíveis desses sentimentos. O drama *La Princesse Maleine*, que surgiu no mesmo ano de *Serres Chaudes*, deu início a um novo conceito de teatro que, longe do carácter antropocêntrico da tragédia clássica, se desenvolveu como expressão de um desconforto existencial e busca de uma verdade metafísica num percurso em que o inconsciente e as suas forças impalpáveis levam a que as personagens se percam no labirinto do seu destino. O sucesso desta aventura dramática pelo mundo interior ficou a dever-se, em parte¹⁵⁷, ao artigo no Jornal *Le Figaro* do jornalista e escritor Octave Mirbeau (1848-1917), que considerou *La Princesses Maleine* de uma beleza mágica superior a Shakespeare,

“Je ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck. Je ne sais d’où il est, ni comment il est. S’il est vieux ou jeune, riche ou pauvre, je ne le sais. Je sais seulement qu’aucun homme n’est plus inconnu que lui ; et je sais aussi qu’il a fait un chef-d’œuvre, non pas un chef-d’œuvre étiqueté chef-d’œuvre à l’avance, comme en publient tous les jours nos jeunes maîtres, chantés sur tous les tons de la glapissante lyre – ou plutôt de la glapissante flûte contemporaine –, mais un admirable, et pur, et éternel chef-d’œuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par

¹⁵⁶ Ibid, p. 29.

¹⁵⁷ A 27 de Novembro de 1889, já Emile Verhaeren homenageara a extraordinária originalidade de *La Princesse Maleine* na Revista *L’Art moderne*, bem como Iwan Gilkin na Revista *La Jeune Belgique* (V. Anexo 9) em Dezembro do mesmo ano, que a considerou um marco na história do teatro contemporâneo.

tous les affamés du beau et du grand ; un chef-d’œuvre comme les artistes honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d’enthousiasme, ont rêvé d’en écrire un, et comme ils n’en ont écrit aucun jusqu’ici. Enfin, M. Maurice Maeterlinck nous a donné l’œuvre la plus géniale de ce temps, et la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et – oserai-je le dire ? – supérieure en beauté à ce qu’il y a de plus beau dans Shakespeare. Cette œuvre s’appelle *La Princesse Maleine*. Existe-t-il dans le monde vingt personnes qui la connaissent ? J’en doute.”¹⁵⁸

Exagerada ou não a comparação com Shakespeare e que Mallarmé, ironicamente, fez questão de salientar “Bruges, Gand, terroir des primitifs... on est loin, par ces fantômes de Shakespeare”¹⁵⁹, certo é que também ele viria a considerar este drama e o seu autor uma exceção na literatura belga de expressão francesa. Maeterlinck validaria este seu epíteto nos dramas que se seguiram, *L’Intruse*, *Intérieur*, *Les Aveugles* e *Pelléas et Mélisande*. A sua coerência na abordagem da vida interior veio confirmar as suas reflexões sobre a arte enquanto dissertação metafísica do inconsciente “[...] sur toutes les voix indistinctes de l’homme”¹⁶⁰ e do informulável da existência.

Ruysbroeck, Novalis, Carlyle e Emerson cuja energia se manifestou na procura da transcendência associada à comunhão com o universo tiveram em Maeterlinck o poder de lhe despertar o apelo da alma e da espiritualidade, da sua grandeza e capacidade para nos revelar o invisível e indizível de uma existência inquieta. Na série de ensaios dedicados a Georgette Leblanc¹⁶¹, que constituem *Le Trésor des Humbles* e que reflectem a grande influência da temática dos autores que acabámos de nomear, é evidente a simpatia de Maeterlinck em relação ao conceito da vida universal enquanto especulação metafísica e fundamento de analogias que reforçam a ideia de inseparabilidade entre o eu e o mundo, entre o macrocosmos e a alma. É o retorno para Maeterlinck à mística flamenga, de natureza germânica onde se identifica como

¹⁵⁸ *Le Figaro* de 24 de Agosto de 1890.

¹⁵⁹ Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres Complètes*, op.cit., pp. 329-330.

Que Shakespeare foi uma inspiração para Maeterlinck, não restam dúvidas. É evidente a sua influência na acção dramática de *La Princesse Maleine* contudo, há que salientar que Maeterlinck esvaziou a originalidade shakespeariana e nela colocou a sua própria substância, através dele se encontrou e refez a arte.

¹⁶⁰ Maurice Maeterlinck, *Oeuvres I*, Op. Cit., p. 456.

¹⁶¹ Georgette Leblanc (1875-1941) foi uma soprano e atriz francesa que, durante cerca de vinte e três anos viveu com Maurice Maeterlinck e foi a sua inspiração para muitos dos seus trabalhos. Representou o papel principal em grande parte dos seus dramas teatrais e, já depois da sua relação ter acabado, publicou a obra *Souvenirs* que mais não é do que a história da sua vida com Maeterlinck.

homem e escritor. Maeterlinck desperta, através do poder da linguagem analógica de Ruysbroeck na sua obra *L'Ornement des Noces Spirituelles*, para a insuficiência da linguagem para formular o que não tem representação. Descobre o símbolo e a sua capacidade para relacionar o espiritual com o imaterial da vida e deixa-se invadir por todas as revelações que a analogia permite como aproximação a uma experiência interior. Confronta-nos com interrogações, cuja acentuada repetição e de acordo com o nosso ponto de vista, lhe permite manter em latência, no quotidiano da vida, o enigma existencial “[...]toute homme trouve pour lui-même une possibilité particulière de vie supérieure dans l’humble et inévitable réalité quotidienne”¹⁶². Afinal, é neste quotidiano que renasce o inexplicável que nos empurra para a esfera invisível onde se torna visível a luta dos instintos, das paixões e das ideias no nosso consciente. Maeterlinck transforma o olhar, altera a maneira como se vêem as coisas, inventa, e é nesta invenção que o indizível do invisível ganha a forma do que ainda não foi visto, falado ou ouvido. No teatro Maeterlinck inventa, sem justificações, as verdades ocultas e procura

“[...] faire voir ce qu’il y a d’étonnant dans le fait seul de vivre [...] faire voir l’existence d’une âme en elle-même [...] faire entendre le dialogue plus solennel et ininterrompu de l’être e de sa destinée [...] faire suivre les pas hésitants et douloureux d’un être [...] faire entendre de mille choses analogues”¹⁶³.

O invisível e o informulável são aqui críticos do visível e do formulável e validam as grandes coisas que acontecem no silêncio maeterlinckiano.

1.3 Pessoa e Maeterlinck – a arte como desafio

Pessoa e Maeterlinck criaram, na diversidade dos seus pensamentos, um mundo obscuro, difícil e atormentado onde trabalharam a palavra como linguagem que se dispersou por mundos inacessíveis. As suas reflexões sobre a arte, constituem-se em textos fragmentários, por vezes ambíguos, ambiguidade mais acentuada em Pessoa

¹⁶² Maurice MAETERLINCK, *La Vie Profonde*, In: *Oeuvres I*, op.cit., p. 324.

¹⁶³ Idem, *Le tragique quotidien*, p. 487.

com os seus heterónimos, mas que revelam novas e inesperadas perspectivas para uma evolução na estética. E se, tanto em Pessoa como em Maeterlinck, a curiosidade pelos fenómenos da vida e do espírito foi intensa, a doutrinação nos domínios da arte e da estética pertenceu a Pessoa e não a Maeterlinck. Maeterlinck era um filósofo do subconsciente de quem não se conheciam grandes reflexões que pudessem levar à formulação de uma teoria fosse ela de que ordem fosse. As suas reflexões, na generalidade, não se perdem em extensão como em Pessoa, são frequentemente interrogativas, como acontece no conjunto de ensaios que constituem *Le Trésor des Humbles*, mas têm em comum com a escrita pessoana a inquietude de alguém insatisfeito com o mundo e preocupado com o enigma da existência. Contudo, ao reflectir sobre o teatro, já se nota em Maeterlinck um objectivo, encontrar uma teoria, como afirma Gaston Compère, “[...] quant à la façon d’exprimer des états d’âme ou une vue métaphysique du monde des plus simples”, que incidisse não “[...]sur la matière à exprimer mais sur les procédés pour le faire”¹⁶⁴. O teatro seria, pois, a ilustração dessa metafísica tendo o enigma da existência como uma permanente interrogação. Será também dentro desse quadro metafísico, onde poderão coexistir várias metafísicas, que grande parte das deambulações de Pessoa sobre a arte se podem enquadrar. Através de *Orpheu* Pessoa contestou o saudosismo pela desnacionalização da arte que a ele era inerente e passou a assumir uma contemporaneidade onde defendia a autonomia da arte. Crítico do *vago* nos simbolistas, que impossibilitava a expressão da emoção por ele intelectualizada, Pessoa só podia aceitar uma arte como a de Maeterlinck que se dirigia não ao entendimento mas à intuição, se esta fosse igualmente intelectual e que ele entendia da seguinte maneira:

“Por natureza, a inteligência, embora não crie, constantemente se transforma. Um longo uso da inteligência pela humanidade criou um instinto nessa inteligência, e como a inteligência por natureza se transforma e o instinto por natureza opera, uma fusão dos dois, ou, por outras palavras, um instinto intelectual será uma qualidade do espírito que transforme operando. [...] A obra de arte, no que invenção de um valor, deriva portanto do que com propriedade se pode chamar um instinto intelectual.”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Gaston COMPÈRE, *Maurice Maeterlinck*, Paris: Ed. Manufactures, 1990, p.94.

¹⁶⁵ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, op. cit., pp. 14-15.

No entanto, o instinto em Maeterlinck não podia ser intelectualizado, tinha que ser inconsciente. Por isso ele utilizou o símbolo *inconsciente*, ou seja, utilizou a instinto para tentar exprimir “[...] une communion de vie qui rattache l’homme à son essence.”¹⁶⁶ Esta era a arte que Maeterlinck considerava viável para reencontrar um espaço mágico “[...]de non-séparabilité entre l’être humain et l’Univers.”¹⁶⁷, onde como afirma Paul Gorceix “[...] toute forme de poésie, même le drame peut devenir conte – et inversement. Les frontières entre les genres s’effacent au sein d’une créativité où l’imagination s’est affranchie de ces entraves.”¹⁶⁸ Através desta poética simbólica que ele dramatizou e trabalhou com a originalidade que caracterizava o simbolismo, patente em *La Princesse Maleine*, Maeterlinck utilizou-a para tornar palpável a existência de uma alma nela própria, como aconteceu na trilogia de *L’Intruse*, *Intérieur* e *Les Aveugles*. A indeterminação que caracteriza a obra de Maeterlinck caracteriza também a de Pessoa, com uma diferença, a questão de utilização da linguagem. A abstração e dedução lógica que caracteriza Pessoa e que ele transmite nos seus trabalhos, como acontece, por exemplo com *O Marinheiro* obriga-o a racionalizar a inquietação, em vez de a sugerir como acontece em Maeterlinck. Pessoa diz o que Maeterlinck sugere. Pessoa utiliza a sensibilidade e trabalha-a com a ajuda da inteligência para que produza uma impressão. Como se poderá ver no diálogo destes fragmentos de *Les Aveugles* e de *O Marinheiro*, a sugestão é evidente em qualquer um deles, mas enquanto que Maeterlinck a utiliza para deixar uma impressão que se prolonga no silêncio, Pessoa acaba por reflectir no que sugere:

Les Aveugles

Le Plus Vieille Aveugle - Il est minuit!

Deuxième Aveugle-Né - Il est midi! – Quelqu’un le sait-il? – Parlez!

Le Sixième Aveugle - Je ne sais pas; mais je crois que nous sommes à l’ombre.

Première Aveugle-Né - Je ne m’y reconnais plus; nous avons dormi trop longtemps!¹⁶⁹

O Marinheiro

Terceira – Porque não haverá relógio neste quarto?

¹⁶⁶ Maurice MAETERLINCK, *Le Cahier Bleu*, op. cit., p. 21.

¹⁶⁷ Maurice MAETERLINCK, *Oeuvres II, Théâtre I*, Edition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles: Ed.Complexe, 1999, p. 11.

¹⁶⁸ Idem, p. 11.

¹⁶⁹ Maurice MAETERLINCK, *Les Aveugles*, In: *Oeuvres II, Théâtre 1*, op. cit., pp. 298-299.

Segunda – Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si-própria... Quem sabe se nós poderíamos falar se soubéssemos a hora que é?¹⁷⁰

Maeterlinck não criava o seu próprio objecto, só a sua impressão que já transparece nos seus poemas de *Serres Chaudes*. Em verso livre ou em verso regular, todos eles tinham o mesmo denominador, a sugestão do ininteligível, conseguida quer através de imagens alegóricas que a repetição das palavras acentuava, quer através de imagens escolhidas de acordo com a sua incongruência e que tanto o poema *Ennui* como *Hôpital* ilustram:

Ennui

“Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l’ennui du réveil;
Je vois les paons blanc, les paons d’aujourd’hui,
Les paons en allés pendant mon sommeil,
Les paons nonchalants, les paons d’aujourd’hui,
Atteindre indolentes l’étang sans soleil,
J’entends les paons blancs, les paons de l’ennui,
Attendre indolentes les temps sans soleil.”¹⁷¹

Hôpital

“Hôpital! Hôpital au bord du canal!
Hôpital au mois de Juillet!
On y fait du feu dans la salle!
Tandis que des transatlantiques sifflent sur le canal!

(Oh! N’approchez pas les fenêtres!)
Des émigrants traversent un palais!
Je vois un yacht sous la tempête!
Je vois des troupeaux sur tous les navires!
(Il vaut mieux que les fenêtres restent closes,
Ou est presque à l’abri du dehors.)
On a l’idée d’une serre sur la neige,

¹⁷⁰ Fernando PESSOA, *O Marinheiro*, In: *Poemas Dramáticos*, reimpressão da 1ª Edição, Lisboa: Ed. Ática, 1997, p. 40.

¹⁷¹ Maurice MAETERLINCK, *Serres Chaudes*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 73.

On croit célébrer des relevailles un jour d'orage,
 On entrevoit des plantes éparses sur une couverture de laine,
 Il ya un incendie un jour de soleil,
 Et je traverse une forêt pleine de blessés.”¹⁷²

A indeterminação que sobressai nestes poemas e que preenche o discurso poético fragmenta-o impedindo a sua coerência. Maeterlinck parece construir a sua poesia a partir duma ausência de sentimento e num estilo apoético, quase prosa, que nos remete para Alberto Caero e a sua poesia de verso livre que ele próprio intitula de prosa,

“[...] Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
 E fico contente”¹⁷³

“[...]Não me importo com as rimas. Raras vezes
 Há duas árvores iguais, iuma ao lado da outra.
 Penso e escrevo como as flores têm cor
 Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
 Porque me falta a simplicidade divina
 De ser todo só o meu exterior.

Olho e comovo-me,
 Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado
 E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...”¹⁷⁴

A autonomia com que Pessoa procurou caracterizar a arte, tem muito a ver com a emancipação que Maeterlinck conferiu à linguagem e o surrealismo de que a revestiu. De acordo com o nosso ponto de vista essa liberdade permitia-lhes colocar a linguagem em correspondência com o absurdo do mundo, onde nada parecia estar no seu lugar, e ser uma chamada de atenção para a incongruência de que se revestia o real de que as atmosferas irrealis em que trabalharam grande parte das suas obras são o exemplo.

¹⁷² Idem, pp. 73-74.

¹⁷³ Alberto CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos*, XXVIII, In: *Poesia*, op. cit. p. 62.

¹⁷⁴ Idem, p. 47.

A arte de Maeterlinck era uma forma de ver, de sentir através da afasia, do simples balbuciar, do silêncio, tudo o que não podia ser dito por palavras. Ele não trabalhou a razão, mas o que estava para lá dela, imperceptível, informulável, como experiência espiritual profunda e intensa. Não construiu a sua arte como Pessoa, na companhia dos seus heterónimos, mas montou e desmontou como Pessoa os cenários onde expôs as suas dúvidas e hesitações. Deixaram-nos, afinal, o desafio com que se confrontaram e o desassossego do seu olhar metafísico.

2. Uma estética do desassossego?

“A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, prpondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação. O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti”¹⁷⁵

“Je me sens attiré, avant tout, par les gestes inconscientes de l’être, qui passent leurs mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d’artifice où nous sommes enfermés. Je voudrais étudier tout ce qui est informulé dans une existence, tout ce qui n’a pas d’expression dans la mort ou dans la vie, tout ce qui cherche une voix dans un coeur. Je voudrais me pencher sur l’instinct, [...] sur les pressentiments, [...] sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil [...] sur toutes les puissances inconnues de notre âme. [...] Je voudrais guetter ainsi, patiemment les flammes de l’être originel, à travers toutes les lézardes de ce ténébreux système de tromperie et de déception au milieu duquel nous sommes condamnées à mourir. Mais il m’est impossible d’expliquer tout cela aujourd’hui;

¹⁷⁵ Bernardo SOARES, *Livro do Desassossego*, Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 257.

je ne suis pas sorti des limbes, et je tâtonne encore, comme un enfant, aux carrefours bleus de la naissance”¹⁷⁶

Duas afirmações, a primeira do semi-heterónimo de Fernando Pessoa Bernardo Soares¹⁷⁷, a segunda de Maurice Maeterlinck que poderemos considerar como confissões de poetas inquietos, desassossegos esse evidente, quer pelo sentir universal e impossível de transmitir de Pessoa, quer pela dimensão metafísica da vontade de Maeterlinck em explicar o “[...] *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l’inarticulé et de l’inexprimable”¹⁷⁸. Cada um a seu modo viveu “[...] uma impaciência da alma consigo mesma, como uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual”¹⁷⁹, como se essa inquietude “[...] semble nous attendre à toute spectacle où nous asseyons”¹⁸⁰. E a vida foi, tanto para Pessoa, como para Maeterlinck, um teatro onde ensaiaram a inquietude do seu pensamento, múltiplo em Pessoa, porque assente numa forma inconstante de descobrir e de se conhecer na sua pluralidade, místico em Maeterlinck no seu confronto com o enigma do universo, no modo como inventou o invisível.

Os trechos que compoem o livro que Pessoa, ao longo da vida, desassossegadamente procurou elaborar e a que ele fez questão de chamar *Livro do Desassossego*, constituem, como afirma Teresa Rita Lopes, “[...] a forma mais longamente cultivada [...] do desassossego de existir”¹⁸¹, uma estética do artifício por ele vivida “[...] esteticamente em outro”¹⁸² mais real, por vezes, do que ele próprio. Sem a angústia de ser *outros*, mas com uma determinação inquieta na busca de uma resposta para o enigma da vida, Maeterlinck deixou-nos com os seus ensaios, de que destacamos *Le Trésor des Humbles* e *La Sagesse et la Destinée*, uma reflexão sugestiva, mas dispersa, sobre o mistério da vida interior por ele considerada “[...] celle que la conscience édifie lentement en elle-même à l’aide des éléments les plus limpides de

¹⁷⁶ Maurice MAETERLINCK., *Confession de poète*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 456.

¹⁷⁷ Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros em Lisboa, é considerado um semi-heterónimo pelas semelhanças que aparenta com o seu criador, Fernando Pessoa, e por não ter uma biografia como Álvaro de Campos, Alberto Caetano e Ricardo Reis. É o autor do *Livro do Desassossego*, escrito em forma de fragmentos (v. nota 179).

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 455.

¹⁷⁹ *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 53.

¹⁸⁰ Maurice MAETERLINCK, *Menus Propos –Le Théâtre*, op. cit., p. 457.

¹⁸¹ Teresa Rita LOPES, *Pessoa Inédito*, Lisboa, Ed. Horizonte, 1993, p. 21.

¹⁸² *Livro do Desassossego*, *ibid.*, p. 139.

notre âme”¹⁸³ e o desassossego de um indeterminado por ele sentido como impossível de atingir. Acreditamos, tal como Paul Gorceix, que “ses efforts consistent humblement à faire reculer les limites de son ignorance”¹⁸⁴, porque ao conseguir diminuir a sua ignorância aumentou a sua capacidade para reconhecer na inquietude do impossível a serenidade para um novo começo.

2.1 Um Livro ao sabor do desassossego

O *Livro do Desassossego*¹⁸⁵ de Bernardo Soares é, sem dúvida, o espelho da intranquilidade de Fernando Pessoa. Ele próprio confirma a sua ligação a este livro,

¹⁸³ Maurice MAETERLINCK, *La Sagesse et la Destinée*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 200-201.

¹⁸⁴ Paul GORCEIX, *Maurice Maeterlinck. Du Mysticisme à la Pensée Ésotérique*, Tome I, Paris, Ed. Eurédit, 2006, p. 9.

¹⁸⁵ Fernando Pessoa foi escrevendo, ao longo da vida “quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*” (carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 4-10-1914), tendo publicado doze trechos em vida – o 1º fragmento sairia na Revista *Águia*, em 1913, com o título Na floresta do Alheamento, contendo uma nota final «do Livro do Desassossego, em preparação». Os restantes foram sendo editados em Revistas várias: no nº 2 da Revista *Solução Editora*, em 1929, nos nºs 27 e 34 da Revista *Presença*, em 1931 e 1932 respectivamente, no *Jornal Revolução 2* e em *A Revista*, nº1, também em 1932. Todos estes trechos eram assinados por Fernando Pessoa. Após a sua morte, Jorge de Sena foi dos primeiros estudiosos a debruçar-se sobre estes fragmentos, deixando-nos um texto (publicado pela 1ª vez no nº 3 da Revista *Persona* do Centro de Estudos Pessoaanos da Faculdade de Letras do Porto, em Julho de 1979) muito significativo e de grande ajuda para a organização de uma edição, possivelmente a pensar na sua publicação que não chegaria a concretizar. A 1ª edição do *Livro do Desassossego* sairá, em 1982, uma edição da Ática, em dois volumes atribuídos a Bernardo Soares, com Prefácio de Jacinto do Prado Coelho e recolha e transcrição dos textos da responsabilidade de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Em 1991, Teresa Sobral Cunha publica uma nova versão, onde salienta como autores Vicente Guedes e Bernardo Soares, versão que deveria sair em dois volumes, mas da qual só foi publicado o primeiro, justificada a não publicação do 2º volume por problemas autorais com outra editora. Em 1998 saiu uma nova edição, só da autoria de Bernardo Soares, da responsabilidade de Richard Zenith, edição por nós utilizada para consulta embora tenhamos conhecimento da que saiu em 2008, da responsabilidade de Teresa Sobral Cunha. A questão da dupla autoria do *Livro de Desassossego* tem sido levantada ao longo das várias edições. Vicente Guedes, considerado um dos outros eus de Pessoa, terá surgido cerca de 1909, como contista, poeta, tradutor e diarista (texto datado de 22-8-1914, intitulado, de acordo com nota de Teresa Rita Lopes, (In: *Pessoa Por Conhecer.II.Textos para um novo Mapa*, Ed. Estampa, 1990, p. 230.) *Crónica Decorativa* e rebaptizado *Diário de Vicente Guedes*. Este diário não teve continuidade e, provavelmente em 1915, Vicente Guedes passa a assinar o *Livro do Desassossego*, ganhando uma biografia de ajudante de guarda-livros, de *dândi no espírito*, responsável pelos primeiros fragmentos (cedidos a Bernardo Soares, entre 1928 e 1929) da obra, afirmação que tem sido justificada pela intenção de Pessoa em adaptar os trechos mais antigos que «falhem à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge a essa vera psicologia» (In: *Livro do Desassossego*, Ed. Richard Zenith, p. 505). Certo é que, em 1932, numa carta a Gaspar Simões, Pessoa refere Bernardo Soares como o único autor de o *Livro*, tendo mesmo excluído do envelope que reunia os trechos para o *Livro do Desassossego* três fragmentos de Vicente Guedes, e o próprio Bernardo Soares se apodera da biografia deste heterónimo, assumindo a mesma profissão e habitando, igualmente, um 4º andar na Baixa. Como Pessoa não chegou a fazer a adaptação dos primeiros trechos, nota-se nestes uma emoção mais contida se comparados com os restantes, mas não nos poderemos esquecer de que também é necessário ter em conta o tempo decorrido até Bernardo Soares assumir a

numa carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, ao dizer que Bernardo Soares “É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual.”¹⁸⁶ Os fragmentos por ele deixados num envelope e que foram reunidos diferentemente, como já afirmámos, nas várias edições que vieram a lume, oferecem-nos não um relato de um quotidiano vivido pelo autor, mas uma vida sonhada por alguém inquieto que nesta escrita viu a possibilidade de criar uma realidade que só a ele pertencia. O seu desassossego reside no vício de pensar, na lucidez desesperante com que o faz e que, tantas vezes, o obriga a repensar o que já tinha sido pensado e a alterar a sua essência e forma, na busca de si e dos outros e de uma explicação para toda a problemática do mundo moderno. Fernando Pessoa assumiu, como afirma David Mourão-Ferreira:

“[...] algumas das tendências mais contraditórias da modernidade: o gosto do irracional e a vocação racionalizadora; o espírito de revolta e a nostalgia da tradição; a forme do absoluto e a consciência do relativo; o impulso gregário, para sentir-se em unísono – no espaço e no tempo – com os obreiros das grandes empresas humanas, e o dolorido sentimento duma solidão essencial, permanente, irrevogável, como uma sentença de prisão perpétua dentro do cárcere da própria alma e da própria pátria.”¹⁸⁷

e ao fazê-lo, deu-lhes a sua voz e as vozes de outros *eus*, consciente da dor desse sentir e do desassossego da sua compreensão “[...] entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar.”¹⁸⁸ Como poderia Pessoa tocar a vida que ele próprio dividia? E será que a compreendia? O seu desdobramento era o seu maior sofrimento “Como tudo dói se pensamos como consciência de pensar, como seres espirituais em quem se deu aquele segundo desdobramento da consciência pelo qual sabemos que sabemos!”¹⁸⁹, e as suas reflexões a confirmação

autoria do *Livro*, tempo que, com o avançar da idade, poderá ter levado Pessoa a dar uma voz ainda mais sentida às suas aflições.

¹⁸⁶ Fernando PESSOA, *Cartas*, op. cit., p. 424.

¹⁸⁷ Fernando PESSOA, *O Rosto e as Máscaras. Poesia e Prosa*, Antologia cronológica organizada por David Mourão-Ferreira, Lisboa, Ed. Ática, 2008, pp. 9-10.

¹⁸⁸ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 110.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 275.

dessa despersonalização que lhe oferecia as vidas que ele queria tocar. O seu percurso heteronímico permitiu-lhe viajar pelos vários espaços temporais da sensação encarnados nas figuras a que ele deu vida, mas sempre na companhia da “[...] amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar”¹⁹⁰. Bernardo Soares encarna esta amargura numa prosa intimista e inquieta em sintonia com Pessoa. Como o seu criador que, num poema datado de 15 de Abril de 1915, questiona a sua angústia perante um quotidiano que se lhe oferece cheio de luz,

“[...] Porque é que me entristece
 Vêr ao sol a cidade
 Que parece se invade
 De vida e ao sol se aquece
 Até que se entristece?
 [...]
 Não sei... Ah, triste, triste...
 Tão triste ao vel-a assim
 Alegre... Ruas, jardim...
 As casas... Isto existe...
 Com que angustia estou triste!”¹⁹¹

também Bernardo Soares questiona o sossego de um campo que o deixa intranquilo,

“[...] uma grande falta de ruído que cheira quase bem. A paz de tudo dói e pesa. Um tédio informe afoga-me. [...] contemplo com os sentidos esta coisa nenhuma da vida universal que está lá fora. A hora harmoniza-se numa sensaçãoo inquieta.
 [...] Quantas vezes, contudo, não anseio visualmente por esta paz de onde quase fugiria agora... [...] Quantas vezes julgo crer – lá em baixo, entre as ruas estreitas de casas altas – que a paz, a prosa, o definitivo estariam antes aqui, entre as coisas naturais, [...] e agora, aqui, sentindo-me saudável, cansado e bem, estou intranquilo, estou preso, estou saudoso.”¹⁹²

¹⁹⁰ Idem, p. 48.

¹⁹¹ *Poemas de Fernando Pessoa*, 1915-1920, Vol. I, Edição Crítica de Fernando Pessoa por João Dionísio, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 34-35.

¹⁹² *Livro do Desassossego*, op. cit., pp. 82-83.

Neste confronto com uma civilização que lhe transmite um sentimento de paz mas em que o tédio “[...]que inclui a antecipação só de mais tédio”¹⁹³, o intranquiliza, Soares necessita expandir o seu eu porque, como afirma Georg Lind, grande estudioso de Fernando Pessoa:

“Não é no seu dia a dia monótono e apagado que o ajudante de guarda-livros encontra o sentido da sua vida, mas sim nos fenómenos do seu eu expansivo.”¹⁹⁴

Este ser em expansão corresponde ao “Sê plural como o universo”¹⁹⁵ como escrevia Pessoa e que, de acordo com o nosso ponto de vista, poderá ter que ver com a multiplicidade de sentidos de que se reveste o *Livro do Desassossego*, cuja origem advém da pluralidade do seu autor. Ser um semi-heterónimo permite a Soares sentir o tédio de uma existência presa a um real que lhe desagrada,

“[...] Dispensio e detesto veículos, dispensio e detesto os produtos da ciência [...] Nada disso me interessa, nada disso desejo. Mas amo o Tejo porque há uma cidade grande à beira dele. [...] O que gozei destes campos vastos, gozeio-o porque aqui não vivo. Não sente a liberdade quem nunca viveu constrangido.

[...] A civilização é uma educação de natureza. O artificial é o caminho para uma apreciação do natural.

[...] É na harmonia entre o natural e o artificial que consiste a naturalidade da alma humana superior”¹⁹⁶

e que o obriga a agir dizendo, através da escrita. Um dizer decadente, é certo, (fase em que se inserem os primeiros textos¹⁹⁷), mas que parte de um interior que reaje e que vê nessa escrita o fundamento da sua vida:

¹⁹³ Idem, p. 56.

¹⁹⁴ Georg Rudolph LIND, *O Livro do Desassossego, um breviário do decadentismo*, In: Revista *Persona*, nº 8, Março de 1983, Porto, p. 23.

¹⁹⁵ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 94.

¹⁹⁶ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 83.

¹⁹⁷ Jorge de Sena identificou três fases distintas na elaboração do *Livro do Desassossego*: a primeira, da responsabilidade de Vicente Guedes, *muito simbolista e esteticista*, anterior à heteronímia e marcada

“[...] Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem.”¹⁹⁸

Daí que ele defina a literatura como sendo,

“[...] a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.”¹⁹⁹

A palavra substitui o real, ultrapassa-o com toda a riqueza de que a imaginação a revestiu e entrega-se ao sonho porque a isso o obriga a vida,

“[...]Vive a tua vida. Não sejas vivido por ela. Na verdade e no erro, no gozo e no mal-estar, sê o teu próprio ser. Só poderás fazer isso sonhando, porque a tua vida real, a tua vida humana é aquela que não é tua, mas de outros. Assim, substituirás o sonho à vida e cuidarás apenas em que sonhes com perfeição. Em todos os teus actos da vida real, desde o de nascer até ao de morrer, tu não ages: és agido; tu não vives: és vivido apenas.

Torna-te, para os outros, uma esfinge absurda. Fecha-te, mas sem bater com a porta, na tua torre de marfim. E a tua torre de marfim és tu próprio.”²⁰⁰

Na Floresta do Alheamento demonstra como este recurso ao sonho lhe oferece a possibilidade de se alhear da realidade,

por fragmentos que, com excepção de *Na floresta do alheamento* e *Marcha fúnebre para o rei Luís Segundo da Baviera*, são trechos inacabados escritos de 1912 a 1914, com recorrências até 1917; a segunda fase, entre 1917 e 1929, uma fase de *dormência hesitante e muito fragmentária (a ponto de nada ser datado)* como afirma Jorge de Sena e uma terceira fase, assumida por Bernardo Soares, marcada, igualmente, por fragmentos, embora com uma elaboração mais cuidada, datados de 22/3/1929 a 21/6/1934.(Inédito de Jorge de SENA sobre o *Livro do Desassossego*, In: Revista *Persona*, nº 3, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1979, p. 20.

¹⁹⁸ Ibid, p. 63.

¹⁹⁹ Idem, pp. 440-441.

²⁰⁰ Idem, p. 64

“Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê...

[...]Na alcova mórbida e morna a antemã de lá fora é apenas um hálito de penumbra. Sou todo confusão quieta... Para quê há-de um dia raiar?... Custa-me o saber que ele raiará, como se fosse um esforço meu que houvesse de o fazer aparecer.

[...]De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto, um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou actual[...] Depois esse vento passa e torna a ser toda só ela a paisagem daquele outro mundo...”²⁰¹

e sentir que a sua arte poderá ser vista como a arte do sonho. Neste poema em prosa onde se cruzam duas atmosferas, a alcova e a floresta propícia a visões e sensações, ele é o verdadeiro sonhador decadentista que, num estilo que confirma a remissão da dívida de Pessoa para com o simbolismo (cuja subordinação da inteligência à emoção ele tanto criticara), se assume como sujeito de enunciação de todas as emoções. O sonho tem aqui o valor da imaginação, mas não nos podemos esquecer de que este sonho não tem a ver com o processo mental inconsciente freudiano. Soares sonha acordado. Ele altera o que vê para se sentir em excesso sem, contudo, enganar o desalento de um ver e sentir introspectivo e autoconsciente:

“[...] O sonho que nos promete o impossível já nisso nos priva dele, mas o sonho que nos promete o possível intromete-se com a própria vida e delega nela a sua solução. Um vive exclusivo e independente; o outro submisso das contingências do que acontece.

Por isso amo as paisagens impossíveis e as grandes áreas desertas dos plainos onde nunca estarei.”²⁰²

Este sonho que ilude o sujeito com impossibilidades e que o obriga a deambular por possibilidades que não chegam a acontecer constitui a sua arte e é através dela que Soares assume a sua dupla função como artista que exprime “[...] o que não tem e o que

²⁰¹ Ibid, p. 452.

²⁰² Idem, p. 159.

sobrou do que teve.”²⁰³ Neste paradoxo de escrita onde “[...] a vida só subjectivamente pode ser vivida por inteiro, só negada pode ser vivida na sua substância”²⁰⁴, é pertinente a sua insatisfação,

“Nada me satisfaz, nada me consola, tudo – quer haja sido ou não – me sacia. Não quero ter a alma e não quero abdicar dela. Desejo o que não desejo e abduco do que não tenho. Não posso ser nada nem tudo: sou a ponte de passagem entre o que não tenho e o que não quero”²⁰⁵

mas não impede que consideremos que esta inquietude existencial de Soares se dilui na multiplicidade de sentidos que o ajudam, hipoteticamente, a interpelar o simples facto de viver.

2.2 A inquietude de um *Quotidien*

Será no simples facto de viver, *le fait seul de vivre*²⁰⁶, que se vai enraizar o desassossego de Maeterlinck e que ele tenta explicar nos seus ensaios, autênticas reflexões sobre a evolução da sua dramaturgia, escritos como afirma Paul Gorceix, “[...] dans la perspective du théâtre. Pour Maeterlinck, la vie et le théâtre vont de pair, et ne peuvent guère être séparés”²⁰⁷. Maeterlinck não vai trabalhar o quotidiano, como o viam os Naturalistas²⁰⁸, mas o que está para além dele, ou seja tudo aquilo que “[...] ne commence qu’au moment où ce qu’on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés”²⁰⁹. O seu objectivo é de ordem metafísica, ver o que está para além do visível e de tudo o que é exprimível, apreender a essência do que é sensível no real. Para Maeterlinck não se tratava, propriamente, de passar a visível o que era invisível, mas sim conhecer o invisível, ou seja, «transformar» a maneira de apreender o que estava para lá do visível. No teatro, onde se conjuga o ver e o ouvir, encontrou ele a forma de

²⁰³ Idem, p. 230.

²⁰⁴ Idem, p. 231.

²⁰⁵ Ibid., p. 231.

²⁰⁶ Maurice MAETERLINCK, *Le Tragique Quotidien*, In: Oeuvres I, op. cit., p. 487.

²⁰⁷ Paul GORCEIX, *Maeterlinck, L’Arpenteur Invisible*, op.cit., p. 492.

²⁰⁸ O Naturalismo foi um movimento que surgiu em França, na literatura e artes plásticas, em finais do século XIX, e que se caracterizou pela observação fiel da realidade e da experiência, sendo o indivíduo visto como produto do meio em que vivia e sobre o qual agia.

²⁰⁹ *Le Tragique Quotidien*, op. cit., p. 488.

arte para o ajudar nessa transformação. Não podemos aqui deixar de referir que esta ideia do teatro “[...]dont les représentations seront un vrai culte moderne; un Livre, explication de l’homme, suffisante à nos plus beaux rêves”²¹⁰ foi cultivada por Mallarmé, quase como uma obsessão, até ao final da sua vida. No entanto, esse *Livre*, cujo projecto assentava na tragicidade essencial e existencial do ser humano, não viria a passar de esboços²¹¹. Maeterlinck desenvolveu esta ideia de uma tragédia íntima, não como representação dos infortúnios do ser humano e os efeitos, daí resultantes, para quem os vê, mas como representação da sua essência, ou seja, como afirma Gérard Dessons,

“[...]par un processus de transsubjectivation opérant dans l’oeuvre et par elle. [...] Faire voir l’invisible, entendre l’inaudible, c’est opérer une activité critique déplaçant la relation de négativité logique que cest termes entretiennent avec le visible, l’audible, le dicible, etc.”²¹²

O que Maeterlinck pretendeu fazer foi que, através de uma reflexão sobre o visível, o invisível ganhasse contornos sugestivos pelos quais a vida poderia ser vista noutra dimensão. Preocupava-o a visibilidade que os dramas transmitiam, a imitação a que se obrigavam na representação e que impedia direccioná-los para o oculto, o mistério do ser e do cosmos. Talvez seja oportuno salientar que apesar de Fernando Pessoa considerar a arte, essencialmente, uma interpretação objectivada duma impressão subjectiva, não deixou de manifestar também esta preocupação em relação à imitação. Apesar da objectividade por ele atribuída à interpretação, esta nunca deveria ser uma cópia “[...] uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na própria interpretação”²¹³. A acontecer, estar-se-ia perante uma falsificação porque o realismo do intérprete avivava “[...] todos os instintos baixos do instinto artístico – o instinto do enigma, o instinto do trapézio, o instinto da prostituta”²¹⁴ e impedia “[...] a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação

²¹⁰ Stéphanne MALLARMÉ, *Oeuvres Complètes*, op. cit. pp. 875-876.

²¹¹ Estes documentos viriam a ser publicados, em 1957, pelas Éditions Gallimard, na obra de Jacques Schérer intitulada *Le Livre de Mallarmé - premières recherches sur des documents inédits*.

²¹² Gérard DESSONS, *Le Théâtre du poème*, op. cit. p. 29.

²¹³ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Intepretação*, op. cit., pp. 179-180.

²¹⁴ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, op.cit., p. 115.

de situações²¹⁵. Estas afirmações de Pessoa em relação ao actor vão também de encontro ao pensamento de Maeterlinck, que chegou mesmo a sugerir a sua ausência, e ao quotidiano por ele entendido, não como modelo da verdade absoluta, mas como uma manifestação do mundo espiritual. A renovação estética que Maeterlinck procurou levar a cabo com as suas reflexões e através das suas obras tinha em vista o teatro que, na altura, ele considerava como “[...] une chose absolument contraire à l’art, parce que c’est la production de l’artificiel par la nature même, c’est à dire l’inverse de ce qu’il faudrait, comme le serait une statue en chair ou en graisse – un paysage où les arbres auraient de vraies feuilles et les toits des chaumières seraient en vraie paille”²¹⁶. A descoberta da obra de Ruysbroeck e da pintura flamenga do século XIV e XIX, concretamente de Pieter Breughel, *Le Ancien*, (1525-1569) e de George Minne (1866-1941)²¹⁷, ajudaram Maeterlinck a olhar a realidade de outra maneira, utilizando o instinto para ultrapassar os limites desse real. Num registo, que consta da sua Agenda de 1889, e que se refere a um passeio com George Minne, não é difícil perceber o motivo que levou Maeterlinck a sentir-se atraído pelo pensamento e obra desse escultor:

“Il me dit très simplement, très maladroitement comme un tout petit enfant, et avec cette difficulté de parler qui lui est particulière: «Parfois, quando j’observe sans être vu un groupe de personnes, vieilles femmes, dames ou hommes, en conversation, j’entrevois tout à coup quelque chose qui n’est pas de ce temps, ni d’aucun temps, mais d’avant tous les temps peut-être cela ne dure qu’un centième de seconde et je ne sais pas ce que c’est».”²¹⁸

Se a herança de Ruysbroeck foi determinante para o seu pensamento estético, este *olhar o imperceptível* de Minne e a força do invisível com que este procurou espiritualizar as suas obras não lhe ficou atrás. Para quem procurava no invisível a razão de ser da sua arte era difícil, por exemplo, ficar indiferente à escultura *Mère pleurant son enfant mort*, de 1886. As saliências e concavidades com que Minne deu

²¹⁵ Idem, p. 113.

²¹⁶ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail*, op. cit. *Agenda de 3 de Fevereiro de 1890*, pp. 1112-1113.

²¹⁷ *Pieter Brueghel Le Ancien* foi um pintor brabantino e uma das grandes figuras da pintura flamenga. Os seus quadros retratam com imensa sensibilidade o quotidiano da classe rural, as suas emoções e fraquezas.

George Minne foi um grande escultor belga que conseguiu transmitir, através das suas obras, os conflitos interiores do ser humano. Maeterlinck viria a convidá-lo para ilustrar alguns dos seus trabalhos.

²¹⁸ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail*, op. cit. *Agenda de 1889*, pp. 967 e 976.

vida à sua obra têm o poder de afastar o pensamento de uma cópia do real e sugerir, precisamente, o que não se quer dizer. É esta presença que o real encobre que desassossega Maeterlinck e que a magia verbal dos seus dramas nos transmite. No quotidiano em cuja banalidade se esconde o mistério encontra ele o material para os seus dramas e no silêncio e imobilidade a possibilidade de concretizar o seu objectivo:

“Il m’est arrivé de croire qu’un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui régissent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu’il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée [...] il m’est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité d’une vie profonde, plus humaine et plus générale que l’amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou «l’époux qui venge son honneur»»²¹⁹

A imobilidade que Maeterlinck nos transmite nesta sua reflexão e que se acentua ao compará-la com o que acontecia em algumas tragédias gregas, caso de Filoctetes, Édipo e Antígona, onde sobressaía a situação do homem perante o universo, serve para justificar que

“[...] ce qui fait la beauté mystérieuse des plus belles tragédies se trouve tout juste dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et aparente. Elle se trouve dans les paroles qui sont conformes à une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l’âme invisible qui soutient le poème.»²²⁰

Pensamos que esta pequena observação contém a essência do diálogo sem palavras, considerado por Maeterlinck como fundamental para a revelação do grande mistério da alma. Em *Bigmester Solness*²²¹ do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1866-1906) Maeterlinck encontrou a essência desse diálogo imperceptível, que ele viria a

²¹⁹ Maurice MAETERLINCK, *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, op. cit. p. 490.

²²⁰ Idem, p. 492.

²²¹ Este drama de Ibsen servirá a Maeterlinck para escrever um artigo, publicado pelo *Figaro*, no dia 2 de Abril de 1894, véspera da estreia da peça, onde expõe a sua concepção de teatro e que virá a constituir a primeira versão do ensaio *Le Tragique Quotidien*, intitulado *À propos de Solness le Constructeur*. Viria a ser revisto pelo autor em 1896 e integrado no *Le Trésor des Humbles*.

considerar como «dialogue superflu»²²² uma vez que as personagens deste drama, *Hilda* e *Solness*, o utilizaram como eco das suas almas. Servir-lhe-á, no entanto, este diálogo para abrir um novo campo na dramaturgia simbolista capaz de, no seu entender, estabelecer a ligação tão ambicionada com o desconhecido e quiçá, segundo a nossa opinião, provar que a dificuldade em “apercevoir la ligne en deçà de laquelle on ne dit pas assez et au-delà de laquelle on en dit trop”²²³, poderá afinal ser ultrapassável.

Se Ruysbroeck forneceu a Maeterlinck as raízes de “[...] une langue de lumière [...] où les mots sont réellement des lampes derrière les idées”²²⁴, Novalis “[...] les relations mystérieuses qu’il y a entre toutes les choses [...] d’étonnantes analogies, obscures, tremblantes, fugitives et farouches”²²⁵ Maeterlinck, a partir destas influências, criou uma arte em que o símbolo “[...] multiforme, élastique, indéfini”²²⁶ o ajudou a trabalhar o intuitivo e o inconsciente para que “[...] la voix profonde, mystérieuse, obscure, puisse s’accorder à toutes les voix de l’inconnu, et n’en puisse exclure aucune”²²⁷. Os dramas *L’Intruse*, *Les Aveugles* e *Intérieur* são o exemplo da inquietude e do vazio de um quotidiano, em que o não dito, a espera e a morte se acentuam pela imprecisão do símbolo. O espaço imaginário de *La Princesse Maleine* dá, assim, lugar a um teatro onde estes dramas, em um acto, confrontam o espectador com o trágico quotidiano, enquanto experiência de vida.

Maeterlinck baseou-se nas questões que a vida lhe oferecia:

“N’est-ce pas la tranquillité qui est terrible lorsqu’on y réfléchit et que les astres la surveillent; et le sens de la vie se développe-t-il dans le tumulte ou le silence? N’est-ce pas quando on nous dit à la fin des histoires «Ils furent heureux» que la grande inquietude devrait faire son entrée? Qu’arrive-t-il tandis qu’ils sont heureux? Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus

²²² Para Maeterlinck havia dois tipos de diálogo: o diálogo indispensável a que as palavras davam vida e o diálogo supérfluo ou de segundo grau que fazia ver o *je-ne-sais-quoi qui est le secret des poètes* (In: *Le Tragique Quotidien*, p. 491). O diálogo considerado como necessário nem sempre corresponde à realidade o que implica a existência de outro que transmita o que está subentendido nessa realidade. Será este que estará mais próximo, como afirma Maeterlinck, de criar a beleza misteriosa de uma tragédia.

²²³ Carta a Albert Mockel, de 22 de Janeiro de 1890. (V. Anexo 10) – Refª B.LXXXIII 1-20 – Stadtarchief Gent.

²²⁴ Maurice MAETERLINCK, *Ruysbroeck, L’Admirable*, In: *Oeuvres I*, op. cit. pp. 281-288.

²²⁵ NOVALIS, *Fragments, précédé de les disciples à saís*, Trad. Maurice Maeterlinck, Paris, Ed. José Corti, 1992, p. 46.

²²⁶ Carta a Albert Mockel

²²⁷ Idem.

stables que l'agitation des passions? N'est-ce pas alors que la marche du temps et bien d'autres marches plus secrètes deviennent enfim visibles et que les heures se précipitent" [...] N'est-ce pas quand un homem se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre?"²²⁸

e trabalhou o espaço entre o ser e o acontecer em direcção à morte, reservando-nos um teatro estático onde, como afirma Paul Gorceix, "Le seul et unique sujet de la scène, ce sont les rapports de l'homme avec l'incogitable, l'irreprésentable"²²⁹. Parece-nos, assim, podermos considerar que a insistência de Maeterlinck numa realidade interior e nos seus efeitos imprevisíveis possibilita uma arte do desassossego que se desenvolve em dramas de situação onde as informações deslizam num diálogo evasivo e ambíguo de sensações.

2.3 O desassossego na expressão dramática de Pessoa e Maeterlinck

A despersonalização em Fernando Pessoa comporta um todo consciente, mas diverso na maneira de pensar e sentir, que lhe possibilita repartir a sua obra poética e em prosa por *drammatis personae* e através delas viajar «outramente». «O drama em gente» com que justificou, parafraseando Teresa Rita Lopes, o conjunto dramático constituído pelos seus heterónimos permitiu-lhe reivindicar o estatuto de dramaturgo, que as cartas a João Garpar Simões e Adolfo Casais Monteiro confirmam:

“O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo.” “[...] o que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo.”²³⁰

²²⁸ Maurice MAETERLINCK, *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 488.

²²⁹ Maurice MAETERLINCK, *De la Princesse Maleine à La Princesse Isabelle*, In: *Oeuvres II, Théâtre I*, op. cit. p. 14.

²³⁰ Fernando PESSOA, *Cartas a João Gaspar Simões, de 3-12-1931 e a Adolfo Casais Monteiro, de 20-1-1935*, In: *Cartas*, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2007, pp. 385 e 427.

Pessoa sentia-se, um dramaturgo despersonalizado, o que não deixa de ser interessante de analisar, uma vez que, para além do drama *O Marinheiro* e do *Fausto*, este inacabado, escreveu, substancialmente, poesia lírica. Se tivermos em conta que Pessoa considerava que toda a poesia lírica tinha a sua origem num processo gradativo contínuo, constituído por quatro graus, sendo que no primeiro o poeta “[...] de temperamento intenso e emotivo mais emocional, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções”, no segundo “[...] o mais intelectual ou imaginativo, pode ser mesmo que só por mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas”, no terceiro [...] o ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente” e no quarto [...] o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente²³¹, não será difícil de reconhecer a utilização destes conceitos na sua obra. A combinação da subjectividade da sua lírica com a objectividade do drama por ele dividido em três espécies sendo,

“À primeira espécie pertence o drama em verso, assim como o drama simbólico; um subordina a acção à intensidade da poesia e à veemência da dicção. Outro a subordina ao sentido oculto, que a acção serve de figurar. [...] À segunda espécie pertencem a baixa-comédia e a farsa, que se servem da acção só como meio de interesse [...] À terceira espécie pertence todo o drama em que o interesse em que o interesse reside, essencialmente na acção”²³²

permitiu-lhe exprimir sentimentos diversos, em estilos, igualmente, diversos e num discurso, também ele diferente e paradoxal. Pessoa procurava na criação dramática a possibilidade de ultrapassar a sua individualidade e ser “[...]a revelação de almas sem acção” e o criador de “[...]momentos de almas sem janelas ou portas para a realidade.”²³³ O drama *O Marinheiro*²³⁴ é o resultado desta disjunção entre consciência e realidade que

²³¹ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, op. cit., pp. 67-68

²³² Idem, pp. 86-87.

²³³ Idem, p. 113.

²³⁴ Drama em prosa, escrito em 1913, um ano antes da explosão dos heterónimos. A pretensão de Pessoa em o publicar na Revista *A Águia*, acabou por não se concretizar, o que levou Pessoa a afastar-se deste órgão da Renascença Portuguesa, Publicá-lo-ia mais tarde, em 1915, no nº1 da Revista *Orpheu* (V. Anexo 2). Esta foi uma obra que Fernando Pessoa procurou, ao longo dos anos, melhorar e que a carta a João Gaspar Simões, de 10 de Janeiro de 1930, confirma: “O *Marinheiro* está sujeito a emendas; peço que por enquanto, se abstenham de pensar nele.”

acentua a aventura interior desassossegada de um eu aprisionado em si próprio, num espaço sem tempo, através de um monólogo analítico, parafraseando Pessoa, com os seus outros «eus». Apresentado por Álvaro de Campos²³⁵ como o exemplo mais marcante do sensacionismo de Fernando Pessoa, capaz de ultrapassar em sensibilidade analítica a indeterminação de Maeterlinck “nada de mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação”²³⁶, será que o poderemos considerar como o desassossego em prosa mais bem estruturado de Pessoa?

Se considerarmos, como afirma Teresa Rita Lopes, que este drama, onde a ficção parece mais real do que a própria realidade, teve um papel importante na criação dos heterónimos e que a preocupação de Pessoa em lhe fazer sucessivas emendas, motivada talvez pela própria evolução dos seus outros «eus», poderemos constatar que, ao contrário da fragmentada tragédia subjectiva *Fausto*, Pessoa conseguiu, através desta inquietante e estática prosa dramática, revelar, com grande intensidade, a sua expressividade poética, ao ponto de não ser, como ele próprio afirma, “[...] coisa de que me envergonhe, nem – creio – me venha a envergonhar”²³⁷. Poderá esta afirmação ser o corolário na conclusão de um drama que Pessoa, ao longo da vida, tanto modificou? Ou será que, se a vida o tivesse permitido, Pessoa teria continuado a corrigi-lo, sentindo ser esta forma dramática em prosa mais adequada às vozes que dentro dele germinavam? Tudo seria passível de acontecer com Fernando Pessoa, um ser inquieto, ou como ele próprio dizia de “[...] temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas”²³⁸. *O Marinheiro* é o reflexo desse temperamento povoado de “[...] pessoas inventadas, como figuras em dramas, ou personagens declamando isoladas em um romance sem enredo”²³⁹ que através da marcada intersecção da realidade com a ficção aumenta a ilusão de que o sonho é real. E porque, como afirma José Augusto Seabra, não se trata de um drama de acção ou de personagem, a falta destes elementos “[...] considerados como essenciais ao género dramático implica, em compensação, uma transferência da acção para um plano de

²³⁵ *O Marinheiro* serviu a Álvaro de Campos para apresentar Fernando Pessoa no prefácio a uma antologia dos poetas sensacionistas que este tinha intenção de ver publicada por uma editora inglesa.

²³⁶ Fernando PESSOA, *Página Íntimas e de Auto-Interpretação*, op.cit., p. 149

²³⁷ Carta a Armando Côrtes Rodrigues.

²³⁸ *Ibid*, p. 102.

²³⁹ Fernando PESSOA, *Poemas Dramáticos*, op. cit., p. 26.

ficção dentro da ficção do drama”²⁴⁰, acaba por perturbar a distinção entre o real e o sonho, este último trabalhado por Pessoa como condutor da angústia que o preenche como ser que se quer descobrir num mundo que acontece em desassossego. Será, portanto, no sonho que ele se desdobra nas vozes que constituem as *Veladoras* do seu drama em prosa e será também nele que cria um outro sonho *O Marinheiro*, elemento simbólico que valida a dramaticidade desta prosa:

“*Segunda* - Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua ... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

Primeira – Não ter havido uma arvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

Terceira – Deixai-a falar... Não a interrompais ... Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonhaveis à beira-mar...”²⁴¹

A aproximação deste drama e que tem sido feita por vários críticos²⁴², ao longo dos anos, com o teatro simbolista e mais concretamente com o drama *Les Aveugles*²⁴³ de Maeterlinck é relevante, mas em relação ao sonho²⁴⁴ não tem a mesma correspondência, porque se em Pessoa ele constitui o vector para as várias situações angustiantes que povoam a sua mente, em Maeterlinck o sonho torna-se secundário, embora místico, porque permite que *Les Aveugles*, impedidos a nível físico do sentido da visão, vejam o que a imaginação lhes oferece:

²⁴⁰ José Augusto SEABRA, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, Col. Temas Portugueses, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 69.

²⁴¹ *O Marinheiro*, op. cit. pp. 48-49.

²⁴² Ver Óscar LOPES *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, p. 565; João Gsapar SIMÕES, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, p. 216; *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 439; Maria Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drama Symboliste. Heritage e Creation*, p. 184.

²⁴³ Foi nas leituras dos contos alemães e italianos traduzidos por Thomas Roscoe (1791-1871) que Maeterlinck encontrou o motivo para iniciar a escrita dos seus dois dramas *Les Aveugles* e *L’Intruse* dedicados à temática da morte. O argumento de *Les Aveugles* deriva da novela *Trecentonovelle* do poeta e romancista italaiano Franco Sachetti, mas Maeterlinck alterou-o substancialmente (Agenda de 1889, 4-X). Dedicou-o a Charles Van Lerberghe, um dos seus colegas de classe no Colégio Saint- Barbe, em Gand. A primeira representação teve lugar no início de Dezembro de 1891, no Théâtre d’Art.

²⁴⁴ António Tabucchi, na sua obra *O Marinheiro. Uma charada esotérica?*, considera este drama uma charada shakespeariana que vidência o centro dramático de Pessoa e que traduz uma ficção por outra ficção, a vida, tida como um sonho, pelo teatro e pela literatura.

La Plus Vieille Aveugle - Je rêve parfois que je vois...

Le Plus Vieil Aveugle - Moi, je ne vois que quand je rêve...²⁴⁵

Estas duas breves falas de *Les Aveugles* reflectem, por si só, o poder de transcendência que Maeterlinck confere ao sonho, a que não está alheia a influência de Ruysbroeck e Novalis, factores que, certamente, viriam a seduzir Fernando Pessoa. Sabemos que leu este drama, sublinhando²⁴⁶ as falas que o despertaram para a dimensão visionária do sonho, concretamente as mais ligadas ao pensamento místico. Sem dúvida que, assim trabalhado, o sonho permitia «ver mais claro» a quem, fisicamente, estava impedido de o fazer, como acontecia com os cegos de *Les Aveugles* mas, ao contrário de Maeterlinck Pessoa, embora desperto para a mística, trabalhou o sonho em *O Marinheiro* como uma aventura interior que lhe possibilitou criar um novo real. Sustentado pela palavra que o ajudou a criar um novo sonho, este foi irremediavelmente destruído pela angústia revelada nesta fala da terceira veladora:

“Ah, é agora, é agora... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo...Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...”²⁴⁷

Em Maeterlinck não encontramos esta oposição do sonho com a vida mas o seu trabalho tendo em vista o desconhecido que “[...] prend le plus souvent la forme de la mort ... présence infinie, ténébreuse, hypocritement active”²⁴⁸ aproxima-se em incerteza e desassossego do drama em prosa de Pessoa. A morte que habita os dois dramas é em *O Marinheiro* uma angústia obsidiante que pesa na sua forma de estar mas que, ao mesmo tempo, lhe serve como via hipotética para penetrar no incognoscível e abrir a última porta para o conhecimento do mais íntimo de si e do universo:

“[...]E aí, no Verdadeiro

²⁴⁵ *Les Aveugles*, op. cit., p. 305.

²⁴⁶ Os extractos de *Les Aveugles* procurarão corresponder, no nosso trabalho, aos sublinhados de Pessoa no original da sua Biblioteca, ref^a 984 - Maurice MAETERLINCK, *Théâtre I*, 21^a Ed., Bruxelles: Ed. Paul Lacomblez, 1908. De salientar a existência de mais dois volumes, *Théâtre II*, 33^a Ed., ref^a 985 e *Théâtre III*, 25^a Ed. ref^a 735, do mesmo editor e datados de 1912 (V. Anexo 6) e da obra com a ref^a 622, *Monna Vanna, une pièce en trois actes*, editada por Charpentier et Fasquelle, Paris, 1913.

²⁴⁷ *O Marinheiro*, op.cit., pp. 61-62.

²⁴⁸ Maurice MAETERLINCK, *Préface au Théâtre de 1901*, In: *Oeuvres I*, op.cit., p.496.

Tirarei os astros e a vida da algibeira como um presente ao Certo,
 Lerei a Vida de novo, como numa carta guardada
 E então, com luz melhor, perceberei a letra e saberei.
 [...]

E partirei, globe-trotter do Divino,
 [...]

E de repente se abrirá a Última Porta das coisas,
 E Deus, como um Homem, me aparecerá por fim.
 E será o Inesperado que eu esperava –
 O Desconhecido que eu conheci sempre –
O único que eu sempre conheci,
 [...]

Eu vou sahir da esfera ôca
 Não por uma estrella, mas pela luz de uma estrella –
 Vou para o espaço real...
 [...]

Vou partir para FORA,
 Para o Arredor Infinito
 Para a circumferencia exterior, metaphysica
 Para a luz por fóra da noite,
 Para a Vida-morte por fóra da morte-Vida.²⁴⁹

Pensar a morte é uma forma de libertação para Pessoa e no sonho ele encontra a via que, por momentos, lhe permite sair de um espaço fechado e entrar num espaço infinito onde tudo se torna mais compreensível e suportável, até mesmo a morte. Daí que o regresso à realidade, onde esta ocupa a certeza de uma presença, se aproxime do abismo de si próprio, como acontece com a primeira veladora de *O Marinheiro*:

“... Afundei-me toda o lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentimentos. Um sono fundo cola uma à outras as ideias de todos os meus gestos²⁵⁰.

²⁴⁹ Álvaro de CAMPOS, *Ode Mortal*, In: *Livro de Versos*, op. cit., p. 230-232.

²⁵⁰ *O Marinheiro*, op.cit., p. 61.

Maeterlinck que considera a morte

“[...]indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu’ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention” e onde “... les paroles prononcées, les larmes répandues ne prennent d’importance que de ce qu’elles tombent dans le gouffre au bord duquel se joue le drame et y retentissent d’une certaine façon qui donne à croire que l’abîme très vaste parce que tout ce qui s’y va perdre y fait un bruit confus et assourdi”²⁵¹

explica o instante que caracteriza a vida e a necessidade de que este seja vivido longe de uma espera que a morte pode vir a preencher. É isso que acontece em *Les Aveugles*, onde um grupo de cegos, perdidos na floresta, espera pelo seu guia, e que mesmo antes de se aperceberem de que ele está morto vêem o seu regresso comprometido agindo de maneira diversa perante a situação tensa que estão a viver. Enquanto que os *Aveugles-Né* são mais racionais e, por isso, menos espiritualizados e os mais velhos mais ponderados nas suas afirmações, a *Jeune Aveugle* é a mais intuitiva e, por isso, capaz de ver mais além,

Troisième Aveugle-Né – Que faites vous?

La Jeune Aveugle - Je metais les mains sur mes yeux; je croyais que j’allais y voir tout à coup...²⁵²

Ver para além da sua incapacidade visual é o jogo místico de Maeterlinck, porque lhe permite entrever o mistério sem o questionar e aproximar-se do enigma da existência. Esta aproximação é também um dos motivos que caracteriza o sonho das veladoras de *O Marinheiro*.

Se a abordagem do desconhecido tem nestes dois dramas o seu ponto de aproximação enquanto tragédias íntimas que o mistério, a ausência do protagonista e a espera acentuam, o afastamento do real, das personagens em relação a esse real e da acção propriamente dita, afasta-as consideravelmente. A intertextualidade não será aqui tão

²⁵¹ Idem, p. 497.

²⁵² *Les Aveugles*, op. cit., p. 319.

evidente como, por exemplo, no *L'Intruse*, como veremos, mas não impede que consideremos a evidência, pela diferença, da grande dramaticidade, quer do poder criador da palavra, por parte de Pessoa, quer do poder do silêncio, por parte de Maeterlinck.

2.3.1 *O Marinheiro e Les Aveugles* – o mistério da espera

Pessoa e Maeterlinck confrontaram-nos nos seus dramas com seres física e intelectualmente diferentes. Em *O Marinheiro* as personagens são pessoas lúcidas, na plena posse de todas as suas faculdade sensoriais e intelectuais que, a partir de uma história que uma das irmãs se propõe contar, criam uma situação, envolta no mistério e propícia ao jogo do enigma da existência, parafraseando Paul Gorceix. Em *Les Aveugles* encontramos seres alucinados, portadores de uma deficiência visual que os impossibilita de se moverem na floresta em que foram abandonados e que os obriga a aguardar passivamente o seu guia que, sem que elas se apercebam se encontra morto junto a elas.

À medida que as falas acontecem em *O Marinheiro*, damos-nos conta da irrealidade de uma espera criada dentro do sonho, a do marinheiro, que dá o nome ao drama e dentro da própria situação, a da morte do padre/guia que acompanha os cegos, de que estes só se apercebem no final. São esperas criadas com base no sonho perante a ausência, em Pessoa e no enigma de uma situação que confronta e abandona o homem ao seu destino, em Maeterlinck. A acção é em *O Marinheiro* nula, um simples gesto pode mesmo parar um sonho, como denuncia esta fala da *Segunda Veladora* em *O Marinheiro*: “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho”²⁵³, e não há dúvida de que ao longo deste drama as personagens não fazem um único movimento. Justifica-se, por isso, o nome de «drama estático», assim intitulado pelo próprio Pessoa, e que ele definia como sendo, “[...] onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo.”²⁵⁴ A ausência de gestos não se verifica em *Les Aveugles*. As personagens movem-se pelo tacto, procurando situar-se no espaço desconhecido onde foram abandonadas, e reagem aos

²⁵³ *O Marinheiro*, op. cit., p. 41.

²⁵⁴ Fernando PESSOA, *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*, op.cit., p. 113.

sons com movimentos de cabeça na direcção do infinito, e com movimentos de mãos que esfregam os olhos na expectativa de que este gesto lhes possibilite alguma visão.

Como já afirmámos, estamos perante um drama de situação que coloca doze cegos em confronto com uma ausência, o padre, seu guia na floresta onde se encontram e que utiliza, para deixar entrever o mistério, um discurso estrategicamente construído sob a sugestão e que evidencia a incapacidade da palavra para traduzir qualquer pensamento. É esta alusão, esta evocação, tão cara a Mallarmé e ao simbolismo, que Pessoa não utiliza no seu drama em prosa. A palavra, como poderemos ver nesta fala da *Primeira Veladora*, serve-lhe de ferramenta para justificar a insuficiência da linguagem,

“Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!...

[...] Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei porquê...”²⁵⁵

é uma palavra activa, que cria e mata o seu próprio objecto, e não passiva como a de Maeterlinck, que nos obriga a despi-la para atingir o seu próprio conteúdo. Maeterlinck justificou esta utilização da palavra pela presença de dois diálogos,

“[...]à côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c’est le seul que l’âme écoute profondément, parce que c’est en cet endroit seulement qu’on lui parle.”²⁵⁶

No silêncio encontrou “[...] l’élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu’enfin elles puissent émerger, parfaites et majesteuses, à la lumière de la vie qu’elles vont dominer”²⁵⁷, e com ele preencheu os espaços que o poeta alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926) considerava serem fundamentais para que o drama conseguisse transmitir a dimensão interior da vida:

²⁵⁵ *O Marinheiro*, op. cit. pp. 38 e 46.

²⁵⁶ Maurice MAETERLINCK, *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, op. cit. p. 492

²⁵⁷ *Le Silence*, In: *Oeuvres I*, op. cit. p. 298

“[...] man wird lernen müssen, nicht die ganze Bühne mit Worten und Gesten auszufüllen, sondern ein wenig Raum darüber lassen, so als ob die Gestalten, welche man schuf, noch wachsen sollten.”²⁵⁸

Os diálogos suspensos por reticências em *Les Aveugles* são reveladores desses espaços de que o silêncio se apodera e que se abrem para o mistério. Em *O Marinheiro* Pessoa quebra o mistério do silêncio, revelando o seu incômodo, através das falas da *primeira veladora*,

“[...] Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...

...Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis por falar... Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis...”²⁵⁹

e, apesar das reticências que acompanham os diálogos, do silêncio que os interrompe, a sua extensão é suficientemente descritiva para manter o mistério, como acontece nesta fala da *Terceira Veladora*,

“[...]Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minha palavra parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar...”²⁶⁰

Maeterlinck, ao contrário de Pessoa, não trabalha a evidência das coisas, não as nomeia, evoca-as, como já afirmámos. A morte, por exemplo, é uma presença em ambos os dramas, mas a sua nomeação só acontece em *O Marinheiro*, com as falas da *terceira* e da *segunda veladoras*,

²⁵⁸ Rainer Mair RILKE, *Der Wert des Monologs*, In: *Sämtliche Werke*, Band 5, 1966, Frankfurt Am Main, p. 439.

²⁵⁹ *O Marinheiro*, op.cit., p. 41.

²⁶⁰ Idem, p. 45.

“[...] Falai-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar”²⁶¹

“... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos sentir?”²⁶²

Em *Les Aveugles* ela paira desde o início do drama, e os diálogos insólitos entre os cegos mantêm-nos na expectativa de que algo está iminente.

“La Plus Vieille Aveugle - Il nous a dit de l’attendre en silence.

Troisième Aveugle-N - Nous ne sommes pas dans une église.

La Plus Vieille Aveugle - Vous ne savez pas où nous sommes.

Troisième Aveugle-Né - J’ai peur quand je ne parle pas

La Plus Vieille Aveugle - Je crois qu’il y a des étoiles; je les entends.

Le Plus Vieil Aveugle - On ne sait pas se qu’il peut y avoir entre nous.

*Premier Aveugle-Né - Oh!oh!oh! – Je ne sais pas encore ce que c’est... – Il ya un mort au milieu de nous!”*²⁶³

Contudo, a constatação da morte não impede que a passividade física e moral dos cegos se mantenha perante a fatalidade de uma nova espera que se adivinha nos silêncios entre os diálogos que a palavra destrói com a sua “[...]l’art d’étouffer et de suspendre la pensée”²⁶⁴.

Como afirmava Novalis, para quem o diálogo se transformava num jogo,

“ [...]das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. [...] Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, - daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache der lächerlichste

²⁶¹ Idem, p. 46.

²⁶² Idem, p. 61.

²⁶³ *Les Aveugles*, op. cit., pp. 289-314.

²⁶⁴ *Le Silence*, In: *Le Trésor des Humbles*, op.cit., p. 298.

und verkehrteste Zeug sagen. [...] das verächtliche Schwatzen die unendlich ernsthafte Seite der Sprechere ist.”²⁶⁵

também Maeterlinck entrou neste jogo, onde se dá uma inversão de valores que coloca em causa o diálogo tradicional, pensado e construído, e faz sobressair um diálogo reduzido, inútil, mas fundamental para produzir o efeito dramático. Este diálogo, que à partida parece destituído de funções, vai permitir as pausas e os silêncios que Maeterlinck considera essenciais para que a alma se revele. Será, portanto, o diálogo supérfluo que mais se aproxima da alma e “[...]qui determine la qualité et la portée ineffable de l’oeuvre.”²⁶⁶ Por esse motivo e, ao contrário de Pessoa que utiliza um diálogo mais descritivo, mas também insuficiente para descer ao mais profundo do ser, Maeterlinck serve-se de um mínimo de palavras nos diálogos e oferece-nos o silêncio onde ele pensa que «la voix de l’âme» tem possibilidade de se reproduzir. Na banalidade das expressões, das hesitações, dos não ditos que o esgotamento do diálogo, ao longo do drama, permite, ressoa a presença da morte, mas a tensão que os cegos experimentam e que as palavras denunciam aproxima-os de uma verdade superior.

Teresa Rita Lopes, que questiona a utilização da linguagem em *Les Aveugles* e em *O Marinheiro*, “les Veilleuses sont plus explicites que les Aveugles, elles ne veulent pas dire n’importe quoi”, afirma que se não fosse a presença do cadáver do padre/guia entre os cegos que “confère aux mots une résonance qu’ils n’auraient pas autrement”²⁶⁷, Maeterlinck não teria conseguido mais do que um diálogo originado num quotidiano, precisamente o oposto dos simbolistas,

“...contrairement à ce que préconisaient les Symbolistes. Il ne s’en éloigne que par des sous-entendus symboliques. Si on ne tient pas compte de ces allusions, on a l’impression d’avoir affaire à un dialogue qui s’enchaîne de façon à peu près ordinaire”²⁶⁸

Da mesma maneira que Paul Gorceix contraria esta dedução de Teresa Rita Lopes, também nós consideramos não ser muito assertiva esta primazia conferida ao

²⁶⁵ NOVALIS, *Fragments*, op. cit., pp. 203-204.

²⁶⁶ *Le Tragique Quotidien*, op. cit., p. 492.

²⁶⁷ Teresa Rita LOPES, op.cit., p. 207.

²⁶⁸ *Idem*, p. 207.

drama em prosa de Pessoa, enquanto diálogo que só diz o que interessa. Em *O Marinheiro* Pessoa não caracteriza o cadáver “[...] il est là pour arracher les personnages à leur quotidien, pour qu’ils ne s’entretiennent ni de la pluie ni du beau temps – pour faire parler en eux «la voix de l’âme»²⁶⁹, a linguagem não tem valor referencial, não se verificando, portanto, uma procura de informação do exterior por parte das veladoras, ao contrário do que acontece com os cegos perante a situação de espera em que se encontram.

Sabemos e já afirmámos que a linguagem do quotidiano tinha para Maeterlinck o poder de ser mais sugestiva do que o diálogo construído com precisão, como acontece em *O Marinheiro*, porque ao sugerir a insignificância das palavras neste diálogo vulgar conseguia despertar a imaginação para «la voix de l’âme» que os silêncios das hesitações e dos não ditos sugeriam. A própria subversão do diálogo em *Les Aveugles*, que deixa em suspenso a morte, presença de uma ausência, explica só por si os desígnios de Maeterlinck em matéria de criação porque, ao contrário de Pessoa, ele não pretendia criar uma ficção através da linguagem, como salienta Teresa Rita Lopes. Utilizou-a, antes, como sugestão das imagens que povoavam o seu pensamento, esgotando-a do seu conteúdo para a poder revelar na obscuridade dos silêncios.

E se, como Maeterlinck afirmava, para um autor “[...] une phrase semble toujours obscure en raison de l’intelligence de celui que l’écrit, et que s’il s’attarde à l’expliquer c’est qu’il n’a rien de mieux à faire” existindo ele na proporção do que apresenta como inaudível “Un auteur *sincère*, c’est à dire qui puise directement aux sources des vérités, regarde face à face la substance des choses, et ne vit pas uniquement de nouvelles combinaisons d’apparences, n’est jamais obscur, parce qu’il se comprend toujours lui-même, et infiniment au-delà de ce qu’il dit; mais il doit sembler tel, puisqu’il n’existe qu’en la portion *d’inintendu*, qu’il aporte²⁷⁰, seria forçoso trabalhar a palavra nessa obscuridade para nos obrigar a ver mais longe a possibilidade ou não da sua revelação.

Maeterlinck oferece também ao leitor interessado nessa revelação a possibilidade de se tornar co-criador do drama, “[...] tout l’intérêt qu’il y a un elle est l’idée que je m’en fais, le poète qu’elle éveille en moi”²⁷¹ e ser o juiz do que os gestos e as palavras apenas sugerem. Em *Les Aveugles* a revelação gradual da morte, que já aconteceu, coincide com o pressentimento obscuro de que a própria morte dos cegos está iminente – o barulho de passos que não se revelam, o silêncio onde nada acontece

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Maurice MAETERLINCK, *Ruysbroeck L’Admirable*, op.cit., p. 285.

²⁷¹ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail*, Tome 2, op. cit., p. 1117.

– e prepara o não dito, que sugere esse convite, no final do drama. Em contrapartida, em *O Marinheiro* o convite ao espectador é formulado nas indicações cénicas do drama “À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela alta e estreita...”²⁷², competindo ao espectador imaginar o quarto onde se vai desenrolar a acção, também ela imaginada e suportada pelo desdobramento de uma das personagens – a que sonha e a que se vê sonhar – a que a palavra, como criadora do seu próprio objecto e de uma verdade que será só sua, dá e retira a forma. Quando Pessoa convida o leitor a imaginar o espaço onde se desenvolverá a acção, este convite está, à partida, dependente da palavra que vai construindo o drama. No jogo de Maeterlinck a palavra não se apodera da acção, sugere e fica-se pelo não dito, deixando-nos aberta a via para a sua abordagem.

Não queremos com isto dizer que a palavra foi mais conseguida em *O Marinheiro* do que em *Les Aveugles*, mas enquanto que no primeiro ela parece ter vida própria e tanto se aventura contra o silêncio ligado à vida, como destrói o que o sonho tinha idealizado, neste caso o marinheiro, tornando-se ela própria o mistério que inviabiliza a acção “[...]Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho?...”²⁷³; em *Les Aveugles* o instante que a caracteriza “[...]une parole n’est jamais que le sommet d’une immense montagne qui émerge un instant, comme un îlot éphémère de l’océan silencieux de notre identité”²⁷⁴, e de que o silêncio se apodera no final, suspende no vazio do não dito a evidência da morte e a inviabilização de um regresso que a última fala “Ayez pitié de nous!”²⁷⁵ nos deixa adivinhar.

Patrick McGuinness afirma que os dramas de Maeterlinck evidenciam um discurso que “[...] far from being the crystalline final formulation, is no more than the visible tip of the invisible iceberg”²⁷⁶, e não deixa de ter razão, porque se repararmos no diálogo este só acontece enquanto alerta para este não dito que evoca a presença de um mundo silencioso onde o discurso ganha a expressividade que a linguagem conceptual é incapaz de transmitir. E porque,

²⁷² *O Marinheiro*, op. cit. p. 37.

²⁷³ Idem, p. 57.

²⁷⁴ Maurice MAETERLINCK, *Introduction à une psychologie des songes*, In: Oeuvres I, op. cit., p. 471.

²⁷⁵ *Les Aveugles*, op. cit., p. 325.

²⁷⁶ Patrick MCGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, op. cit., p. 156.

“[...] les mots n’expriment jamais les relations réelles et spéciales qu’il y a entre deux êtres. Si je vous parle en ce moment des choses les plus graves, de l’amour, de la mort ou de la destinée, je n’atteins pas la mmort, l’amour ou le destin, et malgré mes efforts il restera toujours entre nous une vérité qui n’est pas dite, qu’on a même pas l’idée de dire et cependant cette vérité qui n’a pas eu de voix aura seule vécu un instante entre nous [...] Cette vérité, c’est notre vérité sur la mort, de destin ou l’amour; et nous n’avons pu l’entrevoir qu’en silence.²⁷⁷”

esse alerta ganha a dimensão da espera vivida pelas personagens. Se em *Les Aveugles* esta espera é provocada por algo exterior que a cegueira torna irresolúvel, em *O Marinheiro* ela vive dentro das personagens. A tensão existencial que os medos das veladoras nos transmitem, contrasta com a tensão situacional dos cegos resultante de uma situação limite que o recurso a uma certa ironia dramática torna possível o leitor ou espectador tem conhecimento de uma informação, a morte do guia, que as personagens desconhecem. Por isso a cegueira²⁷⁸ transcende neste drama toda a ambiguidade simbólica que a caracteriza determinando metaforicamente a individualidade dos cegos, isolados numa ilha, e confrontando-os com um diálogo impossível e um silêncio polimorfo, parafraseando Arnaud Rykner. É nesta analogia, entre a cegueira e o isolamento dos cegos numa ilha, que reside a noção de fecho que caracteriza o estatismo no teatro e que Maeterlinck trabalha neste drama. Os sentimentos de fecho que acabámos de referir – a ilha como enclausuramento geográfico e a própria clausura psicológica originada pela deficiência dos personagens – caracterizam a atmosfera do drama e vão reflectir-se nos diálogos, ecos uns dos outros, mas que não deixam de representar o concreto de que Maeterlinck se serve

²⁷⁷ *Le Silence*, op. cit., p. 303.

²⁷⁷ O tema da cegueira tem sido, frequentemente, abordado na literatura e na arte na sua vertente simbólica que se caracteriza pelo desenvolvimento da visão interior. Impedido da luz física, o invisual consegue trabalhar outro tipo de visão que mais não é do que um olhar para dentro de si e ver o essencial da sua existência. Já dizia o *Príncipezinho* de Saint Exupery *o essencial é invisível com os olhos!* Na mitologia grega a cegueira começou por ser um castigo, como aconteceu com Tirésias e transformou-se num dom divinatório (a versão mais famosa do mito conta que Tirésias, que passou sete anos como mulher, era grande conhecedor de ambos os sexos e que um dia foi chamado perante Zeus e Hera, que discutiam sobre o grau de prazer sexual entre o homem e a mulher, com o intuito de tomar a decisão mais acertada. Tendo escolhido a mulher como sendo a que mais prazer sentiria, contrariando a opinião de Hera, esta cegou-o por vingança. Zeus compadecido deu-lhe o dom da previsão.) Por este motivo, os adivinhos são geralmente cegos; só com os olhos fechados à luz física é possível a percepção da luz divina que permite um melhor entendimento do ser humano e da sua existência enquanto tal.

para nos revelar, através de imagens, as sensações mais obscuras. Nas falas que acompanham os parcos movimentos dos cegos verifica-se esta relação com o espaço em que se encontram, que lhes provoca medo, “Nous n’osons pas nous lever!”²⁷⁹, diz a cega mais velha, lhes desperta a recusa em ultrapassar esta inibição “Restons assis! – Attendons, attendons”²⁸⁰, e os conduz para uma espera, em que a própria clausura espacial e interior, a que foram abandonados e a que se a abandonaram, evoca como inconcretizável. As palavras que compõem, de forma inquieta, os diálogos em que decorre esta espera «situacional» têm como finalidade esta premeditação e, embora o espectador/leitor seja confrontado, desde o início e como já afirmámos, com a presença da ausência, a própria atmosfera em que decorre o drama, onde a vida e a morte se relacionam, desperta-nos a ansiedade dessa espera.

Em *O Marinheiro* a espera, apesar de ser ilusória, também transmite ansiedade, mas ao contrário de *Les Aveugles* em que a espera depende da situação em que se encontram, aqui decorre de um diálogo que evidencia a relação entre vida e morte e onde as veladores parecem tentar fugir a uma para poder escapar à outra, sabendo-se de antemão que isso é impossível,

“Primeira – ... Porque é que se morre?

Segunda – Talvez por não se sonhar o bastante ...

Primeira – É possível... Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecermos a vida, para que a morte nos esquecesse?...

Segunda – Não minha irmã, nada vale a pena...”²⁸¹

E porque as suas falas são interrogadas e inacabadas, quase que obrigando a palavra a criar mundos impossíveis, que só adquirem forma no sonho, trabalham-no como fuga a esse real. Porém, ao regressarem à realidade a palavra perde a sua capacidade criativa e desfaz o que construíra no sonho:

“Terceira – Minhas irmãs é já dia... Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também...

²⁷⁹ *Les Aveugles*, op.cit., p. 287.

²⁸⁰ *Idem*, p. 300.

²⁸¹ *O Marinheiro*, op. cit., p. 55.

Primeira – Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos ...

Segunda – Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez um sonho...Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

Primeira – Não sei. Não sei como se é da vida ...Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos tão tristes, parece que o estão inutilmente...

Segunda – Não vale a pena estar triste de outra maneira ... Não desejais que nos caemos? É tão estranho estar a viver ... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha como neste mundo...²⁸²

Está patente neste diálogo suspenso e interrogado, entre a vida e a morte, a incapacidade da palavra em atingir a ilusão criada e consubstanciada na figura do marinheiro e o silêncio como “... ameaça do não-ser ou de um ser outro”²⁸³ que, desde o início, elas procuram combater, que vai ganhando algum espaço com os primeiros ecos do raiar do dia. A voz que a segunda veladora conscientemente inventa, quebra o espaço do não dito, mas esvai-se fingida, nas palavras da sua criadora, que escuta e se escuta,

“[...] Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?...

[...] Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida... quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”²⁸⁴

como se fosse a destinatária desse “verbo circular”²⁸⁵, como lhe chama Eduardo Lourenço. Curiosamente, esta expressão lembra-nos o heterónimo Álvaro de Campos,

²⁸² Ibid., p. 56.

²⁸³ Robert BRÉCHON, *Estranho Estrangeiro. Uma Biografia de Fernando Pessoa*, trad., Maria Abreu e Pedro Tamen, Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 1997, p. 190.

²⁸⁴ *O Marinheiro*, op. cit., p. 61

²⁸⁵ Eduardo LOURENÇO, *O Lugar do Anjo: Ensaios Pessoaanos*, Lisboa: Ed. Gradiva, 2004, p. 139.

também ele destinatário do drama estático de Pessoa e por ele criticado através deste poema,

“A FERNANDO PESSOA

Depois de ler o seu drama statico «O Marinheiro» em «Orpheu I»

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ageis e astutos
Se sentem com somno e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:

De eterno e belo há apenas o sono. Porque estamos nós falando ainda?

Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras...²⁸⁶

continuando o jogo da dúvida, iniciado por Pessoa com este seu drama em gente e que as diversas falas confirmam, de que destacámos uma da *segunda veladora*,

“[...] porque é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Porque falo eu sem querer falar?”²⁸⁷

Sabemos que o indeterminado tem um papel importante no drama estático e tanto Pessoa como Maeterlinck não deixaram de o considerar. Nos seus dramas verificam-se múltiplas interrogações e reticências que sugerem um inacabamento, que poderá ser propício ao silêncio, contrariado pelas veladoras, e uma série de expressões como “on dirait que”, “il paraît que”, no caso de *Les Aveugles*, que favorecem a incerteza e a ambiguidade no discurso. Mas enquanto que em *O Marinheiro* a dúvida advém de uma reflexão exteriorizada no sonho, em *Les Aveugles* tem a sua origem num deslizar de situações que as insinuações nos diálogos concretizam. E se pensarmos que a dúvida habitava Pessoa, uma dúvida profundamente existencial que colocava tudo e todos em causa,

“Toda a constituição do meu espírito é de hesitação e dúvida. Para mim, nada é nem pode ser positivo; todas as coisas oscilam em torno de mim, e

²⁸⁶ Álvaro de CAMPOS, *Livro de Versos*, op. cit., pp. 126-127.

²⁸⁷ *O Marinheiro*, p. 59.

eu com elas, incerto para mim próprio. Tudo para mim é incoerência e mutação. [...] por tudo isto o meu carácter é do género interior, [...] não auto-suficiente mas perdido em si próprio”²⁸⁸

teremos que considerar que as hesitações das veladores tanto na necessidade em falar como no acto de o fazer são reveladoras de estados de alma que questionam o mistério do Ser através de um diálogo que parte do vazio e a ele regressa sem atingir o seu propósito. É neste nada, que a palavra não consegue anular, que as veladoras sentem necessidade de falar para terem a certeza de existir, Contudo e porque estas falas não cumprem a sua função, enquanto comunicação, resta a dúvida e, com ela, a angústia de um monólogo interior que se desdobra em vários diálogos num sonho em que o inconsciente se manifesta e procura ser o real de uma irrealidade que acaba por o absorver.

Em Maeterlinck a dúvida desliza como desafio para o leitor/espectador. Investigador do absoluto, como lhe chama Paul Gorceix, Maeterlinck questiona tudo, mas não como conflito interior que o impede de viver sem usufruir dos prazeres da vida. Preocupado com o enigma da existência, não se questiona como Pessoa, “[...] se sou eu que não existo”²⁸⁹, mas transporta as suas dúvidas para a sua obra e interroga tudo o que se relaciona com o invisível. Dramas como *Les Aveugles* contêm diálogos de efeito indeterminado produzido, como afirma Patrick McGuinness, no confronto dos personagens “[...] not only with the unnameable, unknowable forces, but with the nullity of waiting, the existential unease to which the banality of the wait abandons them and the revelation that the ‘quotidien’ is in itself ‘tragique’.”²⁹⁰ Sem dúvida que se trata de uma simples espera, mas a intensidade que Maeterlinck lhe atribui, mantém o leitor/espectador suspenso no vazio dessa espera e com a tarefa de o preencher com o seu próprio pressentimento. Por isso concordamos com Paul Gorceix quando ele afirma que “Maeterlinck a anticipé la thèse de l’effet esthétique développée par Wolfgang Iser”²⁹¹, dans la mesure où il a structuré le texte de ses dialogues par rapport à la charge implicite qu’il attribue au mot ou à

²⁸⁸ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 18.

²⁸⁹ *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, de 13-1-1935, In: *Cartas*, op.cit., p. 420.

²⁹⁰ Patrick McGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, op. cit., p. 236.

²⁹¹ Wolfgang Iser (1926-2007), professor da Universidade de Konstanz na Alemanha foi, juntamente com Hans Robert Jauss (1921-1997), um dos maiores expoentes da estética da recepção. Mais do que procurar saber o significado de um determinado trabalho de literatura, ele procurou estudar o impacto que esse trabalho provoca no leitor. Enquanto que Jauss concebeu um modelo que explicava como estudar a recepção histórica de um trabalho de literatura, Iser incidiu a sua pesquisa naquilo que acontecia no acto da leitura.

l'image”²⁹², porque parecem não restar dúvidas de que Maeterlinck trabalhou este e outros dramas, como por exemplo *L’Intruse*, a pensar no leitor/espectador e na sua reacção perante o invisível, com toda a inquietude que o desconhecido desperta.

2.3.2 *O Marinheiro e L’Intruse* – a aproximação ao invisível

Na leitura que Fernando Pessoa fez do teatro de Maeterlinck, também constam anotações no drama *L’Intruse*²⁹³, facto que nos poderá levar a pensar ter este também contribuído, para além de *Les Aveugles*, como fonte inspiradora para a criação do seu drama *O Marinheiro*. Como veremos, existem alguns pormenores que o aproximam de *L’Intruse* e que permitem um certo exercício intertextual entre eles, mas antes há que ter em conta a sua visão da morte e como a trabalharam.

Da mesma maneira que em *Les Aveugles*, também em *L’Intruse* os personagens deixam entrever a sua alma perante a iminente chegada da morte, e a sua impotência sobre esse poder misterioso e impiedoso. A espera constitui também aqui o eixo à volta do qual se desenvolvem todos os diálogos. Pai, tio, avô e três filhas aguardam, num ambiente sombrio, a chegada de uma familiar que vive num convento e que vem visitar a cunhada doente, após o nascimento do seu filho. Destacamos a figura do velho ancião cego e a sua argúcia, que nos recorda Tirésias (v. Nota 272), perante uma espera que não chega, e que o leva a ver para lá dessa espera e a aperceber-se de que algo, invisível aos outros, se move, - passos furtivos no jardim, o movimento dos ciprestes (uma árvore que simboliza a união entre o céu e a terra) o sopro gélido, o próprio rouxinal que emudece – entra, cumpre o seu propósito e sai. Impossibilitado pela cegueira de ver o que os outros vêem, o avô transmite-lhes as suas percepções auditivas que acabarão por confirmar a presença dessa intrusa que é a morte.

Em *O Marinheiro* o sonho morre com o nascer do dia, não o sonho sonhado, mas aquele que preserva o estado lúcido na procura de um sentimento existencial

²⁹² Paul GORCEIX, *Maeterlinck, L’Arpenteur de l’Invisible*, op. cit., p. 288.

²⁹³ A primeira ideia para este drama surgiu de um conto de Grimm *The twelve dancing princesses* e de um conto fantástico do escritor alemão Friedrich Motte Fouqué (Agenda 1889 1/2-X), Dedicá-lo-ia a Edmond Picard, um advogado e escritor com quem Maeterlinck estagiou, depois de acabar o seu curso de direito, em 1865. Foi publicado em Janeiro de 1890 na Revista *La Wallonie* e em Julho do mesmo ano, num volume conjunto com *Les Aveugles*, por Lacomblez. A sua primeira representação teve lugar a 21 de Maio de 1891, no *Théâtre d’Art* de Paris.

original, aquele que permite uma certa autonomia do eu sem que ele perca a sua ligação à realidade, aquele que tem na espera o símbolo da inquietude.

Sendo a espera comum em ambos os dramas, em *L'Intruse* ela evolui para a morte como tema e em *O Marinheiro* ela evolui também para a morte, mas como símbolo.

Em *L'Intruse* Maeterlinck criou uma situação onde a personagem principal é a inquietude humana, prefigurada na personagem de um ancião cego, capaz de interpretar todos os sinais que a realidade lhe transmite, sejam eles interiores ou exteriores, e de influenciar o comportamento das personagens com o prenúncio da morte, essa personagem ausente, sublime como lhe chamavam os simbolistas, que não intervém mas que se sente “[...] indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention”²⁹⁴ e que entra, subtilmente, na vida sem ser convidada.

Em *O Marinheiro* Pessoa ofereceu um motivo, a donzela morta e as três veladoras, vozes criadoras de uma história sonhada dentro dum sonho. É nele que encontram os seus outros *eus* que não sabem quem elas são no presente “O que eu era outrora já não se lembra de quem sou...”²⁹⁵, e é também nele que velam o que foram como reacção à vida que a morte desassossejou. Como o seu criador, sentem diversamente o peso dessa história, a Primeira com imensa subjectividade, a Segunda com mais racionalidade e a Terceira com algum inconformismo. São estas três formas de sentir, de pensar e de reagir à presença dessa personagem sublime que é a morte, a fatalidade, que nos remetem para os seus heterónimos, também eles fruto do pensamento múltiplo e antitético de Pessoa que, por apreender o seu próprio eu, enquanto outro e como estranho a si mesmo, pensou e sentiu ser tudo e nada no dentro e fora da vida. E, porque esta «lhe bateu», parafraseando a sua afirmação na carta a Mário de Sá-Carneiro, sente-a com mesma estranheza da *Segunda Veladora* “É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro, como neste mundo [...] sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...”²⁹⁶ e doi-lhe “[...] a vida aos poucos, a goles, por insterstícios”²⁹⁷. Como o marinheiro que o barco não chegou a

²⁹⁴ Maurice MAETERLINCK, *Préface au Théâtre*, In: *Oeuvres I*, op.cit., pp. 496-497.

²⁹⁵ *O Marinheiro*, op.cit., p. 45.

²⁹⁶ *Idem*, p. 56.

²⁹⁷ *Carta a Mário de Sá-Carneiro, de 14-3-1916*, In: *Cartas*, op. cit., p. 141.

transportar, também Pessoa procurou, em vão, um barco que o levasse a um porto “[...] para a vida não doer”²⁹⁸. Como aconteceu com a *Segunda Veladora*,

“Quem é que eu estou sendo?...Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...”²⁹⁹

«outros» falaram com a sua voz e, também como ela, sentiram a presença da morte,

“[...] que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir”³⁰⁰

mas não conseguiram a chave de que fala Maeterlinck para abrir a porta de acesso ao mistério da vida.

Se considerarmos que a morte para Maeterlinck é a chave que explica o segredo da vida,

“Sans la mort que serait la vie?

C’est elle qui lui donne son poids, son importance, sa dignité, sa signification et ses perspectives infinies

La vie est un secret, la mort est la clef qui l’ouvre.”³⁰¹

e que dela se serve como motivo para que o drama *L’Intruse* se desenvolva no fio ténue que as separa, atribuindo-lhe o papel de intrusa – que espreita, que avança e que entra sem ser convidada com a finalidade em ocupar o espaço que pertence à vida,

L’Oncle - Qu’allons-nous faire en attendant?

L’Aieul - En attendant quoi?

L’Oncle - En attendant notre soeur.

[...]

La Fille - Je crois que quelqu’un est entré dans le jardin, grand-père...

[...] Il doit y avoir quelqu’un dans le jardin; les rossignols se sont tout à coup.

[...] Je suis sûre que quelqu’un est entre dans le jardin

²⁹⁸ Idem.

²⁹⁹ *O Marinheiro*, op. cit., p. 60.

³⁰⁰ Idem, p. 61.

³⁰¹ Maurice MAETERLINCK, *Avant le Grand Silence*, Éditions Transatlantiques, 2002, p. 125.

Le Père - Il y a un silence de mort.

[...]

L'Aïeul - Il n'y a personne à la porte vitrée?

[...] Il me semble qu'il fait noir tout à coup.

[...] Personne n'est entre dans la chambre?

[...] Il est arrivé quelque chose!... Je suis sûr que ma fille est plus mal!...

[...] Et qui est-ce qui est assis là?

La Fille - Mais il n'y a personne, grand-père!

[...]

L'Aïeul, tressaillant d'une épouvante spéciale

Qui est-ce qui s'est levé?

[...] Il y a quelqu'un qui s'est levé de table

L'Oncle: La Lumière!...³⁰²

poderemos concluir que a espera desse familiar, que não chega a concretizar-se, tem implícita um motivo inquietante – a saúde frágil da mãe da criança – que, por sua vez, vai originar um aumento de intensidade nos diálogos, mas que se torna necessário à obtenção do efeito que Maeterlinck pretendia – mostrar o que realmente há de espantoso no simples facto de se viver – e que ele realiza neste confronto do ser humano com a morte.

Também Pessoa para quem, ao contrário de Maeterlinck, a vida constituía uma experiência dolorosa e a morte uma angústia obsidiante, não deixa de a considerar como uma possibilidade de acesso ao mundo interior e ao mistério do Universo. O seu heterónimo Álvaro de Campos trabalha-a tendo em vista essa possibilidade,

“[...]de que te serve o teu mundo interior se o desconheces?

Talvez, matando-te, o conheças finalmente...

Talvez acabando comeces...”³⁰³

como libertação e possível saída do espaço limitado que lhe reservou a vida,

“Que o espaço cá dentro é espaço para estar fechado

[...]

³⁰² Maurice MAETERLINCK, *L'Intruse*, In: *Oeuvres II*, op. cit., pp. 250-280.

³⁰³ Fernando PESSOA, *Lisbon Revisited(1926)*, In: *Poesia dos Outros Eus*, op.cit., p. 332.

Vou poder circum-navegar por fora este dentro
 Que tem as estrelas no fim, vou ter o céu”³⁰⁴

e associando o seu próprio mistério ao mistério das coisas,

“Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o destino a conduzir a carroça de tudo e pela estrada de nada.”³⁰⁵

No sonho, como construção imaginária e estética de uma experiência de sensações em que o eu sente tudo de todas as maneiras, encontra Pessoa o meio para simbolicamente trabalhar a morte. É o que acontece em *O Marinheiro* onde as veladoras tentam construir um universo geográfico e humano pela magia do sonho do marinheiro e procuram, apesar do medo, fazer sobressair a linha que separa a vida da morte,

“*Terceira* – Que voz é essa com que falais?...É de outra... Vem de uma espécie de longe...

Primeira – Não sei... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes...”³⁰⁶

Segunda - [...] Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”³⁰⁷

Nota-se a angústia que o medo desperta perante esta invisibilidade que reveste a morte e o bloqueio que isso provoca no discurso e que impossibilita o acesso ao mistério que domina o sonho em que o marinheiro se recria e se autodestrói. Mas é com esta angústia, comum aos dois dramas, que os personagens dialogam no quotidiano de *L’Intruse* e no sonho em *O Marinheiro*, decorrendo esses diálogos num espaço físico muito semelhante, entre personagens cuja identidade não está bem definida e que

³⁰⁴ Fernando PESSOA, *Ode Mortal*, op.cit., p. 336.

³⁰⁵ Fernando PESSOA, *Tabacaria*, op. cit., p. 340.

³⁰⁶ *O Marinheiro*, op. cit., p. 58.

³⁰⁷ Idem, p. 61

esperam, com uma passividade angustiante e num clima quase sobrenatural, o desenrolar dos acontecimentos.

Ao compararmos, o espaço em *O Marinheiro*

“Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. [...] Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, [...] há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, enre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas.

[...]É noite e há como que um resto vago de luar.”³⁰⁸

com o espaço de *L’Intruse*

“Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s’ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande dans un coin. Une lampe allumée.”³⁰⁹

não podemos deixar de salientar quão idênticos eles são. Apesar de não existir em *O Marinheiro* um relógio, como acontece em *L’Intruse*, a atemporalidade que o caracteriza não o afasta do mistério da morte que o tempo introduz “Velamos as horas que passam”³¹⁰, diz uma das veladoras, e que o soar das doze badaladas em *L’Intruse*, acabará por confirmar.

Se tivermos em atenção as personagens, salvaguardando a filha primogénita, *Ursule*, em *L’Intruse*, verificamos que as suas identidades não são definidas, predominando a designação de parentesco, em *L’Intruse* e os números em *O Marinheiro*. Por sua vez, as três irmãs de *L’Intruse* aparentam uma grande sintonia agindo, muitas vezes, em uníssonos,

“*Le Père* - Ursule, va donc voir s’il dort bien.

³⁰⁸ *O Marinheiro*, op. cit., p. 37.

³⁰⁹ *Les Aveugles*, op. cit., p. 245.

³¹⁰ *Ibid*, p. 52.

La Fille Aînée - Oui mon père.

*Les trois soeurs se lèvent et, se tenant para la main, entrent dans la chambre, à droite.*³¹¹

unidade que a própria diversidade nas três veladoras nos transmite. Será que podemos admitir que Pessoa criou as veladoras à semelhança dos seus heterónimos? Luiz Francisco Rebello, na sua obra *Fragmentos de uma Dramaturgia* salienta essa unidade com o facto de Almada Negreiros ter chegado a conceber para este drama em prosa de Pessoa um figurino “em que as veladoras se metiam num único, enorme vestido, que lhes prendia, por completo os movimentos”.³¹²

Considerando, como João Gaspar Simões, que os heterónimos foram “[...] dramaticamente concebidos como personagens irreais de um drama real, drama que era a própria existência de Fernando Pessoa – o plano humano onde se desenrolava o drama em gente em que os vários heterónimos (as várias personagens) encarnavam aspectos diferentes da concepção da vida do mesmo Fernando Pessoa”³¹³ e, se pensarmos que a personalidade de Pessoa só se manifestava com sinceridade, não na vida mas no plano da inteligência, julgamos poder interpretar as veladoras como personagens irreais que evoluem e se transformam em personagens reais neste drama. Afinal estamos perante um drama que poderá ser o de Pessoa e da sua própria existência sempre tão desassossegada.

Outro ponto de aproximação entre os dois dramas é a força de algo invisível que envolve os protagonistas. Realçada pela luz e pelos objectos alegóricos exteriores ao espaço em que se encontram, ela cria uma atmosfera quase sobrenatural, como se pode verificar em *L’Intruse*,

“La Fille Aînée - C’est la lampe qui palpite ainsi, grand-père.

L’Aieul - Il me semble qu’elle est bien inquiète ... bien inquiète...

La Fille - C’est le vent froid qui la tourmente ...

L’Oncle - Il n’y a pas de vent froid, les fenêtres sont fermées.

La Fille - Je crois qu’elle va s’êteindre...”³¹⁴

³¹¹ *L’Intruse*, In: *Oeuvres II*, op. cit., p. 248.

³¹² Luiz Francisco REBELLO, *Fragmentos de uma Dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994, p. 135.

³¹³ João Gaspar SIMÕES, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 7ª Edição, Lisboa: Ed. Bonecos Rebeldes, 2011, p. 243

³¹⁴ *Idem*, pp. 274-275.

e no sonho sonhado da segunda veladora em *O Marinheiro*,

Primeira - Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer coisa?...

Segunda - Não há vento que mova as chamas das velas e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena, se alguém pudesse responder!...³¹⁵

Contudo, este aumento ou diminuição de intensidade da luz que denuncia a aproximação da morte reveste-se de uma inquietude menos acentuada em *O Marinheiro* do que em *L’Intruse*. Aqui, os sinais exteriores reforçam, pela incongruência do seu enquadramento, o que de sugestivo existia no interior. O recurso a uma imagem arquetipa, a foice, instrumento atribuído ao esqueleto com uma capa negra que personifica a morte, associada ao trabalho do jardineiro, os rouxinóis que se calam, o barulho dos ciprestes (árvore cemiterial) são algumas das imagens alegóricas que Maeterlinck utiliza para tornar mais evidente a chegada da morte,

“*La Fille* - [...] Je vois l’avenue jusqu’aux bois de cyprès.

[...] Les arbres tremblent un peu.

[...] Il doit avoir quelqu’un dans le jardin; les rossignols se sont tus tout à coup.

On entend, tout à coup, le bruit d’une faux qu’on aiguisse au dehors

[...] je crois que c’est le jardinier. Je ne vois pas bien, il est dans l’ombre dans la maison.

Le Père - C’est le jardinier qui va faucher.

L’Oncle - Il fauche pendant la nuit?³¹⁶

O simbolismo implícito nestas falas reveste-se de uma grande incoerência embora adequada à construção dessa presença invisível e indesejável que é a morte. A complexidade de toda a tessitura dramática deste drama evidencia a cumplicidade de Maeterlinck nas etapas que percorreu para trabalhar os percursos que lhe permitiram

³¹⁵ *O Marinheiro*, op. cit., pp. 38-42.

³¹⁶ *L’Intruse*, op. cit., pp. 250-255.

transformar a ideia do desconhecido em algo que valorizava toda a existência, e confirma também o nome de tecelão que Patrick McGuinness lhe atribuiu “The weaver of imaterial faded tapestries, a dramatist of horror and suspense”³¹⁷. Este nome assenta-lhe na perfeição, porque foi o trabalho repetitivo da tecelagem que lhe permitiu criar o efeito trágico de *L’Intruse*. Sendo a morte por parto uma realidade muito comum no século XIX e, por esse motivo, muito utilizada na literatura, Maeterlinck soube trabalhá-la com mestria. Neste drama ela é a intrusa, talvez um dos epítetos mais adequados para quem aparece num local sem ser convidado, a quem Maeterlinck abre a porta de um quotidiano em que a litania das palavras que ecoam por entre os silêncios denuncia a sua aproximação. E o silêncio como linguagem que fala antes das palavras, como diria Maeterlinck, ganha espaço num texto de enunciação mínima e constrói um diálogo vazio,

L’Aïeul - Qui est-ce?

La Fille - Je ne sais pas, je ne vois personne.

L’Oncle - C’est qu’il n’y a personne.

[...]

Le Père - Tu ne vois personne?

La Fille - Personne, mon père.

[...]

L’Aïeul - Est-ce que les rossignols ne recommencent pas à chanter, Ursule?

La Fille - Je n’entends plus un seul dans toute la campagne.

L’Aïeul - Il n’y a pas de bruit cependant.

Le Père - Il ya un silence de mort.³¹⁸

Perante este diálogo tão inconsistente, mas que sugere a presença de algo invisível, Maeterlinck consegue transmitir-nos uma enorme inquietação e com ela uma sensação de mal estar que se agudiza com os sinais premonitórios da morte. A mesma inconsistência dos diálogos acontece em *O Marinheiro*, mas Pessoa não atribui à morte este simbolismo macabro de *L’Intruse* e não utiliza as trevas como suas cúmplices para nos inquietar. Trabalha a noite como forma de libertação para o sonho e este só morre com o raiar do dia que, ao contrário da noite, desobriga as veladoras de

³¹⁷ Patrick McGUINNESS, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, op.cit., p. 202.

³¹⁸ *L’Intruse*, op. cit., pp. 251-253.

pensar oferecendo-lhes um certo apaziguamento nas dúvidas sonhadas no sonho, como nos transmite a *Segunda Veladora*,

“... Oh que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a inconsciência da vida...”³¹⁹

Ao cruzar todos os espaços no sonho o marinheiro adquire a irrealidade que caracteriza o próprio sonho, esse delírio que Gaston Bachelard considerava ser “[...]le témoignage d’une *fonction de l’irréel*, fonction normale, fonction utile, qui garde le psychisme humain, en marge de toutes les brutalités d’un non-moi hostile, d’un non-moi étranger”³²⁰, afirmação que, segundo o nosso ponto de vista, poderá explicar o motivo pelo qual Pessoa se evadia da sua existência. O sonho servia-lhe de catalisador de todas as suas angústias e oferecia-lhe a possibilidade de atingir uma outra forma de existência, liberta de todas as contrariedades da vida real, mais próxima do desconhecido, desse mistério para além da vida que ele tanto ambicionava conhecer. Contudo, o marinheiro não conseguiu dentro do sonho da segunda veladora recuperar o passado de que se afastara ao criar uma pátria de sonho. E porque negou a sua própria realidade cansou-se de sonhar e reduziu-se ao nada de que as veladoras tanto queriam fugir,

“*Segunda* - ... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro...

[...] Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

[...]

Primeira – E o que aconteceu depois?

Segunda – Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... – Sim, sim... só podia ter sido assim...- Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...

Terceira – Talves tivesse regressado à pátria... Mas a qual?

Primeira – Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?

Segunda – Porque é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa? ”³²¹

³¹⁹ *O Marinheiro*, op.cit., p. 61.

³²⁰ Gaston BACHELARD, *La Poétique de la Rêverie*, Paris: Ed. PUF, 1960, p. 12.

³²¹ *Ibid*, p. 53.

As falas interrogativas, reticentes e repetitivas despertam, como em Maeterlinck, a inquietude de um acontecer, sendo que aqui acontecem no sonho – o marinheiro, elemento simbólico, desaparece no sonho sonhado em que se questionou – que o mistério dominou. Com este domínio do mistério sobre o sonho Pessoa criou uma relação dialéctica entre a voz e o silêncio onde deixou transparecer a angustiada constatação de que tudo não passava de uma ilusão. Por isso nos confrontamos com a inutilidade desses diálogos, a realidade irreal do marinheiro, a morte por não sonhar o suficiente e o desmoronar de tudo o que fora construído. Através da segunda veladora Pessoa transportou-nos para uma dimensão em que a morte, esse grande enigma para Maeterlinck mas que para Pessoa não era mais do que êxtase e vacuidade, ocorreu num plano não-material, no inconsciente desta mesma veladora. Poderemos interpretá-la como a voz das vozes interiores de um eu lírico, atributo um pouco estranho para sujeito deste texto mas que nele se enquadra devido à linguagem metafórica e simbólica que, ao criar uma atmosfera misteriosa e onírica, lhe atribui um carácter mais poético do que propriamente dramático. O facto de Pessoa e Maeterlinck acreditarem na existência de algo para lá dos fenómenos, permite-lhes abrir os textos a esse espaço oculto da comunicação que estas falas destas duas veladoras em *O Marinheiro* e do profético ancião de *L’Intruse* nos transmitem,

“*Terceira* – As vossas frases lembram-me a minha alma...

Segunda – É talvez por não serem verdadeiras... Mas sei que as digo...

Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando...”³²²

“Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, ...

J’attendrais que vous disiez la vérité; mais il y a longtemps que je la sais, malgré vous!

[...] Il est trop tard maintenant, et je sais la vérité mieux que vous!...”³²³

e onde parece existir uma força que impulsiona a segunda veladora a idealizar um espaço através do sonho onde vive o sonho de outra personagem e o ancião a revelar-se, qual Tirésias, portador de uma vidência que ultrapassa os sentidos dos presentes.

³²² *O Marinheiro*, op.cit., p. 43.

³²³ *L’Intruse*, op.cit., pp. 273-274.

Se a morte aproxima estes dramas do invisível, a palavra é por ela absorvida e distancia-os do seu inquietante propósito – compreender a verdadeira essência do universo e do ser.

2.3.3 Viver no limite do indefinível

“L’inconnu n’est qu’un inconnu supérieur, un inconnu plus haut ou plus lointain que celui où nous aventurons sans crainte. En soi, il n’existe point, mais deviendra l’inconnu de demain. En luttant contre l’inconnu, nous reculons l’inconnaissable. [...] Chaque homme n’est que le total provisoire d’un passé et d’un avenir qui se perd dans l’infini qui le precede et dans l’infini qui le suit”³²⁴

“... E eu, que odeio a vida com timidez, temo a morte com fascinação. Tenho medo desse nada que pode ser outra coisa, e tenho medo dele simultaneamente como nada e outra coisa qualquer, como nele se pudessem reunir o nulo e o horrível...

[...] Não é a morte que quero, nem a vida: é aquela outra coisa que brilha no fundo da ânsia como um diamante possível numa cova a que se não pode descer”³²⁵

Duas afirmações que transmitem a vontade em pensar o desconhecido, sendo que em Maeterlinck este seu desejo tem implícito a concepção da sua obra não como reflexão calculada, mas como produto do acaso, aventura espiritual profunda, «sauvage» como lhe chama Paul Gorceix, e que ele considera como necessária à validação de toda a obra de arte. Partilhado também por Pessoa, este trabalho do inconsciente tem implícito, no entanto, a busca do limite que ele estabelece entre si e o que está para além de si e de que a fragilidade desassossegada de Bernardo Soares é exemplo. Enquanto que Maeterlinck viveu a inquietude como forma a enriquecer o espaço da sua criatividade e sem que esta o obrigasse a uma despersonalização, Pessoa repartiu-a pelo seus heterónimos. Sempre que a fadiga o impedia de ser Pessoa, Bernardo Soares, por exemplo, surgia como refúgio para as suas divagações. Por isso o registo no *Livro*

³²⁴ Maurice MAETERLINCK, *Le Sablier*, In: *Oeuvres I*, op. cit., pp. 221-222.

³²⁵ *Livro do Desassossego*, op.cit., pp. 181 e 227.

do Desassossego não tem uma imagem do quotidiano de Pessoa, mas sim o reflexo da sua experiência enquanto sobrevivente de uma sociedade que diariamente o confrontava e como projecção no sonho do limite que constituía o humano. Em todo o caso a incerteza e ansiedade que dominam Fernando Pessoa e que ele transmite aos seus «outros» através de uma prosa poética, *O Livro do Desassossego*, que contém os esboços do que viria a constituir a sua obra ortónima e heterónima, releva um querer ser e estar para além do consciente e uma partilha com Maeterlinck na ligação desse estado à escrita. No entanto, esta ligação do inconsciente à escrita que permitiu que Maeterlinck transformasse o teatro numa experiência espiritual profunda, teve as suas contrariedades no que diz respeito à expressão do indefinível que constitui o desconhecido. Por esse motivo, em dramas como *Les Aveugles* e *L'intruse*, Maeterlinck, influenciado pelo pensamento místico, esvaziou a linguagem do seu conteúdo e trabalhou a abstracção por forma a conseguir o distanciamento humano necessário a dar forma àquilo que a não tem. Não foi fácil atingir este afastamento de molde a que os seus dramas adquirissem a densidade mística que eles mereciam. Maeterlinck chegou a pensar substituir os actores por figuras que só adquiriam vida ao serem manipuladas, como acontecia com as figuras de cera ou as marionetes³²⁶, transformando-se em símbolos dos actores «desencarnados», como lhe chama Paul Gorceix, que silenciosos e imóveis, assim se afastavam da realidade:

“Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'êtres privés de vie il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d'un art mort ou nouveau. Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. Il semble aussi que tout

³²⁶ Maeterlinck deu às suas peças *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort des Tintagiles* o nome de *Trois Petits Drames pour Marionnettes*. Nos esboços do seu ensaio sobre *Un Théâtre d'Androides*, Maeterlinck sempre foi muito incisivo no que respeita à presença demasiado invasiva dos actores, e chegou mesmo a propor a sua substituição por figuras de cera (o seu fascínio pela figura de cera que este pequeno apontamento denuncia “l'horreur belle des musées de cire...” – Agenda de 1887 – 15/III – sublinhado nosso), motivo que aparecerá também nos esboços de *La Princesse Maleine* (“un officier passe au fond, avec la tête en cire de Maleine” – Agenda de 1889 – 29/I – sublinhado nosso) e de alguns poemas de *Serres Chaudes* – *Regards* e *Attouchements*. O fascínio pelas imagens de cera, despertava em Maeterlinck estranheza e horror, mas fornecia-lhe o motivo essencial para salientar o mal estar no teatro. Chegou mesmo a pensar utilizar, para representar o cadáver da princesa Ursule, em *Sept Princesses*, um figura de cera inspirada num busto de Donatello (“Pour la Princesse morte (elle serait en cire), prendre le buste de Donatello” – Agenda de 1890 – 19/IX).

être qui a l'apparence de la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel.³²⁷

Estas suas considerações permitiram-lhe chegar ao silêncio³²⁸, trabalhar o mistério como a matéria de toda obra de arte e mostrar-nos,

“[...] l'idée qu'il se fait de l'inconnu. [...] de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein”³²⁹

ideia de que se serve para abrir o teatro ao indefinido do eu profundo onde a presença de uma ausência enigmática se constrói como força sem origem e se impõe, como intrusa nos diálogos. O poeta Pierre Quillard (1864-1912), contemporâneo de Maeterlinck, descreve-a de modo conciso e singular:

“Entre toutes leurs paroles s'interpose un être d'angoisse et de terreur, celle qu'on n'a point invitée, l'impalpable, l'invisible; elle est éparse dans tous les gestes, donne un timbre surnaturel aux voix, et, simplement parce qu'elle est là, les mots ordinaires de la vie prennent un sens différents à eux-mêmes, et leurs syllabes transfigurées portent toutes des marques d'effroi.”³³⁰

Este ser invisível reflecte a ideia inconsciente, mas firme, de Maeterlinck sobre o universo e constitui uma matéria essencial nas suas obras. Trabalha-as, pela sugestão, com palavras incabadas, silêncios e diálogos imprecisos e deixa-nos a busca do não dito, desse limite que nos separa desse espaço imaginário como convite a uma progressão e enriquecimento individual.

Em Fernando Pessoa também se torna necessária a busca do que fica para lá do limite do ser e do sonho, dificultada pela sua despersonalização em «outros» que

³²⁷ Maurice MAETERLINCK, *Menus Propos – Le Théâtre*, op.cit., p. 458.

³²⁸ Na sua Agenda de 1890 (23/II) Maeterlinck escreve “La terre natale de l'art, son élément, est le silence”.

³²⁹ *Préface au Théâtre*, op. cit., p. 500.

³³⁰ Pierre QUILLARD, *L'Intruse*, In: *Mercur de France*, Julho de 1891, p. 48.

personificam a multiplicidade que constituiu a sua existência. Prafraseando Teresa Rita Lopes, «o faz de conta» do seu universo, criado do nada, como afirmam as veladoras de *O Marinheiro*, é essa existência inventada, a pátria sonhada no sonho do marinheiro, que as falas aproximam do limite para o indefinido mas cuja progressão é impedida pelo despertar para a realidade. Apesar de estarem presas à realidade, Pessoa transmitiu-lhes a vontade de viver independentes, como os seus heterónimos, que elas trabalham questionando as suas existências e as suas experiências, e pela busca de saberem quem são, o que estão a fazer, para onde vão e até onde podem ir no sonho que as aproxima do limite da sua existência. A morte é aqui, aliás como nos dramas que apresentámos de Maeterlinck, um tema transcendental e rico em conteúdo metafísico. Misturam-se as imagens que a memória construiu nas palavras ditadas pela emoção e pelo medo de todas as personagens, com o racionalismo da terceira veladora em *O Marinheiro* e a vidência do velho ansião em *L’Intruse*. Os caminhos são semelhantes mas as pistas que eles nos fornecem repartem-se diferentemente. A voz invisível de Maeterlinck é em Pessoa múltipla e constrói várias pontes que as ligam ao seu criador. É, por isso, clara a alusão aos heterónimos em *O Marinheiro*,

“*Segunda* - [...] À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar ... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas...

Terceira - [...] Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

Segunda – São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê...”³³¹

sendo o sonho a sua forma de evasão para o limite do mistério onde através de imagens, sem espaço nem tempo e de uma circularidade transcendente, como diria José Augusto Seabra, poderia ser tudo e todos e aproximar-se do todo que constitui o Universo.

Contudo, neste viver o limite, Pessoa não chega a um só porto, mas a vários que lhe complicam a “ancoragem” e desassossegam quem o acompanha. A prosa no seu

³³¹ *O Marinheiro*, op. cit., p. 51-59.

Livro do Desassossego poderá, segundo a nossa opinião, constituir essa “ancoragem”. Bernardo Soares, semi-heterónimo de Pessoa, comanda ficticiamente, os pensamentos que o autor, escondido em si mesmo, lhe transmite. Como afirma Ana Binet,

“L’entremise d’un autre lui-même lui ouvrait un espace de liberté à l’intérieur duquel il pouvait jouer à sa guise, distillant parcimonieusement des petits bouts de «sa» vérité, enveloppée dans des strates successives de vérités attribuées à d’autres personnages de son «théâtre de l’être».”³³²

A reacção de estranheza e inquietude que a desconstrução da forma dramática em Maeterlinck provocava nos leitores, é em Pessoa motivada pela indiferenciação entre sujeito e objecto, pelo tom lírico com que trabalha os temas que ao longo do *Livro* se repetem atemporalmente e que obrigam o leitor a transformar-se num detective, com a finalidade de descobrir, nas pistas que lhe vão sendo fornecidas, aquela que, após um escrutínio cuidadoso, o levará à resolução do problema:

“[...] le lecteur va s’adonner à un jeu de piste, tentant d’identifier les différentes voix qui y sont présentes. Il traque l’auteur tapi au fond du texte et, tel un enfant jouant à cache-cache, se sent particulièrement fier lorsqu’il le trouve et peut ainsi le produire devant le monde”³³³

A pertinência desta afirmação de Ana Binet contribui, certamente, para explicar o quão difícil se torna ser um em várias vozes e viver no limite da sua própria indefinição. Pessoa não precisou na sua obra, como Maeterlinck nos seus dramas, de criar um plano duplo para o desenrolar da acção - um real onde a acção é visível, embora ameaçada, e um surreal que a encobre, embora os sinais denunciem a sua fatalidade -, para conseguir, como Maeterlinck, através desse delírio comunicativo aproximar-se do lado oculto da vida. Pessoa era o modelo adequado a qualquer tipo de acção e o maior desassossego da sua obra.

³³² Ana BINET, *À la frontière de soi: le Livre de l’intranquillité de Bernardo Soares, de Fernando Pessoa, ou le journal entre intimité et fiction*, In: *Frontières et seuils*, «Eidôlon», Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2004, p. 401.

³³³ Idem.

CAPÍTULO III – A ESTÉTICA DO FRAGMENTO

Analisado na literatura, o fragmento poderá ser um pedaço que se extraiu de um texto, ou o que dele ficou como testemunho do que se escreveu e que o tempo não conseguiu conservar na sua totalidade ou, simplesmente, um texto que não foi acabado. Sendo uma parte do todo que constitui um texto literário, a perspectiva que se nos oferece da sua forma é a de uma falta de unidade discursiva que o afasta da exigência clássica de perfeição, coerência e acabamento. No entanto, esta descontinuidade, não impediu que os românticos alemães como Novalis e os irmãos Schlegel³³⁴, a ele recorressem como forma por eles considerada como a mais adequada à sua expressão poético-filosófica em constante devir. Novalis chamava aos seus fragmentos *Bruchstücke* que se poderá traduzir por pedaços, partes de um todo que, não sendo propriamente esboços de uma escrita que viria a ser completada, constituíam a forma de, alusivamente, exprimir algo inacabado, aberto, e que remetia para o contínuo devir do ser humano. Desta maneira, o fragmento passou a ser um todo que se bastava a si mesmo e que, apesar da sua forma inacabada, se tornou objecto de uma preocupação estética. A afirmação de Schlegel de que, “[...] ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel”³³⁵, tem implícita essa preocupação. A sua analogia com uma unidade orgânica, o ouriço, cuja natureza como ser isolado e arisco, mas sensível a qualquer ameaça, aproximava-se do que Schlegel pensava ser essencial para caracterizar o fragmento, ou seja, a sua autonomia. E embora ele tivesse procurado desenvolver uma teoria através das suas considerações sobre o fragmento, não conseguiu levá-la a bom termo. De acordo com o nosso ponto de vista o fragmento não se completa através de uma teoria, não só porque não é fácil incluí-lo num sistema que ele próprio nega e do qual tenta fugir, mas também porque, pela sua forma de inacabado, não pode ser compreendido a partir de uma única definição. Ele próprio é múltiplo nas relações que mantém com o todo que o cerca - obra, sujeito, sociedade e

³³⁴ Foi no nº 1 da Revista *Athenäum*, da responsabilidade dos irmãos August e Friedrich Schlegel, editada entre 1798 e 1800, que Novalis publicou os seus primeiros fragmentos, dando assim início à escrita fragmentária.

³³⁵ *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*, Friedrich von SCHLEGEL, Andreas Huyssen (Hrsg.), Stuttgart;Reclam, 2005, p. 135.

história - e as variadíssimas interpretações que suscita constituem, também elas, uma parte de um todo difícil de alcançar:

“S’il n’y a jamais eu ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment, c’est qu’il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou «extérieures», mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie, ni concept, ni forme du fragment n’aident à penser l’exigence fragmentaire. C’est même, très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à lire l’exigence fragmentaire. Cette méconnaissance n’est pas qu’une erreur elle est le mode même de la pensée qu’exige le fragmentaire: une pensée qui pressent mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit mais sans peut-être le savoir jamais.”³³⁶

De acordo com esta afirmação de Ginette Michaud a própria natureza do fragmento parece definir o seu propósito, ou seja, que a sua análise não seja plenamente conseguida. Portanto, se a intenção do autor do texto fragmentado é a de que o leitor não agarre totalmente o seu texto, não será, na realidade, uma teoria ou conceito que o vão ajudar na sua análise, mas antes o despertar do seu pensamento para um trabalho em que a consciência de uma determinada desordem se torna o meio através do qual o seu espírito coloca em ordem a sua própria consciência e lhe permite interpretar o fragmento enquanto escrita não linear onde tudo é possível. É esta multiplicidade do possível que conduz à abstracção e que propicia as divagações do leitor pelos espaços onde a consciência estética do sujeito encena de forma aberta e inacabada a sua própria existência.

A escrita fragmentária de Pessoa que ele trabalhou como parte do seu próprio desassossego e a escrita de Maeterlinck em que o fragmento é por ele utilizado, essencialmente, enquanto registo de pensamentos e reflexões em constante apreciação e, por isso, repetitivos, constituem as vozes impossíveis de um silêncio a que os seus

³³⁶ Ginette MICHAUD, *Le Fragment dans les textes de Roland Barthes. Théorie et pratique de la lecture*, Thèse de doctorat présentée au Département d’Études Françaises, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, 1983, p. 54. A autora é professora de Literatura Francesa na Universidade de Montréal, Canadá, e uma grande estudiosa da obra fragmentária do dramaturgo canadiano Jacques Ferron.

autores se entregaram, como forma de se evadirem de um real e se reverem no sonho ou no limite de si próprios.

1. O fragmento em Pessoa e Maeterlinck

O recurso ao fragmento como veículo do pensamento por parte de Pessoa e Maeterlinck deverá ser inserido tanto no contexto de uma modernidade em que a oposição aos valores e às normas do espírito clássico contribuem para a sua utilização como, no caso de Pessoa, na sua vivência despersonalizada que o obrigava a repartir os seus pensamentos pelos seus vários heterónimos. Os textos que constituem o *Livro do Desassossego* e *Le Cahier Bleu* colocam-nos num espaço de subjectividade que ilustra a dialéctica que opera entre a consciência do sujeito e o mundo exterior e que é marcado pelo retorno a si mesmo e às incertezas que o habitam. Tanto Pessoa como Maeterlinck procuram, através de experiências de grande sensibilidade, penetrar no seu eu, interrompendo as suas divagações sempre que o seu pensamento não consegue ir além do limite que a realidade lhe impõe e que ele procura contrariar com a sua escrita. Em Pessoa a porta manteve-se aberta a tudo e a todos os que a sua mente idealizava e que o seu eu despersonalizado construía. O prefácio à obra que ele pretendia elaborar e que incluiria um jornal íntimo na pessoa de outro e a obra dos seus principais heterónimos e dos filósofos António Mora³³⁷ e outro a quem ele ainda não atribuíra nome, evidencia a sua personalidade e a falta dela,

“A obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias. [...] o autor destas linhas - nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu. Senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos. [...] Nem esta obra, nem as que lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante –

³³⁷ António Mora era um filósofo, sociólogo e um teórico do Neopaganismo, que Fernando Pessoa teria conhecido numa clínica psiquiátrica de Cascais, onde o filósofo viria a falecer.

porventura só por amizade – o que, ditado, vai escrevendo. O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido.”³³⁸

e o carácter impessoal que ele entendia dever ser a sua obra. Seriam os «outros» a transmitir, melhor do que ele, todas os seus sentimentos, competindo-lhe a ele ser o vidente, como lhe chama Teresa Rita Lopes, de um universo que, a pouco e pouco, ia criando “tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias”³³⁹ e expandindo de acordo com o desenvolvimento das suas várias personalidades. O espaço em que nos coloca reveste-se da mesma complexidade com que ele via o mundo e agrava-se com a diversidade da sua personalidade que os seus heterónimos representam. A sua obra fragmentada é o resultado dessa dispersão que constituiu a sua vida.

Em Maeterlinck o fragmento não reporta à sua personalidade, mas à sua reacção contra as normas do espírito clássico e o autoritarismo de um pensamento normativo e prolixo, capaz de limitar o trabalho do que não se pode conceptualizar, como é o caso do mistério, do infinito, afinal as incertezas que ele considerava serem “[...] justement celles où se complaisaient et fleurissaient librement les pensées les plus hautes”³⁴⁰. Ao mesmo tempo que contrariava o espírito conclusivo dos clássicos, este florescimento de pensamentos denunciava a incompletude do conhecimento humano, abria o campo para uma abordagem contínua e realizava-se através da forma fragmentária e do seu inacabamento. A aproximação de Maeterlinck à obra de Novalis deve-se não só à primazia que ele conferia à herança alemã, facto que já abordámos e que ele regista no seu *Cahier Bleu*, como também à sua necessidade em procurar espaços culturais capazes de lhe oferecerem novas formas de abordagem e utilização da linguagem. Novalis parecia corresponder aos seus requisitos, bem como a escrita fragmentária dos filósofos e místicos alemães, do século XVII e final do século XVIII, que ele destacou na sua introdução à tradução dos *Fragments* deste autor, como por exemplo, Jakob Böhme (1575-1624), Johann Kaspar Lavater (1741-1801) e Karl von Eckartshausen (1752-1803). O fragmento de que Novalis se serviu para expor de forma intuitiva e

³³⁸ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit. pp. 95-96.

³³⁹ Idem, p. 101.

³⁴⁰ Maurice MAETERLINCK, *Préface au Théâtre de 1901*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 499.

breve os seus pensamentos, o seu misticismo tão próximo do do místico flamengo Ruysbroeck, que Maeterlinck tanto admirava, viriam a constituir, só por si, uma atracção para “[...] en fonction de l’irréductibilité des enigmes que pose l’existence”³⁴¹ Maeterlinck o adoptar como veículo ideal para as suas aproximações ao invisível, ao mistério, ao *inconnaissable*, como ele o intitulava. Deste seu contacto com o misticismo alemão, Maeterlinck guardará a noção de que a vida humana é dominada pelo desconhecido, ideia que acaba por ser posta em prática em algumas das suas peças, como é o caso de *La Princesse Maleine*, *Les Aveugles*, *Intérieur*, *L’Intruse*, *La Mort des Tintagilles* e *Pelléas et Mélisande*, e onde esse desconhecido toma a forma de morte “[...] Au problème de l’existence, il n’est répondu que par le règne de son anéantissement”³⁴². Porém, a fatalidade de que se reveste a morte não tem em Maeterlinck a negatividade que a própria palavra transmite. Ele acreditava na evolução contínua do homem, no conhecimento sempre em progressão, e a morte fazia parte dessa continuidade, como transferência do ser para o interior da alma do mundo, para outra vida “Ce que nous appelons la mort n’est que la vie que nous ne comprenons pas encore”³⁴³. A sua obra não apresenta moralismos, mas incertezas sobre um desconhecido que ele abordou de modo a “[...] y découvrir une raison nouvelle de vivre et de persévérer” e capaz de “[...] alterner nos tristesses en les mêlant d’espoirs qui s’éteignent et se rallument”³⁴⁴. Da mesma maneira que para Novalis “le sens poétique “[...] c’est le sens du propre, du personnel, de l’inconnu, du mystérieux, du révélateur, du fatal accidentel. Il représente l’irreprésentable: Il voit l’invisible et sent l’insensible . “[...] Il représente, au sens propre du mot, le sujet-objet: l’âme et le monde”³⁴⁵, também para Maeterlinck a dramaturgia deveria acontecer dentro desta problemática e transmitir a dimensão poética inerente a tudo o que ultrapassa os limites do pensamento analítico, ou seja, o infinito, o que escapa ao entendimento, o que é obscuro para o ser humano. Como dizia Paul Gorceix, a incerteza constituiu o eixo de uma investigação que Maeterlinck iniciou por forma a combater o seu desinteresse perante o *já conhecido*. Por isso, a incerteza tinha para ele um significado completamente diferente. Não lhe atribuía valor negativo, porque através do incerto e das correspondências entre o

³⁴¹ Paul GORCEIX, Maeterlinck, *L’Arpenteur de l’Invisible*, op.cit., p. 581

³⁴² Maurice MAETERLINCK, *Préface au Théâtre de 1901*, In: *Oeuvres*, op.cit., 496.

³⁴³ *Devant Dieu*, In: *Oeuvres*, p. 235.

³⁴⁴ Idem, *Préface au Théâtre*, p. 498.

³⁴⁵ NOVALIS, *Fragments*, op. cit., p. 201.

macraocosmos e o eu, conseguiu construir um espaço que, embora revelador da sua própria finitude, se abriu para uma criação profunda e misteriosa:

“Nous commençons à comprendre qu’il y a au dessus de l’existence vulgaire, une existence supérieure dont on n’a pu jusqu’ici pénétrer l’essence, mais qui se révèle par d’incontestables manifestations. Les yeux se tortent de ce côté. Les sciences occultes, le magnétisme, les phénomènes d’hypnotisme et de suggestion excitent d’ardentes curiosités; et elles ne s’expliquent que par le besoin qui nous possède de sonder les ténèbres dont nous sommes entourés. Nous voudrions déchiffrer l’irritante énigme. L’inconnu nous environne, l’acte le moins important que nous accomplissons est soumis à des influences que la raison est impuissante à expliquer.”³⁴⁶

Nesta conversa com o escritor Adolphe Brisson (1860-1925), Maeterlinck revela a aproximação ao desconhecido como um sentir necessário, uma satisfação para o seu pensamento sempre em construção. Se as abordagens místicas de Ruysbroeck, Novalis e Böhme constituíram o fio condutor das suas reflexões, a naturalidade com que ele abordou todas as questões esotéricas e ocultistas, mesmo que de forma fragmentária permitiram-lhe ir, não só em pensamento, mas na sua obra, ao encontro do enigma que estabelecia o limite da sua existência e se desenvolvia para lá dela. E como a dimensão que Maeterlinck atribuía à arte era infinita como o mistério “[...] j’ai de l’art une idée si grande qu’elle se confond avec cette mer de mystères que nous portons en nous”³⁴⁷ os seus escritos são sugestivos, interrogativos e abertos a múltiplas considerações.

Se folharmos as suas agendas confrontamo-nos com uma profusão de pensamentos estrategicamente fragmentados no tempo e no espaço e que vieram a constituir, por esse motivo, uma parte do todo da sua obra dramática; isto não se verifica nos registos que Fernando Pessoa foi reunindo para o seu *Livro do Desassossego*. O seu pensamento é só por si desorganizado, não existindo, portanto, uma homogeneidade no seu espaço criativo, como acontecia em Maeterlinck. A imaginação de Pessoa dispersa-se pelas vozes que o acompanham numa escrita que ele regista ao sabor do tempo e do espaço em que se manifesta e que, dificilmente, permite

³⁴⁶ Jornal *Le Temps*, 25 de Julho de 1896, p. 2.

³⁴⁷ Maurice MAETERLINCK, *Confession de Poète*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 139.

que o pensamento progrida e impeça a dissolução do eu. E se, como ele afirmava, existir era “[...] estar adaptado a um meio”³⁴⁸, então Pessoa não existia. A sua múltipla personalidade denuncia uma completa inadaptação ao meio em que vive, as suas vozes são a inquietação personificada de um criar para viver e não de um viver para criar, como acontecia com Maeterlinck. Criar exigia «um pequeno universo», como ele afirmou numa carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 11 de Janeiro de 1930, e que serviu de crítica ao primeiro livro de poesia que este lhe enviara intitulado *Confusão*:

“[...] só quando um indivíduo se converte, pela inteligência, em um pequeno universo, tem matéria, na impressão, em que assim se converte, para fazer o que chamamos arte. O que sentimos é somente o que sentimos. O que pensamos é somente o que pensamos. Porém o que, sentido ou pensado, novamente pensamos como outrem – é isso que se transmuta naturalmente em arte, e, esfriando, atinge forma. Não confie no que sente ou pensa, senão quando houver deixado de o sentir ou pensar. Assim utilizará, em proveito seu e de todos, a sua sensibilidade, naturalmente predisposta para esse aproveitamento.”³⁴⁹

O desdobramento em outras personagens literárias possibilitava-lhe, porque o distanciava de si mesmo, transformar em arte a multiplicidade de sentimentos do seu «eu» poético, facto que não acontecia neste livro de Casais Monteiro. No entanto, e apesar da sugestão deste «pequeno universo» como essencial para qualquer processo criativo, o universo criado por Pessoa não só foi necessário para a sua existência como não foi assim tão restrito. Conseguiu ir sempre mais além daquele «pequeno universo» que sugeria e perdeu-se ao dividir-se pelos «outros», vozes diferentes da dele, mas ansiosas, como ele, por conhecer e entender a vida. A dúvida de ser em Fernando Pessoa,

“Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.
Puz a alma no nexa de perdê-la
E o meu princípio floresceu em Fim.”³⁵⁰

³⁴⁸ Fernando PESSOA, *Textos Filosóficos*, I Vol., Lisboa, Ed. Ática, 1993, p. 187.

³⁴⁹ Fernando PESSOA, *Cartas*, op. cit., p. 313.

³⁵⁰ Fernando PESSOA, *Poesia do Eu*, Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 99.

contrasta com a dúvida sobre a realidade objectiva em Alberto Caieiro,

“O mistério das cousas, onde está ele?
 Onde está ele que não aparece
 Pelo menos a mostrar-nos que é o mistério?
 [...]
 Porque o único sentido oculto das cousas
 É elas não terem sentido oculto nenhum.
 [...]
 As cousas não têm significação: têm existência.
 As cousas são o único sentido oculto das cousas.”³⁵¹

o espírito lúcido de Ricardo Reis que faz da sabedoria e da vida uma arte,

“Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo,
 E ao beber nem recorda
 Que já bebeu na vida,
 Para quem tudo é novo
 E imarcescível sempre
 [...]
 E sabe que a vida
 Passa por ele e tanto
 [...]
 E ele espera, contente quase e bebedor tranquilo
 E apenas desejando
 Num desejo mal tido
 Que a abominável onda
 O não molhe tão cedo.”³⁵²

e o sensacionismo vertiginoso de Álvaro de Campos,

“Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,

³⁵¹ Alberto CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos*, XXXIX, op. cit., pp. 66-67.

³⁵² Idem, *Outras Odes*, pp. 140-141.

Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.”³⁵³

Todos e, cada um a seu modo, preenchem a tela que envolve o seu autor com a inquietação de uma existência, também ela outra, desconhecida e instável. É esta inquietação metafísica de Pessoa e dos seus heterónimos, que pensamos poder ser considerada, tal como Jacinto Prado Coelho o sugeriu, como um factor de união, entre a sua obra ortónima e heterónima. Contudo, existe uma certa relatividade nesta união, uma vez que não funciona como elo de ligação, mas como um ponto comum. Se atentarmos na angústia dos seus heterónimos, não será difícil percebê-la neste sentir a existência como uma realidade misteriosa e única do seu *Fausto*,

“[...] O mistério supremo do Universo
 O único mistério, tudo e em tudo
 É haver um mistério do universo,
 É haver o universo, qualquer cousa,
 É haver, haver.
 [...] O mistério de tudo
 Aproxima-se tanto do meu ser”³⁵⁴

que o impede de viver,

“Há entre mim e o real um véu
 À própria concepção impenetrável.
 [...] Há em mim, íntima,
 Uma impossibilidade de existir
 De que abortei, vivendo.”³⁵⁵

e no sonho de *O Marinheiro*, reduzido ao nada,

³⁵³ Álvaro de CAMPOS, *A Passagem das Horas*, op. cit., p. 291.

³⁵⁴ Fernando PESSOA, *Fausto, Tragédia Subjectiva*, Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Ed. Presença, 1988, p. 87.

³⁵⁵ Idem, p. 87.

“[...] O que é qualquer cousa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?

[...]Se nada existisse minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?”³⁵⁶

As vozes de Pessoa transmitem pensamentos sempre limitados pelo mistério que aprisiona o *eu* e o impede de existir. Por esse motivo ele se distanciou do mundo e de si próprio, dividindo-se em «outros» para neles se buscar impacientemente. Ao contrário de Maeterlinck que na sua vida procurou sempre um equilíbrio, quer física, quer intelectualmente, Pessoa entregou-se aos factos que marcaram a sua infância e juventude³⁵⁷ e deixou que eles definissem a sua personalidade polivalente.

As agendas de Maeterlinck, como já afirmámos, transmitem-nos, apesar de fragmentadas no tempo e espaço que ocupam, uma certa continuidade na abordagem dos temas porque, embora o seu autor anotasse uma ideia num determinado dia e a retomasse meses depois, este lapso de tempo não nos oferece a desconexão dos escritos de Pessoa. Não queremos com isto dizer que a leitura das agendas seja um trabalho fácil, pelo contrário, mas a constatação de que uma ideia abordada nas primeiras páginas venha a ter uma continuidade dias ou meses depois é, por si só, reveladora de uma organização mental que Pessoa estava longe de conseguir. Ele também trabalhou vários projectos ao mesmo tempo mas a sua desorganização era tal que logo os abandonava, quer por cansaço, quer pelo fascínio de se ver confrontado por qualquer outra novidade. Além disso, as suas anotações repartiam-se por centenas de papéis e pedaços de papel, tão desarrumados na arca onde os deixou, como

³⁵⁶ *O Marinheiro*, op. cit., pp. 41 e 57.

³⁵⁷ Fernando Pessoa viu-se confrontado, aos cinco anos de idade, com a morte prematura do pai, Joaquim Pessoa, acontecimento que viria a alterar a sua vida familiar, quer a nível económico, quer a nível emocional. Data deste período o seu primeiro heterónimo *Chevalier de Pas*. Dois anos mais tarde, o casamento da sua mãe com o comandante Joaquim Miguel Rosa, cônsul de Portugal em Durban, alterou a sua vida por completo. A mudança de país providenciou-lhe uma educação inglesa, idioma que viria a ser extremamente importante na sua vida profissional, mas a falta de atenção da sua mãe, ocupada com a família que entretanto constituíra, fomentou o seu isolamento e afastamento do convívio familiar. A pouco e pouco foi criando o seu próprio mundo onde conviveu com todos aqueles a que a sua imaginação foi dando vida. Maeterlinck, por seu lado, teve uma infância e juventude no seio de uma família abastada que lhe proporcionou uma educação rígida (a sua permanência, durante sete anos, num colégio de Jesuítas é disso prova) mas também com bastantes privilégios, como foi o caso da sua licenciatura em direito que lhe viria a proporcionar várias deslocações a Paris onde, longe da prática de advocacia, acabaria por cimentar a sua vocação literária. E se a sua educação jesuítica o despertou para o estudo dos místicos flamengos, não conseguiu tornar a sua fé inabalável. *Bulles Bleues* constitui um relato desses anos colegiais que, longe de lhe ministrarem certezas de uma fé inabalável, o induziram para a inquietude e incerteza de todo o desconhecido.

certamente na sua cabeça. Ele próprio, ou antes o seu semi-heterónimo Bernardo Soares, confirma o carácter indefinido das suas tomadas de posição ao afirmar,

“[...] jamais tive uma decisão nascida do autodomínio, jamais traí externamente uma vontade consciente. Os meus escritos, todos eles ficaram por acabar; sempre se interpunham novos pensamentos, extraordinárias, inexpulsáveis associações de ideias cujo termo era o infinito. Não posso evitar o ódio que os meus pensamentos têm em acabar seja o que for; uma coisa simples suscita dez mil pensamentos, e destes dez mil pensamentos brotam dez mil interassociações, e não tenho força de vontade para os eliminar ou deter, nem para os reunir num só pensamento central em que se percam os pormenores sem importância mas a eles associados.”³⁵⁸

Impor pensamentos definidos obrigaria a uma perda de pequenos detalhes, sempre tão extraordinários para Pessoa e este seu posicionamento acaba por justificar a sua obra tão fragmentada.

1.1 O «Livro» de Pessoa, e «Les Agendas» de Maeterlinck – registo de dois olhares fragmentados

O desassossego de alguém que encontra na palavra o motivo que lhe permite viver, como foi o caso de Pessoa, ou o motivo para criar, como aconteceu com Maeterlinck, tem implícito uma vontade em querer diminuir a tensão que a incerteza da sua própria existência ou do mistério dessa existência lhe proporciona.

O *Livro* que Pessoa intitulou de *Desassossego* e que julgamos poder considerar ser um registo confessional da sua múltipla personalidade e de alguns projectos e as *Agendas* de que Maeterlinck se fez acompanhar nos anos, que julgamos também poder afirmar, de grande evolução no seu pensamento e onde anotou desordenadamente esboços do que viria a constituir grande parte da sua obra, foram no silêncio duma escrita fragmentada a voz das suas dúvidas, ansiedades e hesitações.

³⁵⁸ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., pp. 18-19.

Maeterlinck iniciou os seus primeiros registos em 1881, num simples caderno de escola que ele intitulou de *Mon Journal* que manteve até 1883, com uma escrita mais intimista do que a que viria a preencher as suas várias Agendas, embora já se comece a delinear o seu interesse pela crítica de algumas obras, com destaque para Sterne. Sem ter a assiduidade que caracteriza qualquer diário, os fragmentos que se seguem, são representativos do seu conteúdo onde já é evidente o seu interesse em enveredar pela literatura, como crítico e autor:

“Ma rentrée à l’université – enfin – la liberté – les longues rêveries à sa fenêtre – entendu deux professeurs. Mon Dieu qu’ils sont prétentieux...(19 Oct. 81) ³⁵⁹

[...] J’y ai pensé aujourd’hui en faisant ma promenade, le soir. J’aime tant à me promener le soir après mes études desséchantes d’histoires de droit que sais-je on a la tête enfiévrée tout s’embellit dans la nuit qui tombe... (24 Octobre 1881)

[...] Mon Dieu que de livres je construis déjà dans ma cervelle – récapitulations:

Ma comédie

L’Art d’écrire

Un pamphlet genre Louis Courrier contre Catholiques et Libéraux – j’ai toute une haie d’épines en réserve –

Mosaïque – ou panorama de la langue française “Depuis les temps les plus reculés jusqu’à nos jours”

Les Chimères

Mon Histoire

et bien d’autres. Par où commencer - ? et commencerai-je jamais – (4 Décembre 1881)

[...] Pourrai-je jamais aimer? Je commence à en douter – Moi aussi quand mon ami est borgne je le regarde de profil... du côté où il n’a pas d’oeil...(5 Décembre 1881)

[...] Depuis quelque temps j’ai pris comme Sterne l’habitude de traduire chaque geste, chaque allure, chaque parole de ceux que je reencontre. Et certes il n’est pas de meilleur exercice pour apprendre à connaître le coeur humain... (26 Janvier 1882)

[...] Ce qui prouve qu’une critique est mauvaise, c’est qu’après l’avoir lue vous vous dites “Mon Dieu que l’auteur était bête de n’avoir pas songé à cela” – (28 Avril 1882)

[...] Vu aujourd’hui le “Roman Parisien” de Feuillet. Je trouve la fable bien naïve et jeune pour un vétéran comme lui.. (Mars-Avril 1883)³⁶⁰

³⁵⁹ Maeterlinck entrou nesta data para a Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Gand, na altura francófona, tendo como finalidade a licenciatura de Direito.

³⁶⁰ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail*, op.cit., p.155-172.

Depois de dois anos (1884 e 1885) dos quais não existe qualquer registo, surge a primeira de várias Agendas³⁶¹ (1886) cujo conteúdo a denuncia como uma ferramenta de trabalho indispensável para Maeterlinck. O que poderia vir a ser um diário, transforma-se num caderno de ideias³⁶², esboços de projectos, que Maeterlinck foi desenvolvendo de modo fragmentário, forma que lhe permitiu, como já afirmámos, retomar qualquer ideia registada sempre que esta merecia um novo desenvolvimento. O fragmento era o espaço onde o «eu» de Maeterlinck se revelava e se revia no seu processo criativo. A sua luta foi, certamente, menos dolorosa do que a de Fernando Pessoa, mas no espaço que serviu as suas experiências, apesar de fragmentado, Maeterlinck foi sempre confrontado nesta sua ambição em explicar o inexplicável pela lógica do bom senso que o fazia regressar a uma realidade onde ele vivia e o apaziguava das suas incursões. Nele não havia máscaras, mesmo considerando a possibilidade de uma metamorfose na descida ao mais íntimo de si. O exterior era-lhe necessário às suas divagações, não se revelava agressivo como a Pessoa, e permitia-lhe, sem grandes esforços, manter estas buscas existenciais, que alimentavam os seus ensaios e a sua dramaturgia. A inacessibilidade destas buscas e a indecisão que comporta qualquer abordagem simbólica do desconhecido teve na sua aproximação das doutrinas teosóficas o impulso para não perder a esperança na descoberta de soluções que ajudassem a abrir a porta para o desconhecido,

“Nous sommes tous en attente devant cette porte qui ne sépare pas seulement la vie de la mort, mais encore le passé de l’avenir, de connu de l’inconnu et l’homme de son Dieu. J’y ai meurtri mes mots et mès

³⁶¹ Estas Agendas, em couro preto, abrangem os anos de 1886 a 1905. Existem no espólio fragmentos das Agendas de 1906, 1908 e 1909. A partir desta data e, de acordo com as informações obtidas nos *Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles*, detentores de grande parte dos documentos de Maeterlinck, sendo que outra parte, também por nós consultada, se encontra na Biblioteca de Gand, somos levados a considerar que Maeterlinck parece ter feito as suas anotações em pequenos cadernos de folhas furadas, datados de 1920 e 1921 e nos quais registou as suas notas sobre *Ocultismo* e *Le Grand Secret*, e em grandes blocos de notas e cadernos em espiral que abrangem o período que vai de 1934 a 1946. Em 2002 foram publicadas, em dois Tomos, as Agendas de 1881 a 1890, da responsabilidade de Fabrice van Kerckhove, e edição dos *Archives du Futur*. Em preparação encontram-se as Agendas que compreendem o período entre 1891 e 1895, também da responsabilidade de Fabrice van Kerckhove.

³⁶² É interessante registar o facto de as suas anotações só muito raramente corresponderem ao dia marcado na própria Agenda, embora ele tivesse tido sempre o cuidado de iniciar uma nova Agenda em cada novo ano. O seu processo de anotações também é curioso, embora nada fácil para quem queira seguir um determinado pensamento: anotava uma ideia e separava-a de outra, porque diferente, com um traço horizontal. Poderia vir a retomá-la meses mais tarde e se por qualquer motivo, chegasse à conclusão de que o registo feito não coincidia com o que tinha em mente, riscava-a, não querendo com isto significar que esta ideia riscada não tivesse já sido utilizada no esboço de qualquer projecto em curso.

pensées, comme Ygraine s’y meurtrissait les mains; et la porte ne c’est pas ouverte”³⁶³

a mesma que *Ygraine* do seu drama *La Mort des Tintagiles*³⁶⁴, não conseguiu abrir para salvar o irmão, igual à que separa todo o ser humano do encontro com o inconhecível. As folhas das suas Agendas foram o repositório da sua dispersão reflexiva, das suas incertezas existenciais, o registo do seu «eu» em viagem pela universalidade da sua inteligência. Não se fragmentou como Pessoa, mas a descontinuidade das suas reflexões acabou por originar essa fragmentação,

“[...] Elles se présentent sans ordre, telles qu’elles naissent des hasards de la rêverie ou de l’entrechoc des idées. Elles frôlent les contradictions et les redites; mais contradictions et redites attestent [...] parfois aussi, de flotement de la pensée. [...] J’accorde que j’eusse pu sarcler plus soigneusement dans l’humble jardin; mais j’ai bien des fois constaté dans mes divertissements horticoles qu’à trop sarcler, on élève autant de promesses de fleurs que de mauvaises herbes.”³⁶⁵

e onde, apesar de tudo, se revelou a sua estratégia literária. Apesar de repetitivo e até contraditório nos seus registos, isso não impede a revelação de uma escrita que se constrói e os ensinamentos de que ela se vai alimentando ao longo dos dias.

Bem diferentes destes cadernos de Maeterlinck, os fragmentos deixados por Pessoa para fazerem parte do seu *Livro de Desassossego* constituem, se avaliarmos a afirmação de Bernardo Soares “[...] são as minhas Confissões”³⁶⁶, um microcosmos confessional despersonalizado, em que o universo textual flui ao sabor do pensamento,

³⁶³ Maurice MAETERLINCK, *La Grande Porte*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p.239.

³⁶⁴ *La Mort des Tintagiles*, data de 1894 e foi a última peça para marionetes que Maeterlinck dedicou a Aurélien Lugné-Poe, director de teatro que financiou os seus primeiros trabalhos. Tema habitual nos seus dramas, a morte, aqui representada por uma figura feminina, a Rainha, e não como força misteriosa como era habitual, serve, mais uma vez a Maeterlinck, para mostrar a impotência de todo o ser humano, na sua luta contra ela. A protagonista, Ygraine, debate-se, activamente, contra ela, e persegue as criadas da rainha até à porta que a separa do local onde o seu irmão agoniza, mas sem sucesso. O assunto deste drama seria objecto, em 1897, de um poema sinfónico escrito pelo compositor alemão Charles Marin Loeffler (1861-1935) e, em 1913, de uma banda sonora pelo compositor inglês, Ralph Vaughan Williams (1872-1958). Mais tarde o maestro inglês e compositor Lawrence Collingwood (1887-1982) escreveria uma ópera baseada nesta peça que se estreou em 1950, um ano depois da morte de Maurice Maeterlinck.

³⁶⁵ *Ibid*, p. 156.

³⁶⁶ *Livro do Desassossego*, op. cit, p. 54.

numa escrita dispersa por papéis sem data e de acordo com o seu estado de espírito como ele confessa nestas duas cartas a Armando Côrtes-Rodrigues: “[...] O meu estado de espírito actual é de uma depressão profunda e calma. [...] Nem lhe mando outras pequenas coisas que tenho escrito...[...] quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*. [...] O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos, fragmentos.”³⁶⁷ Não será, assim, de admirar que a ansiedade e a incerteza acompanham este universo, mas apercebemo-nos na sua leitura que a confissão parece dar lugar à divagação poética onde, apesar de escrita na primeira pessoa do singular, não é visível, como afirma Ana Binet, “[...] la ligne de démarcation entre *ces fragments de soi* qui constituent le Livre de l’Intranquillité, et les *fragments d’un autre* qu’il est également”³⁶⁸. Talvez por isso, a sua leitura nos transmita a sensação de estarmos numa fronteira entre uma vida sonhada e uma vida *supostamente* vivida, onde narrador e autor se interligam e nos confundem no sussurro de vozes que encobrem a voz do próprio autor. Há uma exposição do íntimo de um narrador, mas como não existe propriamente uma identidade, mas só uma aproximação dela, julgamos não ser possível caracterizar a súmula de fragmentos como registo autobiográfico. Falta-lhe a referência que caracterizou, por exemplo, o *Journal Intime*³⁶⁹ de Henri Frédéric Amiel (1821-1881), um autor que apesar de ter consciência da vida que não queria viver, conseguiu ser ele mesmo o grande relator dessa vida e de todos os pensamentos que ela lhe motivou, como afirmam Marie-Françoise Mercier e Edmond Scherer na nota de abertura à 1ª edição póstuma deste *Journal*:

“[...] la dans ses pages, Amiel va se mettre tout entier [...] Il y raconte ses douleurs, mais le secret [...] il n’a pas écrit ce Journal avec son talent mais avec sa substance de son âme, avec les palpitations de sa vie [...] Il a touché de son aile l’ange des visions ineffables et des divines tristesses.”³⁷⁰

³⁶⁷ Fernando PESSOA, *Cartas a Armando Cortes Rodrigues de 4-10-1914 e 19-11-1914*, In: *Cartas*, op. cit., pp. 89-95.

³⁶⁸ Ana BINET, op. cit., p. 402.

³⁶⁹ Fernando Pessoa leu com muito interesse e anotou a edição de 1921 do *Journal Intime* de Frédéric Amiel. Como afirma num dos fragmentos do *Livro do Desassossego* “[...] o diário de Amiel doeu-me sempre por minha causa. Quando cheguei àquele ponto em que ele diz que sobre ele desceu o fruto do espírito como sendo «a consciência da consciência», senti uma referência directa à minha alma” e esta dor porque idêntica à sua marcou-o ao ponto de lhe dedicar um poema.

³⁷⁰ Henri-Frédéric AMIEL, *Ouverture*, In: *Fragments d’un Journal Intime*, Tome I, 11ª Ed., par Edmond Scherer, Genebra, Georg & Co., Librairies, 1911, p. LXXV.

Doeu-lhe ser Amiel e Pessoa reviu-se nessa dor. Não fosse a despersonalização que tanto contribuiu para fragmentar a sua obra, poderíamos talvez afirmar que a leitura de Amiel transportou Pessoa para o seu desassossego e a dor de sentir que “[...] a minha vida é como se me batessem com ela.”³⁷¹ Por isso, renunciou à vida através do sonho de outras vidas onde procurou ver a sua. Os fragmentos do seu *Livro* são reveladores dessa ausência de uma vida verdadeira,

“[...] Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. [...] Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. [...] Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. [...] Desenrolo-me como uma meada multicolor. [...] Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço. [...] De resto com que posso contar comigo? Uma cuidade horrível das sensações, e a compreensão profunda de estar sentindo... Uma inteligência aguda para me destruir, e um poder de sonho sôfrego de me entreter ... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, como a um filho.”³⁷²

Onde estará a verdade de um homem ausente da vida e de si próprio, que procura reconhecer-se na sua multiplicidade desencantada “[...] Somos quem não somos, e a vida é pronta e triste”³⁷³, e que escreve, como diria Álvaro de Campos “[...] por uma necessidade sem nada”³⁷⁴? Pessoa é tão ávido de conhecimento como Maeterlinck, mas o seu racionalismo impiedoso não consegue admitir as suas intuições sobre o mistério da existência e exige-lhe provas que justifiquem as suas suposições. Os seus fragmentos não são a aventura inconclusiva de Maeterlinck sobre o inconhecível, mas a sua própria impossibilidade e incapacidade em aceitar-se e bastar-se como Ser. Fragmenta-se nos próprios fragmentos em que descreve o seu ideal,

“[...] sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação;

³⁷¹ *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 111.

³⁷² *Idem*, pp. 54-55.

³⁷³ *Idem*, p. 125.

³⁷⁴ Álvaro de CAMPOS, *Livro de Versos*, op. cit., p. 216.

sofrer com *coquetterie*; ver claro para escrever justo; conhecer-se com fingimento e tática, naturalizar-se diferente e com todos os documentos; em suma, usar por dentro todas as sensações, descascando-as até Deus; mas embrulhar de novo e repor na montra como aquele caixeiro que daqui estou vendo com as latas pequenas da graxa da nova marca”³⁷⁵

mas “[...] uma das latas caiu, como o Destino de toda a gente”³⁷⁶ e desperta-o para a realidade onde nunca aprende a existir porque “[...] pensa, fala, age por mim sempre um sonho qualquer meu, em que me encarno no momento. Vou a falar e falo eu-outro. De *meu*, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo imenso, uma incompetência ante tudo quanto é a vida.”³⁷⁷ A inconclusão da sua escrita está, por este motivo, ligada à sua personalidade e ao sentimento de trágico que envolve a sua existência e lhe motiva a passividade, o sonho e a indecisão e até o horror de acabar o que quer que seja:

“[...] Não pondero, sonho; não estou inspirado, deliro. Sei pintar mas nunca pintei, sei compor música, mas nunca compus. Estranhas concepções em três artes, belos voos de imaginação, acariciam-me o cérebro; mas deixo-os ali dormitar até que morrem, pois falta-me poder para lhes dar corpo, para os converter em coisas do mundo externo.

O meu carácter é tal que detesto o começo e o fim das coisas, pois são pontos definidos. Aflige-me a ideia de se encontrar uma solução para os mais altos, mais nobres, problemas da ciência, da filosofia; a ideia que algo possa ser determinado por Deus ou pelo mundo enche-me de horror”³⁷⁸

Esta falta de poder para concretizar as suas ideias resulta do seu permanente conflito entre o criar e concluir e o manter o fluxo da escrita e a sua autonomia. Não era fácil para Pessoa, um ser de personalidade fragmentada, reunir todas as ideias que lhe surgiam no decorrer de qualquer pensamento, formar um todo e dar esse pensamento como concluído, como também não era fácil, que as partes desse todo valessem por si mesmas, embora ele sentisse ser possível, como acaba por afirmar nesta passagem:

³⁷⁵ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 151.

³⁷⁶ *Idem*, p. 152.

³⁷⁷ *Idem*, p. 219

³⁷⁸ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., pp. 18-19.

“[...] Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite e na sombra. Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo é impossível ocultar-lhes o som – é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente.”³⁷⁹

Esta tensão permanente entre aquilo que ele sente ser possível acabar e as ideias que terão que ter um tratamento fragmentário poderá ser considerada uma das fontes do pensamento pessoano, tendo em conta que ele procurou, apesar da diversidade que caracterizava o seu pensamento, estabelecer essa correspondência entre fragmento e totalidade, de molde a obter a harmonia por ele considerada como necessária a qualquer obra de arte. Poderemos tentar entender este pretenso desejo de harmonia em Pessoa como resultante de uma influência do romantismo de Iena, sempre ligado à forma do fragmento, por eles considerada como parte independente e enquanto expressão de um absoluto e reflectindo, por esse motivo, a unidade desejada por Pessoa. Ao mesmo tempo e apesar do pensamento estético romântico não ser um pensamento sistemático, com enunciados precisos e rigorosos que exigiam uma fundamentação racional do que era enunciado ou pensado, ele impunha-se como busca do entendimento do sistema de forma absoluta, como foi o caso em Schlegel, busca que também se pode aplicar à concepção estética pessoana. Se, por um lado, nos escritos teóricos de Pessoa encontramos uma certa sistematização dos seus projectos, por outro esta sistematização não é evidente na sua abordagem estética. Pessoa acaba por viver o mesmo dilema dos românticos no que diz respeito a esta combinação entre o pensamento e o fluxo de ideias que a ele se podem associar, porque a sua hiperconsciência impede a sua concretização. A forma aforística, porque breve mas não fragmentária, já permite este compromisso entre o pensamento absoluto e as ideias múltiplas que esse pensamento suscita e, porque não se coloca o problema do seu inacabamento, o autor pode tentar concentrar numa única frase o sentido de totalidade do seu pensamento. Esta forma aponta para a posteridade com que Pessoa tanto se preocupava e, portanto, não será de admirar que ele a trabalhe com bastante à vontade

³⁷⁹ *Livro do Desassossego*, p. 172.

e que certos trechos no *Livro do Desassossego* contenham frases que mostram esta sua faceta aforística, como acontece neste breve exemplo, “[...] Haja ou não deuses, deles somos servos. [...] Deus é o existirmos e isto não ser tudo. [...] Não se pode comer um bolo sem o perder”³⁸⁰ mas que não o afastam da sua ideia de perfeição e de totalidade estética que ele procurava atingir desde criança:

“[...] Em criança escrevia já versos. Então escrevia versos muito maus, mas julgava-os perfeitos. Nunca mais tornarei a ter o prazer falso de produzir obra perfeita. O que escrevo hoje é muito melhor. É melhor, mesmo, do que o que poderiam escrever os melhores. Mas está infinitamente abaixo daquilo que eu, não sei porquê, sinto que podia – ou talvez seja, que devia – escrever. Choro sobre os meus versos maus da infância como sobre uma criança morta, um filho morto, uma última esperança que se fosse.”³⁸¹

Assim sendo, o fragmento não poderia funcionar em Pessoa, da mesma maneira que funcionou em Maeterlinck. Aqui o fragmento era uma mais-valia, porque a sua forma inacabada permitia a continuidade necessária na análise que ele se propôs fazer tendo em vista o inconhecível, mas em Pessoa ele funcionava como um espelho onde se reflectia a sua incapacidade em gerir a sua própria ficção, nascida de fragmentos de um passado que ele não conseguiu verdadeiramente reunir e que o impediu de se construir no presente como um todo capaz de ser e olhar o futuro como uma projecção de si mesmo e da sua obra.

Bernardo Soares, empregado de comércio, não conseguiu esconder o poeta que

“[...] plonge au plus profond de lui-même pour extraire l’or de son désespoir et bâtir le mythe du génie incompris, inadapté à toute forme de vie sociale, à toute forme d’action”³⁸².

Os fragmentos que constituem o seu *Livro* são pedaços desse «eu» perfeitamente descentrado que se cria «outro», se confunde com o traço de toda a constelação heteronímica, mas que dela absorve a inteligência, a imaginação e o génio. Pessoa

³⁸⁰ Ibid, pp. 59-86.

³⁸¹ Idem, p. 167.

³⁸² Ana BINET, op. cit., p. 407.

procurou com Bernardo Soares ser a consciência e a inconsciência que ele exprimiu no seu poema, de 1924, *A Ceifeira*:

“[...]”

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a inconsciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entra por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passai!”³⁸³

O *Livro* encobriu o sujeito, mas a palavra denunciou-o no seu próprio desassossego.

1.2 A Indefinição do fragmento – uma forma de confissão ou de registo do inconhecível

Sendo a indecisão tão evidente na obra de Pessoa, esta teria forçosamente que se manter indefinida e, portanto, inacabada. É certo que esta indefinição também caracterizou a obra de Maeterlinck, mas em Pessoa ela revelou-se com um grau tão elevado de inquietude que, como afirma Jacinto do Prado Coelho, as suas obras em prosa se tornaram, “[...] capelas imperfeitas da literatura portuguesa, grandes na intenção, sugestivas por serem incabadas e por deixarem um vasto espaço à meditação completadora dos leitores.”³⁸⁴ Afligia-o a ideia de encontrar uma solução para tudo, mesmo a felicidade mais banal. Para ele nada era positivo, tudo era incerto, misterioso e de significado múltiplo, por isso só mesmo uma personalidade múltipla como a dele poderia tentar absorver toda esta multiplicidade de significados. A flexibilidade do seu intelecto ajudou-o, em parte, na criação de vários sujeitos poéticos que, ao longo da vida, procuraram transpor para o seu universo textual e referencial a dinâmica da sua consciência, mas por outro lado impediu-o da estabilidade emocional necessária ao apaziguamento com a vida. O extracto que se segue, retirado de uma carta que Pessoa

³⁸³ Fernando PESSOA, *Poesia do Eu*, op.cit., p. 172.

³⁸⁴ Idem, p. XIX-XX.

dirigiu ao poeta Mário Beirão (1890-1965), transmite-nos a ansiedade que o turbilhão de ideias desencadeava no seu espírito,

“[...] Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso de fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e, ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encher, que algumas se perdem, por elas serem tantas, e outras se não podem ler depois, por com mais que muita pressa escritas. As ideias que perco causam-me uma tortura imensa, sobrevivem-se nessa tortura, escuramente outras. [...]Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de oisas que não sei o que são, cartas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísicas... Toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma...”³⁸⁵

Data desta altura, e que Pessoa inclui nesta carta, o soneto *Abdicação*, composto, numa corrida para casa e num dia que ameaçava trovoada (uma fobia desde criança e que nunca chegou a perder) e que, embora triste, nos transmite a calma de quem se despojou do que o amargurava:

“Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços
 E chama-me teu filho... Eu sou um Rei
 Que voluntariamente abandonei
 O meu trono de sonhos e cansaços

Minha espada, pesada a braços çassos,
 Em mãos viris e calmas entreguei,
 E meu ceptro e coroa – eu os deixei
 Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha conta de malha, tão inútil,
 Minhas esporas dum tinir tão fútil,
 Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a realeza, corpo e alma,
 E regresssei à noite antiga e calma

³⁸⁵ Fernando PESSOA, *Cartas*, op.cit., p. 64.

Como a paisagem ao morrer do dia.”³⁸⁶

A intensidade deste desdobramento, a sensibilidade com que o faz, remete-nos para o seu “sentir tudo de todas as maneiras”, aqui anulado pelo desejo de ser outro e despojado de tudo. São muitos os momentos em que Pessoa se desdobra e se sente de várias maneiras, mas este desprendimento de si mesmo, do peso que o impede do seu sentir verdadeiro parece responder ao apelo da verdade exigido pela obra e que poderá ser, como afirma Maurice Blanchot “[...] le lieu vide où s’annonce l’affirmation impersonnelle [...] le vide sur lequel on se retient, l’usure du jour où deviennent invisibles les visages qu’on préfère”³⁸⁷. Porém, este regresso à origem que o desdobramento de Pessoa procura concretizar, só existia no momento e esse, Pessoa não o conseguia manter. A(s) sua(s) voz(es) anula(m) a verdade do seu ser e esta diversidade impossibilita-o de, como *Fausto*, encontrar a chave que lhe abra a porta do mistério da existência humana, afinal a mesma porta que Maeterlinck procurou abrir durante toda a sua vida mas sem sofrer a dor da despersonalização de Pessoa. O mistério do inconhecível, *l’inconnaissable*, acabou por se tornar o assunto da sua dramaturgia e dos seus ensaios, mas o indefinido que os caracterizou, as interrogações que nos deixou, não têm a ver com a sua indefinição enquanto ser humano, como acontecia com Pessoa, mas com o facto de que nada pode ser definitivo, quando se trabalha o invisível, o impalpável, o que está além do cognoscível.

Para Maeterlinck,

“[...] le mot «Inconnaissable» n’est qu’un masque dont nous affublons notre ignorance provisoire. Toute la route de notre avenir s’étend du connu à l’inconnu et de l’inconnu à l’inconnaissable, ce n’est pas ailleurs que nous trouverons nos progrès et nos bonheurs humains; et c’est en la suivant jusqu’au bout que nous deviendrons hommes”³⁸⁸

por isso, mesmo que a indefinição seja uma certeza face à incerteza que envolve o que não se pode conhecer, Maeterlinck considera que a vida não se deve limitar a dar resposta ao que tem probabilidade de ser resolvido, porque

³⁸⁶ Fernando PESSOA, *A Poesia do Eu*, op. cit., pp. 52-53.

³⁸⁷ Maurice BLANCHOT, *L’Espace littéraire*, Éditions Gallimard : Collection Folio/Essais, 1955, pp. 61-62.

³⁸⁸ Maurice MAETERLINCK, *L’Autre Monde ou le Cadran Stellaire*, In: Oeuvres I, op. cit., p. 247.

“[...] penser à l’Inconnaissable nous apprend à penser à l’inconnu. [...]une certaine partie de l’Inconnaissable d’autrefois, se transforme peu à peu en inconnu; et l’inconnu d’hier devient sous nos yeux le connu d’aujourd’hui.”³⁸⁹

Trata-se, afinal, de permitir que a curiosidade humana procure satisfazer, mesmo que de modo incompleto, a sua ânsia em querer conhecer o que, ao longo da vida, lhe oferece dúvida e impedir que a rotina que nos transforme, como afirma Maeterlinck, em sonâmbulos,

“[...] faisant machinalement, aveuglément, superficiellement le travail de chaque jour, qu’il s’agisse de besognes purement manuelles qui peuvent s’accomplir les yeux fermés, ou de tâches très intellectuelles qui exigent vraiment l’attention la plus concentrée, la vigilance la plus inquiète, l’application la plus aiguë. [...] La pensée aussi bien que la main devient vraiment automatique et s’endort au sommet de son enquête; et pour nous réveiller en sursaut, c’est~à-dire pour nous remettre en contact avec la réalité [...] il faut un coup extraordinaire et brutal [...] un choc qui nous rappelle à nous ou plutôt à l’homme et qui brusquement déchire l’écorce de l’existence que nous menions tranquillement à la surface de nous-mêmes; car l’homme apparent que nous sommes vit sur l’homme réel, comme une mouche sur un crâne.”³⁹⁰

Maeterlinck quiz despertar o homem para lá do seu quotidiano e manifestar-lhe o quão extraordinário é abandonar-se à descoberta do que existe para lá dele e do universo em que se encontra. O fragmento foi o veículo ideal que ele encontrou para nele reflectir sobre “[...] quelque chose de la vie rattachée à ses sources et à ses mystères par des liens que je n’ai l’occasion ni la force d’apercevoir tous les jours, [...] je ne sais quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre”³⁹¹, interrogando-se sobre o seu objectivo, tantas vezes quantas as necessárias e como alerta para o ser humano e a rotina a que se entrega no seu quotidiano. Sendo o inconhecível o centro das suas reflexões que ele reparte pelo *Cahier Bleu* e pelos ensaios, como é o caso, por

³⁸⁹ Maurice MAETERLINCK, *Avant le Grand Silence*, op. cit., p. 117.

³⁹⁰ *Ibid*, pp. 25-26.

³⁹¹ *Le Tragique Quotidien*, op. cit., p. 489.

exemplo, em *Le Trésor des Humbles*, *La Sagesse et la Destinée*, *Le Temple Enseveli*, *Le Grand Secret*, *La Vie des Abeilles*, não admira que Maeterlinck repita frequentemente as mesmas dúvidas sobre a existência, o porquê de sermos ou estarmos aqui, o que existe para além de nós, a vida, a alma, Deus, o destino, afinal as mesmas dúvidas que assaltam qualquer ser humano ao longo da vida e para as quais ele dificilmente encontra resposta. Por esse motivo e porque soluções não se encontram na sua obra, Paul Gorceix afirma que Maeterlinck “[...] ne prétend pas détecter *Le Grand Secret*”³⁹², afirmação que não deixa de ser evidente, embora nela esteja implícita toda a sua obra dramática. Se atentarmos nos dramas *Les Aveugles* e *L’Intruse*, que já foram objecto de alguma análise, verificamos que tanto um como outro sugerem toda esta problemática. Ao sugeri-la, Maeterlinck lega ao leitor a difícil tarefa de procurar “[...] partout et toujours, mais sans perdre de vue que c’est en nous que se trouve le clef du mystère”³⁹³. Estas duas palavras *partout* e *toujours* representam a imensidade da sua própria pesquisa, o espaço de que se apoderou para nele tentar encontrar-se, afinal o mesmo espaço em que Pessoa procurou encontrar-se pela voz interrogada do seu semi-heterónimo Bernardo Soares:

“Estas páginas, em que registo com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que é isto, e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou?

Como alguém que, de muito alto, tente distinguir as vidas do vale, eu assim mesmo me contemplo de um cimo, e sou, com tudo, uma paisagem indistinta e confusa.”³⁹⁴

mas enquanto que Maeterlinck pouco revela da sua própria vida nas suas divagações, em Pessoa elas são a sua realidade e a sua ficção. A consciência que ele tinha do seu próprio desdobraimento e as experiências daí resultantes originavam um eu dividido entre o ser e o estar que o entediava. Tendo em conta que ele afirmava que o tédio era

“[...] o aborrecimento do mundo, o mal-estar de estar vivendo, o cansaço de se ter vivido, [...] a sensaçãoo carnal da vacuidade prolixa das coisas,

³⁹² Paul GORCEIX, *Le Refus de la Théorie*, In: *Maurice Maeterlinck, Oeuvres I*, op. cit., p. 162.

³⁹³ Maurice MAETERLINCK, *Le Sablier*, op.cit., p. 148.

³⁹⁴ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 97.

[...] o aborrecimento de outros mundos quer existam quer não; o mal-estar de ter que viver, ainda que outro, ainda que de outro modo, aonda que noutro mundo, [...] a sensação física do caos, e de que o caos é tudo”³⁹⁵

a consciência deste sentimento só pode deformar a realidade em que se confronta,

“[...] Mas quê? Que há no ar alto mais que o ar alto, que não é nada? Que há no céu mais que uma cor que não é dele? Que há nesses farrapos de menos que nuvens, de que já duvido, mais que uns reflexos de luz materialmente incidentes de um sol já submisso? Que há em tudo isto senão eu? Ah, mas o tédio é isso, só isso. É que em tudo isto – céu, terra, mundo, - o que há em tudo isto não é senão eu!”³⁹⁶

e impedir que ele a apreenda na sua verdadeira dimensão. Pessoa avança e recua neste seu processo de desdobramento e regressa a si na tentativa de dar expressão à vida,

“PARA ONDE VAI A MINHA VIDA , e quem a leva?

Por que faço eu sempre o que não queria?

Que destino contínuo se passa em mim na treva?

Que parte de mim, que eu desconheço, é que me guia?

O meu destino tem um sentido e tem um jeito,

A minha vida segue uma rota e uma escala,

Mas o consciente de mim é o esboço imperfeito

Daquilo que faço e que sou; não me iguala.

[...]

Quem sou, senhor, na tua treva e no teu fumo?

Além da minha alma, que outra alma há na minha?

Porque me deste um sentimento de um rumo,

Se o rumo que busco não busco, se em mim nada caminha

Senão com um uso não meu dos meus passos, senão

Com um destino escondido de mim nos meus actos?

Para que sou consciente se a consciência é uma ilusão?

³⁹⁵ Ibid, pp. 344-345.

³⁹⁶ Idem, p. 345.

Que sou eu entre quê e os factos? [...]»³⁹⁷

através de um caminho ditado pelo destino e por divagações fantasiosas que, por momentos, parecem apaziguá-lo mas que se tornam interrogações sobre a sua própria existência.

Pessoa como Maeterlinck sentiram sempre excessivamente o que observavam, mas enquanto que Pessoa acentuava, nas suas reflexões, o eu para dele se esvaziar e fingir ser «outros» nas suas reflexões, Maeterlinck fazia os seus registos e sobre eles reflectia intuitivamente, sem uma finalidade concreta, a não ser questionar o mundo, o homem e a própria escrita á luz duma impossibilidade, desse «au-delà» da existência. O facto de nos seus ensaios Maeterlinck utilizar mais a forma pronominal «nous» do que o «je» julgamos ser, só por si, indicativo de que o seu pensamento explorava, ou como diria Paul Gorceix, especulava sobre tudo o que o agitava, sobre todas as ideias que lhe ocorriam ao acaso e que o ligavam ao inconhecível:

“Nous vivons dans un monde où l'éther est roi. Il y accomplit sans cesse des miracles récemment découverts. Nous n'avons pas la moindre idée de ce qu'il est. Nous croyons qu'il existe parce que rien ne serait explicable s'il n'existait point. Il est invisible, impodérable, sans saveur, sans odeur, silencieux et infatigable. Il est partout, pénètre tout, remplit tout, demeure inexpugnable et ne se laisse pas capter. On dirait qu'il est l'âme de l'univers, la présence où la substance de Dieu dans l'infini de l'espace et du temps.

Rien ne serait explicable s'il n'existait pas; mais lui-même est aussi inexplicable que Dieu.”³⁹⁸

É evidente a superioridade que Maeterlinck confere ao inconhecível, sabedor como ele é de que nós nunca nos poderemos aproximar de algo que é invisível, silencioso e eterno, contudo o ser humano não deve deixar de lutar contra o desconhecido, começando por não admitir que ele é inconhecível. Para isso, Maeterlinck considera que devemos alargar o nosso campo de acção e confrontar o desconhecido com a nossa própria evolução, mesmo correndo o risco de aumentar a

³⁹⁷ Fernando PESSOA, *Poesia do Eu*, op. cit., pp. 105-106.

³⁹⁸ Maurice MAETERLINCK, *L'Autre Monde ou le Cadran Stellaire*, op. cit., p. 247.

nossa ignorância com as metas alcançadas. Julgamos ser oportuno fazer referência a um dos seus fragmentos que, apesar das sete décadas que o separam da actualidade, ilustra, afinal, as nossas limitações perante as nossas descobertas e o desconhecimento daquilo que as envolve:

“[...] Le cancer semble l’archétype, l’incarnation même la fatalité. Il tombe sur nous du fond des ténèbres intérieures ou extérieures, sans causes morales ou physiques et jamais ne pardonne. Mais pourquoi est-il fatal? Parce qu’on n’a pas encore trouvé le régime qui le prévendra ou le remède qui le guérira? Qu’y a-t-il d’inévitable en tout ceci? Ce n’est pas hors de nous mais en nous, dans notre ignorance, que réside cette fatalité.

Quand on sera parvenu à le guérir, on aura déplacé d’un cran l’un de nos plus redoutables destins, mais il en restera toujours d’autres pour nous conduire à la mort qui sera le dernier.

Seulement, de cran en cran, il se simplifiera, s’élargira, s’élèvera; ce qui era déjà fort appréciable.”³⁹⁹

Esta constatação de que quanto mais conhecemos, menos sabemos parece um pouco ambígua mas se tivermos em atenção que o que se conhece não corresponde, na verdade, à sua totalidade e se, como afirma Bernardo Soares, “[...] como nunca podemos conhecer todos os elementos de uma questão, nunca a podemos resolver. Para atingir a verdade faltam-nos dados que bastem, e processos intelectuais que esgotem a interpretação desses dados”⁴⁰⁰, ou como dizia o *Fausto* de Pessoa “o segredo da busca é que não se acha”⁴⁰¹ verificaremos que será sempre difícil sermos donos de um conhecimento pleno das coisas. A suposta ambiguidade acaba por revelar-se como algo que, longe de nos confundir, nos alerta para a relatividade do conhecimento, cuja evolução depende de uma aprendizagem contínua por parte do ser humano. Maeterlinck soube ter em conta este alerta quer como ensaísta, quer como dramaturgo, trabalhando, lado a lado, os seus ensaios e o seu teatro. Se nos primeiros abordou uma grande diversidade de assuntos - a vida depois da morte, Deus, a astronomia, o espiritismo, misticismo, a vida das flores, dos insectos, das plantas -, com um denominador comum, ou seja, o desejo de progredir na descoberta do desconhecido, o seu teatro tornar-se-ia a via

³⁹⁹ Maurice MAETERLINCK, *Devant Dieu*, op. cit., p. 233.

⁴⁰⁰ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 310.

⁴⁰¹ Fernando PESSOA, *Fausto, Tragédia Subjectiva*, op. cit., p. 170.

indirecta de expressão de todo o seu pensamento. Como afirma Paul Gorceix, os ensaios de Maeterlinck eram “[...] une forme d’écriture heuristique qui s’impose à lui en raison de l’incertitude permanente, dans laquelle l’homme se trouve par rapport à la vérité”⁴⁰², descoberta que ele se propunha atingir, não através do conhecido, mas do mistério que nos envolve. Em contrapartida, os escritos de Pessoa, conhecedor também e como já afirmámos, das limitações da verdade, nasceram de uma consciência dividida que elaborava várias verdades parcelares como resultado de uma busca entre o real e a sua dissipação. Se os seus heterónimos encarnaram essa busca de forma perturbadora, o seu *Fausto*, sem ser outro, também a viveu de forma dolorosa. Fausto buscou essa verdade absoluta fora das suas sensações, questionou a sua própria consciência e, ao fazê-lo, apreendeu-se como objecto, sendo sujeito, consciencializando-se dentro da própria consciência e reconhecendo a sua própria limitação numa busca que, afinal, só lhe deu a certeza de que tudo era oculto. Numa análise não propriamente maquiavélica mas dolorosa Fausto regressa sistematicamente a si mesmo para viver a irreversibilidade de uma situação, encenada na alma e na inteligência, e cujo protagonista é a condição existencial do seu próprio autor. Buscou excessivamente, sem encontrar, suspenso na realidade em que se descobriu, sobre a qual reflectiu, mas que não conseguiu dominar. Sentiu e pensou em conflito, criou os seus próprios abismos e neles se projectou, inseguro e angustiado, à procura de uma verdade, afinal a verdade que Pessoa tanto quis alcançar em toda a sua vida. Julgamos poder afirmar que no *Fausto* encontramos fragmentos de uma vida que Pessoa iludiu sonhando e em que se sonhou «outros», podendo vir a constituir, como afirma José Augusto Seabra uma “[...] referência estrutural que nos permite apreender a génese e a organização da poesia de Pessoa, cuja intencionalidade dramática, irrealizada ao nível do género literário prosseguido pelo poeta [...] encontra nesse fracasso o ponto de partida para a emergência de uma dramaticidade intrínseca à própria linguagem poética.”⁴⁰³ De acordo com este ponto de vista, os vários conflitos vividos entre a Inteligência e a Vida poderão considerar-se um esboço das coordenadas temáticas da poesia de Pessoa e um indício da origem da sua heteronímia

“[...] Todas as máscaras que a alma humana
Para si mesma usa, eu arranquei...”

⁴⁰² Paul GORCEIX, *Maeterlinck, L’Arpenteur de l’Invisible*, op. cit., p. 489.

⁴⁰³ José Augusto SEABRA, *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, op. cit., p. 65.

A própria dúvida, trementemente
 Arranquei eu de mim, e inda depois
 Outra máscara (...) arranquei
 Mas o que vi então — essa nudez
 Da consciência em mim, como relâmpago
 Que tivesse uma voz e uma expressão,
 Gelou-me para sempre em outro ser [...]"⁴⁰⁴

e de toda a tensão com a sua identidade. Houve, certamente, neste projecto faustiano um excesso de racionalização, por parte do seu autor, na abordagem do tema facto que poderá ter contribuído para que a intenção de Pessoa não tivesse sido concretizada e resultasse no seu inacabamento. Contudo, se tivermos em conta, como afirma Antoine Compagnon, que a intenção de qualquer autor poderá não ter que ver somente com um projecto premeditado e consciente, mas também com o imprevisível, e conhecendo nós um pouco da dispersão de Pessoa, julgamos poder afirmar que, embora o excesso de reflexão o impedisse de concluir grande parte dos seus pensamentos, as mudanças imprevisíveis do seu estado de espírito tiveram, certamente, um grande peso na fragmentação da sua obra. É, por isso, oportuna a comparação de Antoine Compagnon sobre a escrita e a intenção do autor, que pensamos poder ajudar a entender até que ponto o projecto e a intenção se enquadram na obra de Fernando Pessoa:

“[...] Écrire, si la comparaison est permise, ce n'est pas comme jouer aux échecs, une activité où tous les mouvements sont calculés; c'est plutôt comme jouer au tennis, un sport où le détail des mouvements est imprévisible, mais où l'intention principale n'en est pas moins ferme: renvoyer la balle de l'autre côté du filet de la manière qui rendra le plus difficile à l'adversaire de la renvoyer à son tour. L'intention de l'auteur n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit, ni ne constitue un événement séparé qui précéderait ou accompagnerait la performance. [...] Avoir l'intention de faire quelque chose – renvoyer la balle de l'autre côté du filet ou composer des vers – ce, n'est pas faire avec conscience ni projeter. [...] L'intention ne se limite par à ce qu'un auteur

⁴⁰⁴ *Fausto, Tragédia Subjectiva*, op.cit., pp. 121-122.

s'est proposé d'écrire – par exemple à une déclaration d'intention -, non plus qu'aux motivations qui ont pu l'inciter à écrire. “[...] L'intention, dans une succession de mots écrits par un auteur, c'est ce qu'il voulait dire par les mots utilisés.”⁴⁰⁵

Se a intenção não tem implícita a premeditação do que o autor quer mas sim o que o autor quer dizer através dos enunciados que constituem o texto, sendo que o seu projecto e as motivações se tornam os índices dessa intenção, então esta não será “[...] le dessein, mais le sens intenté”⁴⁰⁶. Assim sendo, para uma obra ser interpretada deverá responder à intenção de quem a produziu, ou seja o sentido do texto deve estar ligado a essa intenção do autor. Sendo que a intenção de Pessoa foi, quase sempre, imprevisível, até pela própria desagregação da sua personalidade, não se torna fácil interpretar a sua obra dispersa por várias almas sofredoras que agem diferentemente no pensamento do seu criador. As vozes desta despersonalização são a sua própria impossibilidade na estruturação dramática dos projectos que se propôs, de que *Fausto* é exemplo. Contudo, esta falha de Pessoa na ligação do sentido do texto à sua intenção inicial, o poema dramático, não impede a curiosidade do leitor que vê, no fascínio das múltiplas, mas não infinitas, análises que a obra proporciona, a possibilidade de poder desfrutar esteticamente da obra. Julgamos ser aqui oportuno referir, até pela proximidade desta nossa análise, o modelo da obra aberta⁴⁰⁷ sustentado pelo escritor Umberto Eco (1932) e em que a noção de poética é alargada ao projecto de formação e estruturação de uma obra. Segundo este nosso autor para a concretização desta noção é necessário ter em conta as relações que a originam, o processo que procede à sua formação e as características do campo de probabilidades que a compreende. Se a obra

⁴⁰⁵ Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 105

⁴⁰⁶ Idem, p. 106.

⁴⁰⁷ A noção de *obra aberta* remonta à segunda metade do século XIX e ao simbolismo de Verlaine que, ao contrário da rigidez e hermetismo que caracterizava a Idade Média, defendeu uma abertura da obra a outras interpretações. De acordo com esta ideia, a obra nunca se encontra completamente acabada, definida como estrutura finita e é isso que vai possibilitar várias interpretações e reformulações. A abertura, porque estabelece uma multiplicidade de interpretações, poderá definir-se como uma condição para se fruir esteticamente uma obra. Este discurso é muito comum na arte de vanguarda que defende a interactividade como essencial para o processo de criação. Desta maneira a importância que o coro tinha no teatro grego clássico é aqui transferida para a interacção do público. A sugestão implícita no simbolismo que remete para uma série de significados cria essa abertura e estimula o leitor a decifrá-los. Para além de Umberto Eco que vê a obra aberta como essencial a uma crítica plural, entregando ao leitor essa tarefa, já Derrida considerara a leitura como um complemento necessário para a construção de sentido do texto. Contudo, a obra aberta ao remete para o leitor a sua descoberta e compreensão, fica condicionada pela personalidade, experiência e interesse do seu intérprete.

não tiver um equilíbrio estrutural, o autor perde a oportunidade de concretizar a sua intenção inicial e o resultado será uma obra aberta a múltiplas interpretações e fascinante. Julgamos poder afirmar que, nesta falha de oportunidade, que aconteceu com *Fausto* e com *O Marinheiro*, embora aqui a causa seja a realização formal da obra que não permite enquadrá-la dentro das estruturas do dramático, quer como drama de acção, quer como de personagem, reside o fascínio da obra de Pessoa, porque, e como afirma José Augusto Seabra “[...] o seu fracasso é a condição mesma da realização da obra (das obras) em que se multiplica”⁴⁰⁸ e será nesta sua multiplicação que ganha sentido a fragmentação da sua obra e o desassossego que a acompanha.

1.2.1 Uma escrita do Interminável

De alguma forma a escrita literária constitui um percurso interminável, ambíguo nas possibilidades e impossibilidades de que se reveste e, por esse motivo, aberto a múltiplas leituras. É um processo solitário, silencioso e incerto que exige do autor uma entrega absoluta àquilo que o motiva, mas que nem sempre é fácil de atingir. A fragmentação do discurso, a instabilidade da narrativa são o resultado de algumas das suas tentativas para responder à exigência de uma escrita que o autor deseja concretizar. Porém, e de acordo com Maurice Blanchot,

“La solitude qui arrive à l’écrivain de par l’oeuvre se révèle en ceci: écrire est maintenant l’interminable, l’incessant. [...] Ce qui écrit livre celui qui doit écrire à une affirmation sur laquelle il est dans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n’affirme rien, qui n’est pas le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne precede pas la parole, car elle l’empêche plutôt d’être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s’interrompre”⁴⁰⁹

afirmação que, ao afastar o autor, afasta também a escrita de qualquer intenção ou verdade que possa ocorrer no seu percurso, dispensando uma relação profunda com o autor, facto que põe em causa a questão do autor perante a obra, e o limita com a sua inspiração a uma ligação ao processo criativo, despido de tudo o que o relaciona com o

⁴⁰⁸ José Augusto SEABRA, op. cit., p. 65.

⁴⁰⁹ Maurice BLANCHOT, *L’Espace Littéraire*, op. cit. 23.

mundo real. Esta entrega exige a despersonalização do escritor que perde a capacidade para dizer «eu», multiplicando-se em vários «eles» que vão ocupando o seu lugar. Daí o afastamento da intenção para Blanchot, uma vez que quem escreve não é o autor mas o seu «eu» ficcionado. A perda desse «eu» em nome do «eu» da escrita vai originar um fingimento que permite a construção de um discurso reflexivo, como acontece em Fernando Pessoa, onde o «eu» dá lugar ao(s) «outros» que o substituem no processo criativo. “Fingir é conhecer-se”, de Álvaro de Campos parece encaixar-se nesta desconstrução em que o sujeito poético assume esse fingimento, da mesma maneira que Fernando Pessoa simula uma verdade mas através de «outro» ou «outros», que são os seus heterónimos. Como estes se tornam sujeitos de uma escrita fingida, que Pessoa sabe ser sua, mas que dela se distancia, o processo de escrita surge como a materialização do seu estado de alerta constante, enquanto sujeito poético que se analisa e se representa por palavras. Estamos, assim, perante um «ser» no texto que nele se conhece como autor de si-mesmo. De acordo com a nossa opinião será este o papel que Bernardo Soares assume nessa escrita do íntimo que é o *Livro de Desassossego*, porém sem se nomear o que coloca em causa uma escrita que à partida deveria ser referencial quer na pessoa que o escreve, quer na realidade em que supostamente se devia inserir e que aqui não acontece. Os fragmentos destas confissões de Pessoa poderão ser analisados, não tanto como necessários aos temas desenvolvidos, como acontece em Maeterlinck, cujas reflexões intuitivas sobre o inconhecível e que já referimos, parecem exigir esse género de escrita, mas como o resultado de um pensamento desinquieto, em que o interminável, o incessante impedem a sua estruturação num texto com princípio, meio e fim.

Em Pessoa nada parece ter fim, tudo o inquieta e lhe serve de análise e justificação para a sua dispersão. Apesar de criar o(s) sujeito(s) que escreve(m), observa(m) e analisa(m) sobre o objecto que é ele próprio, eles são a fragmentação do seu «eu» e a escrita só poderá ser fragmentada, inconclusiva para o seu autoconhecimento. Bernardo Soares é um desses sujeitos cujo olhar se confunde com os gestos das suas mãos no papel, que apaga as fronteiras entre o interior e o exterior e vagueia no espaço único que constrói ou se obriga a construir, como uma droga necessária e para a qual não estipula limites:

“[...] Para mim escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever.

Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em

que vivo. Há venenos necessários, e há-os subtilíssimos, compostos de ingredientes da alma... [...] Escrever, sim, é perder-me, mas todos se perdem, porque tudo é perda. Porém eu perco-me sem alegria, não como o rio na foz para que nasceu incógnito, mas como o lago feito na praia pela maré alta, e cuja água sumida nunca mais regressa ao mar.»⁴¹⁰

Soares indefine a obrigatoriedade da sua escrita com o mesmo olhar crítico com que define as sensações que o projectam para um espaço onde so sentir a escrita como

a arte da dúvida, da hesitação reconhece a imperfeição e inacabamento da sua obra,

“[...] Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada – isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito»⁴¹¹

e a tragicidade do inacabamento que este reconhecimento transmite. Saber antes de qualquer escrita que o que vai escrever é imperfeito é reconhecer-se nessa escrita como «outro» e leitor de si mesmo que se impossibilita na sua busca e no próprio espaço que criou e onde se recria.

Em Maeterlinck a ânsia de conhecer o invisível não o impede de ser ele mesmo, apesar das influências, e de se manter fiel ao sentimento de quem o influenciou, concretamente Novalis, afinal tão próximo de Ruysbroeck, de quem ele guardou, ao traduzi-lo, e como afirma Paul Gorceix no posfácio a essa mesma tradução “[...] la clarté cristalline, la naïveté et le halo poétique, la douce obscurité, caractéristiques de la prose du romantique allemand”⁴¹². A personalidade de Maeterlinck não tinha o peso da dispersão de Pessoa, nem tão pouco lhe conhecemos a faceta de se despersonalizar e repartir por «outros» o pensamento que era só seu e da sua criação. A existir uma metamorfose no seu processo criativo ela só poderia acontecer, a partir de uma abstracção do mundo exterior e numa viagem para o interior de si mesmo, onde

⁴¹⁰ *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 169.

⁴¹¹ *Ibid*, p. 230.

⁴¹² *Idem*, *Postface*, p. 361.

qualquer imagem retida dessa realidade exterior seria objecto de uma transformação no interior de si próprio. A tradução do fragmento de Novalis, que a seguir transcrevemos, explica este processo:

“[...]L’oeuvre écrite est une exteriorization de l’état intérieur, des transformations intérieures, l’apparition de l’objet intérieur. L’objet extérieur change de place par le *moi* et dans le *moi*, avec le concept et produit la contemplation. L’objet intérieur change de place par le moi et dans le moi, avec un corps approprié et le signe naît. Là est l’objet un corps; ici est l’objet de l’esprit⁴¹³

Novalis continuava o que Ruysbroeck iniciara. Maeterlinck via nesta simples abordagem do processo criativo a possibilidade de que esta descida ao seu *eu profundo* pudesse confirmar aquele mar de mistérios que, dia para dia se lhe revelava como verdadeira. Na prosa fragmentada de *Les Visions Typhoïdes*, de 1896, é visível esta influência mística pela intensidade com que as imagens transmitem o confronto entre a aspiração do absoluto e a atracção da carne, duas solicitações interiores que o poder do verbo, através de uma experiência mística, descreve como visões do indizível:

“[...] Je désire le Verbe, nu comme l’âme après la mort, pour dire l’Énigme dénuée de substance et de lumière dans sa splendeur intérieure. Lorsque je l’entrevois, elle ne se localise nulle part, ni à droite, ni surtout à gauche comme le rêve ordinaire dans ma vie antérieure. Elle est partout sans ténèbres et sans lumière sensibles, et moi je suis em elle, seul avec le verbe mental...[...] L’inconnu se couvre immédiatement de visions moyennes entre la vie et la mort, semblables à d’indéfinissables éruptions animales ou végétales au fond de nuits paludiennes. Elles seules d’ailleurs peuvent descendre dans le verbe actuel, car il n’est pas possible de parler la joie antérieure.

[...] Je n’ai pas encore regardé autour de moi.

Ô l’universelle chair! Ouverture immense des tombeaux! flavescentes incarnations de la mer! émigration sanglante des continents! [...] éjaculations flaves et bleuissantes des cadavres sucés par la lune à travers les rouges

⁴¹³ NOVALIS, *Fragments*, op.cit., p. 343.

spirales des évolutions de la chair pour la restitution des membres et l'éternelle moisson de l'universel ossuaire⁴¹⁴

Aqui, a experiência espiritual mistura-se com a essência da criação poética e é notória a influência de Ruysbroeck no modo como Maeterlinck parece sentir a revelação do abismo entre a sua intuição do invisível e a sua figuração verbal, que aquele experimentara entre a calma das profundezas e a violência dos *fers rougis*, a que Maeterlinck se refere em *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*:

“[...] lorsqu'il descend un moment jusqu'aux similitudes, il ne touche qu'aux plus éloignées, aux plus subtiles et aux plus inconnues, il aime aussi les miroirs, les reflets, les verres ardents, [...] les fers rougis, la faim et la soif [...] tout ce qui l'aide à doter ses idées de formes visibles [...] et à fixer l'inouï qu'il révèle avec calme.”⁴¹⁵

e que tanto o viria a impressionar ao ponto de o ter transmitido para o seu texto. A inversão do olhar surge, por isso, desta tensão que Maeterlinck leva ao limite na sua visão do interior e do exterior e o cruzamento de solicitações contrárias, como são o absoluto e a atracção pela carne, resultado dessa experiência mística, acaba por nos revelar uma escrita dissonante e incongruente. A realidade interior é levada ao extremo de uma visão em harmonia apocalíptica com o universo. Maeterlinck parece descobrir nesta desordem a forma de se libertar de normas e explodir para os seus primeiros poemas em *Serres Chaudes*. A partir deste olhar interior e deste trabalho da linguagem até ao limite do indizível que acompanha os seus exercícios espirituais com vista a salientar a sua visão do enigma, Maeterlinck irá privilegiar o simples olhar para o exterior, para o *tragique quotidien* e para aquilo que ele tem de mais humano e universal. O «il» de Blanchot passará a ter em Maeterlinck o valor de «nous», não pelo eu que se esvaziou de sentido e se tornou «outros», como em Pessoa, mas pela universalidade dos temas que desenvolveu, desse todo que foram as suas reflexões e que soube gerir, ao preparar o caminho para que o leitor o acompanhasse.

⁴¹⁴ Maurice MAETERLINCK, *Les Visions Typhoïdes*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 119-125.

⁴¹⁵ *Ruysbroeck L'Admirable*, op. cit., p. 274.

2. O fragmento como desconstrução ou espelho do eu

O fragmento como um espaço descontínuo que se inscreve na continuidade temporal do pensamento poderá ser interpretado como uma forma de escrita não linear que necessita da participação do leitor para dar a conhecer o espaço de uma experiência que coloca em jogo a escrita, a palavra e o eu. Sendo uma escrita inacabada, onde se reflecte ou se desconstrói o «eu», e em que a palavra dá, tantas vezes, lugar ao silêncio, o fragmento parece funcionar como sinal de uma ausência, imposta ao autor, como é o caso em Fernando Pessoa, ou necessária à sua criação, como acontece com Maurice Maeterlinck. A descontinuidade poderá, deste modo, permitir uma eternização do tempo no instante ocupado pela palavra ou o silêncio, e o fragmento, como pedaço de um todo que não se conseguiu desenvolver, pode também transformar-se num espaço cuja leitura se prolonga para lá do texto. Aqui o sujeito da escrita é o próprio autor que nela se reflecte e se questiona, no outro é a máscara de vários rostos que nela se «integra e desintegra»⁴¹⁶, para aplicarmos uma expressão do próprio Pessoa, desestrutura o «eu» e constrói outros sujeitos com outros modos de sentir. Não há um sujeito da escrita mas uma multiplicidade, não um devir outro, mas uma pluralidade indefinida que «sente tudo de todas as maneiras».

2.1 Pessoa, o rosto e a máscara da desconstrução

Fernando Pessoa foi o rosto e a máscara de todos aqueles em que a sua personalidade se dividiu, foi sujeito que se observa observando os «outros» e observando-se até ao limite do intolerável. E pasma com a impressão que lhe causam as sensações da leitura de si onde se confunde com a sua própria observação, como acontece com Bernardo Soares,

⁴¹⁶ Fernando PESSOA, *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*, In: *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ed. Ática, 1993, p. 254. A arte para Pessoa era um indício de força e actividade, sendo a “[...]força vital dupla, de integração e de desintegração [...]. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas forças se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma acção acompanhada automática e intrinsecamente da reacção correspondente. [...] Como, porém, esta reacção é automática, e equilibra a acção que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a força de acção, isto é de desintegração.”

“[...] Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espectáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja cenário. Todo o mundo é confuso, como vozes na noite.

[...] Sinto-me constantemente numa véspera de despertar, sofro-me o invólucro de mim mesmo, num abafamento de conclusões.

[...] Sou como alguém que procura ao acaso, não sabendo onde foi ocultado o objecto que lhe não disseram o que é.”⁴¹⁷

revestindo-se de uma hibridez que lhe permite sentir e pensar sem se reconhecer. O que à partida poderia ser um jogo de criança que se esconde para ser descoberta, acaba por ser o drama da sua vida. escondidas, está bem longe de acontecer. O jogo de Pessoa é muito dramático. Para dar voz às suas impossibilidades, desconstrói o seu «eu» noutros «eus», descrevendo-os como o seu «drama em gente», e fá-los viver a vida que ele próprio não consegue. Contudo, este processo heteronímico acaba por revelá-lo como rosto atrás das máscaras que ele próprio cria. Alberto Caeiro, por exemplo, um eu criado para sentir de forma objectiva a realidade e acabar com o «eu fictício» de Pessoa, “[...] pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática”⁴¹⁸, não consegue deixar de denunciar nele próprio e em tudo o que escreve a ausência do que deveria constituir o «eu», como podemos verificar neste extracto do *Guardador de Rebanhos*,

“[...]Penso e escrevo como as flores têm cor
 Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
 Porque me falta a simplicidade natural
 De ser todo só o meu exterior.”⁴¹⁹

Pessoa tem consciência desta ausência ao retratá-la no seu «outro» e da sua incapacidade em deixar de ser o rosto atrás das máscaras que vai desenhando. O seu «eu fictício» é a sua realidade, o seu espaço de busca e este «outro» ou «outros» não consegue ser o «eu verdadeiro», aquele que, por ser único, poderia impedi-lo de se sonhar e de se multiplicar nesse sonho. E, apesar de cada um dos seus heterónimos mais conhecidos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, viverem uma

⁴¹⁷ *Livro do Desassossego*, op.cit., pp. 96-97.

⁴¹⁸ *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, p. 419

⁴¹⁹ Alberto CAEIRO, *Poesia*, op. cit., p. 47.

suposta autonomia, enquanto poetas, esta vivência acontece na ficção do próprio autor, sendo eles, apenas, os «outros» dum mesmo sujeito, Pessoa, que acaba vencido na sua própria vida pelas vozes dessas personagens heteronímicas e máscaras do seu rosto.

Pessoa julgou poder dar um pouco de sentido à sua existência ao fragmentar-se idealizando poetas «outros» para viverem a sua ficção, mas a sua múltipla criação acabou por se tornar a realidade de uma irrealidade que ele sentiu e viveu como sujeito poético inconsistente e ausente dessa mesma criação.

Prisioneiro das máscaras com que se cobriu para encenar a sua alteridade, colocou a sua existência em dúvida. É notória a dificuldade de Pessoa ortónimo em distinguir, no meio de tantas vozes, a voz do seu verdadeiro «eu», como documentam os extractos de poemas que a seguir se indicam, escritos entre 1930 e 1934:

“Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem acabei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,

Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem;
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo : "Fui eu ?"
Deus sabe, porque o escreveu.”⁴²⁰

“Dia a dia mudamos para quem
Amanhã não veremos. Hora a hora
Nosso diverso e sucessivo alguém
Desce uma vasta escadaria agora.

E uma multidão que desce, sem
Que um saiba de outros. Vejo-os meus e fora.
Ah, que horrorosa semelhança têm!
São um múltiplo mesmo que se ignora.

Olho-os. Nenhum sou eu, a todos sendo.
E a multidão engrossa, alheia a ver-me,
Sem que eu perceba de onde vai crescendo.

Sinto-os a todos dentro em mim mover-me,
E, inúmero, prolixo, vou descendo
Até passar por todos e perder-me.”⁴²¹

“[...]Quero saber por onde vou.
Inda que vá para render-me
“[...]Quero, um momento, aqui deter-me
E descansar a conhecer.

Há grandes lapsos de memória
Grandes paralelas perdidas,
E muita lenda e muita história
E muitas vidas, muitas vida.”⁴²²

⁴²⁰ Fernando PESSOA, *Novas Poesias Inéditas*, 4ª Ed., direcção, recolha e notas de Maria do Rosário Sabino e Adelaide Sereno, Lisboa, Ed. Ática, 1993, p. 90.

⁴²¹ Idem, p. 90.

⁴²² Idem, p. 118.

É aqui evidente um sujeito poético perdido num espaço que não o reconhece, em que não se reconhece e onde as próprias vozes se fragmentam por não se reconhecerem entre elas. Olha os outros com desejo de se encontrar numa breve pausa, no momento, e ser ele, o seu «eu». Só que o momento é breve e o vazio entre esse «eu» a que falta identidade, transforma-o numa presença vaga e quase espectral,

“Tudo que sou não é mais do que abismo
Em que uma vaga luz
Com que sei que sou eu, e nisto cismo,
Obscura me conduz.

Um intervalo entre não-ser e ser
Feito de eu ter lugar
Como o pó, que se vê o vento erguer,
Vive de ele o mostrar.”⁴²³

Esta sensação de um «eu» reduzido a pó exprime a vacuidade de um sujeito poético que dela parece viver, qual hóspede do seu próprio abismo. Sendo este sujeito Pessoa que sabemos ter tido, desde criança, a necessidade de se isolar e criar um mundo fictício, não será de admirar que esta dupla sensação de ser e não ser, nele tenha despertado a necessidade de ser «outros» e com eles poder vir a formar o todo das partes que constituíam o seu «eu» desconstruído. Certo, porém, é que Pessoa parece não ter previsto a dimensão deste desdobramento e toda a tensão por ele provocada. Aliás e, como afirma o escritor francês Philippe Lejeune (1938), especialista em autobiografias, que todo o autor múltiplo vive “[...] la tension entre l’impossible unité et l’intolérable division, et la coupure fondamentale qui fait du sujet parlant un être de fuite”⁴²⁴ e Pessoa parece comprovar esta tensão quando, o seu semi-heterónimo Bernardo Soares, ao referir-se a si mesmo o faz como sendo outra pessoa “[...] Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me. “[...] Vivo de impressões que me não pertencem “[...] Viver é ser outro”⁴²⁵. Sendo Bernardo Soares uma mutilação da personalidade do seu autor, não será fácil para Pessoa falar de outra pessoa que a ele se assemelha e cobrir o rosto em pedaços com a máscara que ele mesmo fragmentou. Talvez Pessoa não quisesse ser uma personalidade, como afirma o

⁴²³ Ibid, p. 100.

⁴²⁴ Philippe LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris : Ed. Seuil, 1980, p. 8.

⁴²⁵ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 124.

poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1914-1998), ao referir-se aos heterónimos: “[...] São uma invenção literária e uma necessidade psicológica, mas não só. De certo modo são o que teria podido ou querido ser Pessoa; doutro modo, mais profundo, o que não quis ser: uma personalidade”⁴²⁶, daí a sua incansável fragmentação, cujo «excesso de auto-lucidez», como lhe chama David Mourão-Ferreira, poderá conduzido ao seu próprio desconhecimento, “[...] o excesso de luz pode consigo trazer a cegueira; e quando essa luz demasiadamente assim incide sobre o próprio pode inclusivamente dar-lhe a sensação de o tornar invisível.”⁴²⁷ Também parece não haver dúvidas de que Pessoa considerava que «a sua vida girava em torno da sua vida literária, tudo o resto era secundário»⁴²⁸, constatação que tem implícita o quanto ele se devia absorver no trabalho com o conseqüente esquecimento de si. No meio de tanta diversidade não era fácil garantir uma unidade,

“[...] Quem fui não me lembra senão como uma história appensa.
 Quem serei não ne interessa, como o futuro do mundo.
 [...]
 Vi sempre o mundo independentemente de mim.
 Por traz d’isso estavam as minhas sensações vivissimas,
 Mas isso era outro mundo.
 [...]
 Eu que me agüente commigo e com os commigos de mim.”⁴²⁹

era menos difícil ignorar-se nesta multiplicidade,

“[...] Nesta vida em que sou meu sono,
 Não sou meu dono,
 Quem sou é quem me ignoro e vive
 Através desta névoa que sou eu
 Todas as vidas que eu outrora tive,
 Numa só vida.”⁴³⁰

⁴²⁶ Octavio PAZ, *Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo*, 2ª Edição, Trad. de Luís Alves da Costa, Lisboa: Ed. Vega, 1992, p. 40.

⁴²⁷ David MOURÃO-FERREIRA, *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa: Ed. Presença, 1988, p.81

⁴²⁸ V. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa: Ed. Ática, 1994, p. 150.

⁴²⁹ Álvaro de CAMPOS, In: *Livro de Versos*, op. cit., p. 286.

⁴³⁰ Fernando PESSOA, *Poesias Inéditas*, Lisboa: Ed. Ática, 1990, p. 111.

ausentando-se do mundo através do sonho e das suas sensações, que são a sua verdade e a sua realidade,

“[...] A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da minha própria existência estou certo. Posso está-lo apenas daquelas sensações a que eu chamo minhas. A verdade? É uma coisa exterior? Não posso ter a certeza dela, porque não é uma sensação minha, e eu só destas tenho a certeza. Uma sensação minha? De quê? Procurar o sonho é pois procurar a verdade, visto que a única verdade para mim, sou eu próprio. Isolar-se tanto quanto possível dos outros é respeitar a verdade”⁴³¹.

mas arriscando a solidão consigo próprio na escrita em que se desconstrói, no sonho em que se procura e na apatia em que vive, como afirma Bernardo Soares,

“[...] Dia a dia mais e mais se infiltrou em mim a consciência sombria da minha inércia de abdicador. [...]Deixei leituras, abandonei casuais caprichos de este ou aquele modo estético da vida. Do pouco que lia aprendi a extrair só elementos para o sonho. [...] Reduzi ao mínimo o meu contacto com os outros. Fiz o que pude para perder toda a afeição à vida...[...] Envelheci pelas sensações... Gastei-me gerando pensamentos... E a minha vida passou a ser uma febre metafísica, sempre descobrindo sentidos ocultos nas coisas, brincando com o fogo de analogias misteriosas...[...] Caí numa complexa indisciplina cerebral, cheia de indiferenças. [...] Abandonei-me, mas não sei a quê. [...] Hoje sou ascético na minha religião de mim. [...] Não tenho quase necessidades de estímulos. Ópio tenho-o eu na alma. [...] Não faço teorias a respeito da vida. [...] Que me importa o que ela é para os outros?
A vida dos outros só me serve para eu lhes viver, a cada um a vida que me parece que lhes convém no meu sonho.”⁴³²

Alheado da sociedade e de quem a ela pertence, a actividade de Pessoa é puramente mental. Nesta realidade onde se sente ausente, vive a busca do sentido

⁴³¹ Fernando PESSOA, *Textos Filosóficos*, Vol.II, estabelecidos e prefaciados por António Pina Coelho, Lisboa: Ed.Ática, 1968, p. 220.

⁴³² *Livro do Desassossego*, op. cit., pp. 246-248.

oculto das coisas de forma febril e indisciplinada. O sonho serve-lhe de fuga a esse real e de possibilidade para viver outras intensidades no sentir e dar-lhes forma e voz na sua escrita. Não serão, porém, estas vozes que lhe irão dar descanso na narrativa que, supostamente, conduzem. Na voz de Bernardo Soares, Pessoa acentua o cansaço de «ser», o desejo de deixar de existir e de deixar de ter existido,

“Acontece-me às vezes, e sempre que me acontece é quase de repente, surgir-me no meio das sensações um cansaço tão terrível da vida que não há sequer hipótese de acto com que dominá-lo. [...] É um cansaço que ambiciona o não deixar de existir – o que pode ser ou pode não ser possível -, mas uma coisa muito mais horrorosa e profunda, o deixar de sequer ter existido, o que não há maneira de poder ser. [...] O facto é que me creio o primeiro a entregar a palavras o absurdo sinistro desta sensação sem remédio.

E curo-a com o escrevê-la. [...] Quando a literatura não tivesse outras utilidade, esta, embora para pouco, teria. [...] Escrevo como quem dorme, e toda a minha vida é um recibo por assinar.”⁴³³

o inacabamento dos seus escritos e de si próprio. A vida de Pessoa foi sempre um constante adiamento, não só nos projectos de escrita, como a nível da edição dos seus escritos. Indeciso, abandonava os seus projectos *sine die*, procurando sempre encontrar o momento ideal para os retomar e até mesmo publicar. A título de exemplo e apesar de ter publicado vários textos de prosa e de poesia, que perfazem entre 1912 e 1935 um total de 431⁴³⁴, como texto integral e não contabilizando os poemas ingleses (publicados em 1918) só publicou um, *Mensagem*, em 1934. Se existem poemas reveladores da sua falta de capacidade para tomar decisões e de recurso ao adiamento por forma a combater as suas hesitações, *Addiamento*, de Álvaro de Campos, ilustra bem esta característica da personalidade de Pessoa:

“[...] Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...
Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,
E assim será possível; mas hoje não...

⁴³³ Ibid, pp. 157-158.

⁴³⁴ José BLANCO, *Fernando Pessoa. Esboço de uma Bibliografia*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

Não, hoje nada; hoje não posso.
 [...]

Só depois de amanhã...

Hoje quero preparar-me,

Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...

[...]

Depois de amanhã serei outro,...⁴³⁵

Todo o adiamento, seja ele de que ordem for, implica a suspensão de algo que, em princípio, se deveria fazer e não se faz. No caso de Pessoa, os seus adiamentos acontecem no seu pensamento e impediram-no de levar a cabo os projectos que se propunha fazer. Pensados, mas inacabados, os seus escritos tomaram, por esse motivo, a forma de fragmentos que, de acordo com o seu conteúdo e como afirma Teresa Rita Lopes⁴³⁶, viriam a dificultar a sua leitura, compreensão, organização e edição futuras. Existem textos com uma certa autonomia, da mesma maneira que existem outros completamente descontínuos, mas todos eles, de acordo com o nosso ponto de vista, são o resultado das viagens pensadas, mas não completamente efectuadas, dos anseios repartidos diversamente pelo seu autor e pelos seus «outros» e, por esse motivo, dolorosamente vividos, da vida a que se entregou simplesmente por existir. Como escreve Bernardo Soares “[...] Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no combóio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como afinal, as paisagens são.”⁴³⁷ Para Pessoa viver era sentir e sentir era viajar pelas sensações. Talvez por isso todas as paisagens dos seus textos se sentem como se ele vivesse intensamente o sonho de uma descida ao mais profundo de si onde, alheio às realidades da vida, entra num processo de desdobramento e se torna a voz, ou vozes de uma existência onde não se encontrou:

⁴³⁵ Ibid, p. 244

⁴³⁶ Ao referir-se à edição crítica de *Fernando Pessoa II: Poemas de Álvaro de Campos*, de Cleonice Berardinelli, Teresa Rita Lopes mostra o seu desacordo com a arrumação dos textos. De acordo com esta investigadora a montagem de alguns fragmentos não respeita a descontinuidade que os caracteriza. Segundo ela, o fragmento pode constituir um corpo inteiro podendo, por esse motivo, impedir o seu autor de o refazer ou de lhe dar uma continuidade, facto que teria acontecido com Fernando Pessoa quando teve a intenção de publicar, num livro intitulado *Arco de Triumpho*, apenas fragmentos de uma das suas grandes odes *A Partida*. De acordo com Teresa Rita Lopes o fragmento não permite todas as colagens que muitos estudiosos achem por bem fazer e, por isso, não é fácil trabalhá-lo para edição.

⁴³⁷ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 398.

“[...] de tal modo me desvesti do meu próprio ser que existir é vestir-me. Só disfarçado é que sou. E em torno de mim todos poentes incógnitos douram, morrendo, as paisagens que nunca verei”⁴³⁸.

2.2 O fragmento como espelho do «eu» em Maeterlinck

Maeterlinck não foi, ao contrário de Pessoa, um homem que necessitasse de máscaras para através delas se revelar. A multiplicidade de géneros que praticou, poesia, teatro e ensaio, e onde constantemente se renovou constituem etapas de todas as suas aventuras interiores de ordem espiritual e registo de uma personalidade que se desafiava a si própria, não sem perder a sua identidade, como acontecia com Pessoa. A multiplicidade que caracterizava o seu pensamento tinha como base a sua própria unidade, enquanto pessoa que sabia controlar as suas dúvidas e hesitações e enquanto mestre em dar forma ao invisível e fazer dele o espectáculo da sua obra. Para este evolucionista no absoluto, parafraseando Proust, a ciência, a moral e a filosofia encontravam-se no mesmo plano, facto que contribui para nos aproximar do percurso deste autor e de toda a sua sensibilidade, orientada para o espiritual e o invisível, sem contudo perder o sentido da lógica que o chama à razão sempre que necessário. No entanto, apesar da unidade que lhe dava o equilíbrio mental que faltava a Pessoa, o inconhecível, que foi o objecto de toda a sua investigação, e a inacessibilidade que o caracterizava alimentaram a tragicidade de que revestiu as suas obras. Maeterlinck não viveu, como Pessoa, a dor da sua existência mas sim a inquietude por não conseguir, à luz das doutrinas tradicionais, dar resposta aos seus pensamentos:

“[...] Pourquoi le christianisme, par exemple, ne fournirait-il pas les éléments essentiels d’une religion acceptable? Il suffirait de le débarasser de l’abominable dogme d’un enfer éternel qui répugnera toujours à la raison et au coeur de tout homme. [...] Qu’importe que la religion rajeunie nous promette une survie scientifiquement improbable. Dès que cette survie ne sera plus menacée d’injustes et épouvantables représailles, elle sera parfaitement admissible, car quoi qu’il arrive et quoi que nous en pensions, il est irrévocablement certain que nous existerons encore après la

⁴³⁸ Ibid, p. 402.

mort, puisque rien ne peut disparaître ou être anéanti sur la terre ou dans les cieux...»⁴³⁹

Ao criticar o cristianismo, Maeterlinck fê-lo com conhecimento de causa. Os anos de internato num colégio de jesuítas e a severidade na educação que caracterizava esta ordem contribuiu para que ele sentisse o cristianismo como uma religião exclusivista dos dogmas por ela preconizados. Era inaceitável para Maeterlinck, absurdo mesmo, que uma religião utilizasse comparativamente a beleza de Deus e do inferno como forma de julgamento para se conseguir alcançar a vida para além da morte. Para alguém, como Maeterlinck que durante toda a sua vida procurou aproximar-nos do inconhecível através do desconhecido não tinha qualquer cabimento uma explicação com base em promessas e ameaças sem fundamento. Por isso se afastou destes dogmas e se aproximou das doutrinas teosóficas⁴⁴⁰ que, pelo seu carácter místico e iniciático se apresentavam como a hipótese mais viável na abordagem da invisibilidade que comanda o visível na nossa vida e se revela para lá do limite que o nosso conhecimento é capaz de atingir – a imortalidade espiritual no seio de uma inteligência universal.

Entrar neste domínio do invisível e trabalhá-lo de forma rígida, como acontecia com as tradicionais abordagens filosóficas, não pareceu também a Maeterlinck ser a forma adequada à transposição dos seus pensamentos para a escrita. O fragmento foi, de acordo com o nosso ponto de vista, o melhor suporte para todas as suas reflexões condenadas, em princípio, a ficarem inacabadas e acabou por se revelar como um reflexo do seu «eu», impaciente e muito rigoroso. Como pensador da vida interior não era de admirar que os seus fragmentos reflectissem as suas próprias tensões e até contradições sobre a vida, o destino e a morte. Firme nos seus pensamentos não os lançava ao acaso na sua obra percorrendo, para a sua fixação, um caminho de reflexão

⁴³⁹ Maurice MAETERLINCK, *L'Autre Monde ou le Cadrain Stellaire*, In: Oeuvres I, op. cit., p. 246.

⁴⁴⁰ De entre estas várias doutrinas destacam-se as de Paracelso (1493-1541), Jakob Böhme (1575-1624) e Emanuel Swedenborg (1688-1772). A teosofia foi sistematizada, no século XIX, pela mão da escritora, filósofa e teóloga russa Helena Blavatsky (1831-1891) e no momento em que a religião era preterida em favor do avanço da ciência e da tecnologia. Blavatsky reafirmou o divino, mas dialogou com a ciência, incentivando a pesquisa científica. Trouxe a lume várias interpretações de fontes filosóficas, científicas e religiosas de todo o mundo e tornou a teosofia num dos sistemas de pensamento eclético mais bem sucedidos. Pelo seu carácter interdisciplinar a teosofia proporciona uma ponte entre as diversas culturas e tradições religiosas. A título de curiosidade Fernando Pessoa, estudioso destas doutrinas, viria a traduzir para português o livro de inspiração divina e o mais conhecido desta escritora *A Voz do Silêncio*.

mature, longo e quase mediúnico em que o ponto de partida era a alma. Era à volta dela que reunia todas as suas influências neo-platónicas e místicas e era através dela que ele procurava revelar-se como fio condutor dos pensamentos eternos. Contudo, a revelação desse mundo das ideias implicava uma dependência do eterno, ao serviço do qual ele e todo o poeta se deveria colocar para validar essa ligação, ou seja “[...] se mettre dans la position où l’Éternité appuie ses paroles, et chaque mouvement de sa pensée doit être approuvé et multiplié para la force de gravitation de la pensée unique et éternelle”⁴⁴¹. Poderemos depreender desta observação que Maeterlinck considerava que a realidade tinha mais que ver com a percepção directa do infinito do que com a evocação da floresta de símbolos das “correspondências baudelerianas” portanto, para poder transmitir uma ideia, era-lhe necessário valorizar o eu profundo, esse olhar interior, como busca do símbolo que reside em todo o ser vivo evocando-o de forma sugestiva. Através deste processo de evocação e à medida que se tornava uma ideia, o símbolo purificava-se e tornava-se mais elevado e impenetrável do que o símbolo pré-concebido, por ele intitulado de «a priori» (v. Capítulo I, § 6.1.3), próximo da alegoria e impeditivo de uma expressão artística espiritual. Enquanto que os simbolistas em geral, como Baudelaire, partiam do símbolo para o infinito, Maeterlinck partia do infinito para o símbolo, assumindo uma atitude transcendentalista ao enveredar por uma introspecção metódica para poder chegar para lá do «eu superficial» ao «eu profundo». Embora o objectivo, a existência de uma esfera mais elevada, fosse comum, a abordagem era diferente, conforme se pode verificar nesta análise de McGuinness:

“[...] Art can be itself only if it reaches the abyss of mystery, this zone of truth which can only be approached intuitively. Maeterlinck insists on the active power of this profound and secret heart of reality, and on the mysterious ways in which it connects us with our neighbours and surroundings. Symbolism means an attunement to the unconscious depth of our human nature, this “central spontaneity” (Emerson) which connects us to the whole. Symbolism is not a deliberate effort to shape symbols which would be the mediate forms of expression of an ideal subjectivity; it is rather a passive and quasi-mediumnic receptiveness to the archetypal

⁴⁴¹ Jules HURET, op. cit., p. 155.

images which impose themselves in the work “in spite of the writer himself”⁴⁴²

O ensaio *Le Trésor des Humbles* é um registo neste sentido porque, ao exemplificar a expressão do inefável dentro da realidade concreta, Maeterlinck assume um papel passivo ao manter-se fiel ao sentimento e à intuição, não deixando qualquer espaço para o pensamento racional. É esta atitude que envolve a criação das personagens dos seus dramas, como ele afirma na entrevista a Huret,

“[...] Si je parviens à créer des êtres humains, et si je les laisse agir en mon âme aussi librement et aussi naturellement qu’ils agiraient dans l’univers, il se peut que leurs actions contredisent absolument la vérité primitive qui était en moi et dont je les croyait fils; et cependant je suis sûr qu’ils ont raison contre cette vérité provisoire et contre moi, et que leur contradiction est la fille mystérieuse d’une vérité plus profonde et plus essentielle. Et c’est pourquoi mon devoir est alors de me taire, d’écouter ces messagers d’une vie que je ne comprends pas encore, et de m’incliner humblement devant eux.”⁴⁴³

e que faz com que Maeterlinck as veja como mensageiras do universo que intuitivamente explorou e, de acordo com a nossa opinião como mensageiras também de todo o seu pensamento.

Maeterlinck sempre colocou em primeiro lugar o mundo subjectivo dos sentimentos em detrimento do mundo objectivo dos sentidos, o que nos pode levar a considerar ser o mundo subjectivo, porque vago e intuitivo, o único que lhe permitia revelar-se sugestivamente e causar uma impressão poética e espiritual. Desta maneira e sem se expor em demasia, Maeterlinck conseguia desviar a atenção do leitor para as intermitências da vida e confrontá-lo não directamente com a morte, a vida ou o destino, mas com tudo aquilo que pode ou não acontecer perante estas situações. Os seus ensaios foram as suas experiências, não conclusivas, mas evocativas da latência a elas subjacente e sustentáculo de toda a sua dramaturgia. As perguntas e afirmações

⁴⁴² Patrick McGUINNESS, *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*, Exeter: University Press, 2000, pp. 205-206.

⁴⁴³ Jules HURET, op.cit., p. 156.

que os constituem são o reflexo da sua personalidade, do seu pensamento, do seu «eu» dolorosamente intuitivo e incapaz de fechar o círculo que ele próprio desenhou.

2.3 O «sentir» e o «dizer» numa escrita fragmentária

Tendo em consideração a acuidade do pensamento de Pessoa e de Maeterlinck e as características da sua personalidade não é de admirar a literatura não ser para eles o espelho do mundo mas «um» mundo, o seu mundo interior que sentem e exprimem de forma fragmentária. E se, como já afirmámos, o fragmento é por Maeterlinck utilizado para trabalhar o inconhecível e por Pessoa como um registo da sua própria impossibilidade em ser «um» na sua escrita, o sentir e o dizer de um eu que pensa o invisível e de outro que se multiplica para tornar visível a sua ausência ontológica transformam o fragmento num espaço aporético e a sua narrativa em momentos intuitivos, repetitivos e descontínuos. Pessoa não se reconhecia no seu eu e ao dizer o seu sentir encenava a sua alteridade,

“Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo, Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).

[...] Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

[...] Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postigo”⁴⁴⁴

em figuras distintas e reflexos de um eu em que não se sentia e que o obrigava a «voar outro», como ele afirma numa carta a Gaspar Simões.⁴⁴⁵ Porém, esse voo não será uma solução para o sofrimento do eu ficção, mas como afirma Eduardo Lourenço,

⁴⁴⁴ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., pp. 93-94.

⁴⁴⁵ *Carta a João Gaspar Simões, de 11-12-1931*, In: *Cartas*, op. cit., p. 385

“[...] la preuve tangible, et quelque peu théâtrale de l'éclatement du moi, [...] en l'amenant, en fin de compte, à une sorte *d'enfermement*, car le Poète lui-meme a connu, mieux que personne, la fiction de sa fiction.”⁴⁴⁶

É pertinente a chamada de atenção de Eduardo Lourenço quanto ao facto de se simularem ficções, tendo nós o conhecimento de que Pessoa as sentia como máscaras e que as pensava trazer a público como *Ficcções de Interlúdio*⁴⁴⁷. Ultrapassá-lo nestas suas intenções só será compreensível se o virmos como possibilidade de construção da personalidade do autor, do seu eu não fictício, atribuindo-lhe a vida que ele dizia não sentir e fazendo do nosso autor o pai ausente, mas cujos traços são visíveis na realidade de Caetano, na irrealidade de Reis, na diferença e diversidade de Campos. Se assim considerarmos as suas ficções poderemos acompanhar o jogo deste desdobramento e partilhar o percurso de simulação de uma escrita que ele considerava ser apanágio da literatura porque

“[...] essa simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso.”⁴⁴⁸

Esta simulação talvez lhe permitisse, qual Bernardo Soares, deslocar-se entre sentir o que escreve, escrever o que sente, ser o que escreve, o que lê e aquilo onde não se reconhece e dar alguma definição a esses estados de alma, paisagens do seu mundo imaginário envolto em sensações. Mas porque contemplou esteticamente a vida, cobrindo-a de sonhos sonhados por «outros», sentiu que a construiu do seu próprio alheamento,

“[...] Eu próprio não sei se este eu [...] realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. [...] vivo esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu

⁴⁴⁶ Eduardo LOURENÇO, *Fernando Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1993, p. 40.

⁴⁴⁷ Ver *Ficcções de Interlúdio (1914-1935)*, Edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

⁴⁴⁸ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 140.

ser. [...] tão exterior me sou a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio”⁴⁴⁹

e na sombra da sua ficção se destruiu,

“[...] tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças.”⁴⁵⁰

Pessoa é o palco onde se desenrola este sentir ficcionado que tem como cenário as “[...] imagens em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras,” e como actores as sombras do seu «eu» que escrevem “[...] com a alma como tinta”⁴⁵¹, os pedaços de uma vida da qual ele se esvaziou. A este “[...] poço que se não usa na superfície do mundo”⁴⁵² foi buscar a água para tentar sobreviver na realidade fragmentada do seu sentir e nessa diversidade sentiu o desejo de uma unidade mesmo que sofrida “[...] Felizes os que sofrem com a unidade! Aqueles a quem a angustia altera mas não divide, que crêem, ainda que na descrença, e podem sentar-se ao sol sem pensamento reservado”⁴⁵³, e que vem acentuar a metáfora que foi na sua própria ficção, ao procurar desaparecer para nela se voltar a encontrar. Neste paradoxo que foi a sua vida, como poeta de “[...] nulle part du Moi”⁴⁵⁴, como o intitula Eduardo Lourenço, julgamos poder afirmar que Pessoa sentiu, disse e foi a voz da impossibilidade em *apenas ser* na construção de si próprio. Foi o fragmento de um todo a que deu voz ao anular-se, o não-ser da sua própria ficção, o vazio de que se quiz construir. Foi um evadido de si mesmo na realidade que ele próprio fragmentou,

“Sou um evadido
Logo que nasci
Fecharam-me em mim,
Ah, mas eu fugi.

Se a gente se cansa
Do mesmo lugar,

⁴⁴⁹ Ibid, p. 139.

⁴⁵⁰ Idem, p. 284.

⁴⁵¹ Idem, p. 201.

⁴⁵² Idem, p. 251.

⁴⁵³ Idem, p. 245.

⁴⁵⁴ Eduardo LOURENÇO, op. cit., p. 41.

Do mesmo ser
Por que não se cansar?

Minha alma procura-me
Mas eu ando a monte.
Oxalá que ela
Nunca me encontre.

Ser é uma cadeia.
Ser eu, é não ser.
Eu vivo fugido
Mas vivo a valer.”⁴⁵⁵

e cultivou o *continuum* dessa fuga do passado, «eu fugi», para o presente, «sou um evadido» e para um eventual futuro «viverei fugindo». Como sujeito poético Pessoa reflecte sobre a sua realidade pessoal e utiliza essa reflexão para justificar a fragmentação do eu como possível solução para se descobrir. Viveu a valer, através dos seus heterónimos, “[...] que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito⁴⁵⁶”, essa profunda reflexão sobre a relação entre verdade, existência e identidade, no entanto, este processo permanente de auto-análise, a dúvida e indefinição que o acompanhou, acabou por nos revelar um Pessoa ortónimo incapaz de viver a vida, mergulhado no tédio, e no desalento mais profundo. Foi um percurso sem retorno a uma unidade. Os fragmentos de si perderam-se no seu sentir, numa viagem entre realidade e sonho, entre o limite de uma vida verdadeira e de uma vida falsa – a mesma vivida pelas veladoras de *O Marinheiro* – mas, como neste seu drama, Pessoa errou de maneira indefinida entre o dentro e o fora dessas vidas.

Maeterlinck não viveu qualquer espécie de fragmentação, a não ser a da sua escrita e a isso obrigado pela própria dificuldade em definir o indefinível sobre o qual reflectia. Ele aproveitou o fragmento como meio para sentir a alma e através dela procurar “[...] savoir d’abord qui je suis, où je suis, d’où je viens, où je vais et pourquoi je suis.”⁴⁵⁷ A alma, de acordo com o nosso autor, dividia-se em «eu racional» e «eu profundo». O primeiro, do âmbito da psicologia, do visível e da linguagem racional, que a literatura tradicional explorou, como foi o caso com o escritor francês Stendhal (1783-1842) que dele se serviu para analisar os sentimentos das suas personagens, não

⁴⁵⁵ Fernando PESSOA, *Poesia do Eu*, op.cit., p. 242.

⁴⁵⁶ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 99.

⁴⁵⁷ Maurice MAETERLINCK, *La Grande Porte*, op. cit. p. 240.

interessou a Maeterlinck. O segundo dizia respeito à parte obscura e mais profunda do nosso ser, era impermeável à razão, vivia uma outra vida “[...] du côté des lumières”⁴⁵⁸, e ia de encontro ao que ele pretendia explorar, o inconhecível, apesar de se afastar da psicologia tradicional e do positivismo do final de século. Foi desta maneira e através de uma poética interiorizada, que tinha por base o poder criativo da imaginação, que Maeterlinck reflectiu, invariavelmente, sobre o mistério da existência - o confronto do homem com esse grande enigma, a morte como um despertar do espírito no inconhecível, as manifestações da vida animal e vegetal, os astros – meditação que uniu, com fios invisíveis, o pensador, o poeta, o ensaísta e o dramaturgo. O seu teatro foi a sua melhor arte, ou antes uma invenção, como diria Gérard Dessons, por ser uma arte de mostrar e de ver. Maeterlinck, sem dizer muito, mostrava o que sentia e fazia ver o que estava para lá do que sentia e do que dizia. Ele fazia ver o que não tinha sido pensado e escutar no silêncio “la force instinctive du langage”⁴⁵⁹ que despertava o desconhecido nas palavras do nosso quotidiano. Ao mesmo tempo, utilizou a cegueira para explorar a dimensão interior da existência e, ao contrário do que se poderia pensar, libertou as personagens da sua dependência com o mundo exterior. A título de exemplo, da mesma maneira que em *Les Aveugles* a jovem procura chamar a atenção para a vida dos seus olhos “mes paupières sont fermées, mais je sens que mes yeux sont en vie”⁴⁶⁰, também em *L’Intruse* o avô tenta fazer com que os que estão à sua volta se apercebam de que ele, apesar de cego, vê mais do que eles pensam,

“[...] Vous êtes là, tous, les yeux ouverts à regarder mes yeux morts, et pas un de vous n’a pitié!... Je ne sais pas ce que j’ai... [...] Il s’est passé quelque chose dans la maison... Mais je commence à comprendre maintenant... Il y a trop longtemps qu’on me trompe! – Vous croyez donc que je ne saurai jamais rien? – Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, vous savez? [...] Je n’ose pas dire ce que je sais ce soir... J’attendrai que vous disiez la vérité; mais il y a longtemps que je la sais, malgré vous!”⁴⁶¹

São duas atitudes que demonstram que o interior não pode ser expresso por quem vê, mas por quem tenha perdido a sua capacidade de visão e a utilize, porque afastado do

⁴⁵⁸ *La Morale Mystique*, op. cit., p. 312.

⁴⁵⁹ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail*, op. cit., p. 1226.

⁴⁶⁰ *Les Aveugles*, op. cit., p. 303

⁴⁶¹ Idem.

mundo exterior, como uma outra forma de se ver e ver o mundo. Por isso estamos de acordo com a afirmação de Gaston Compère de que, para sermos espectadores do teatro de Maeterlinck, deveremos ter mais um par de olhos, mas com a faculdade de verem *ailleurs*, de verem algo de invisível. Esta é a grande originalidade do teatro de Maeterlinck onde nada era visível, mas tudo se via, até no silêncio que faz parte da vida e ao qual não damos importância.

A personagem do avô, *l'aïeul*, em *Les Aveugles*, ilustra na perfeição a problemática de “[...] ce regard échangé dans l’ombre”⁴⁶² e alerta-nos para o facto de vivermos afastados de nós próprios, do horizonte do nosso ser, e da necessidade de nos olharmos e ver o que fazemos para lá do aqui onde julgamos estar. “[...] c’est la haut que nous sommes”⁴⁶³, diz Maeterlinck, e é neste *au-delà* que, segundo ele, as palavras interrogam a alma e procuram a voz do *aïeul* para as ajudar a tecer os fios invisíveis que as unem ao silêncio onde acontecem as grandes coisas.

Numa carta a Albert Mockel, em que Maeterlinck fala do símbolo, da sua imprecisão, do seu carácter multiforme e indeciso, a referência ao *aïeul* de *L’Intruse* aparece como justificação desta sua opinião. Ele, *aïeul*, representa

“[...] l’être normal, primitif, originel, en communion immédiate avec l’inconnu, en contact avec les ténèbres fécondes et l’inexprimable que tout homme doit avoir en soi, parce que sa cécité symbolique – comme celle du poète [...] le met à l’abri de l’aveu glumeux des circonstances et de tout le système de conventions, de déceptions et de mensonges qui nous empêchent de voir la vérité.”⁴⁶⁴

Ele é o único que, por ser cego, vive da vida profunda, em comunhão com o invisível e as vozes misteriosas que o constituem e, por esse motivo capaz de sugerir a existência de algo, por detrás das aparências, que escapa ao nosso conhecimento. A imagem que o cego nos transmite, porque direccionada para a alma e não para os olhos, é certamente mais expressiva do que aquela que poderemos obter através da visão. Sendo o objectivo de Maeterlinck “[...]montrer aussi ce qu’il y a d’effrayant dans la vie la plus

⁴⁶² Maurice MAETERLINCK, *Emerson*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 320.

⁴⁶³ Idem.

⁴⁶⁴ *Carta a Albert Mockel, de 19 de Fevereiro de 1890. (V. Anexo 10) – Ref^a B.LXXXIII 1-20 – Stadtarchief Gent.*

simple, et la portée inconnue des moindres mots que nous disons...⁴⁶⁵ o alcance dessa percepção dependia da capacidade do ser humano em ultrapassar a realidade exterior e reencontrar-se ao tomar consciência de si mesmo no que estava para além do visível. Aqui havia uma vida, a da alma, que ela não manifestava mas que preenchia o eu profundo. A acontecer esse reencontro, o ser humano poderia aperceber-se desta vida e senti-la em pleno nas coisas mais simples que incorporam a realidade. Admirador de Emerson, a quem dedicou um ensaio, Maeterlinck escolheu, como ele, a via da introspecção para chegar do «eu racional» ao «eu profundo»: “[...] Apprenez-vous à vénérer les petites heures de la vie”⁴⁶⁶, dizia ele, afirmação que encerra a força de quem deseja viver e, na vida desenhar, como Emerson, um traço de luz que nos ilumine para o interior de nós mesmos onde, afinal, tudo acontece.

Não poderemos afirmar que Maeterlinck não tenha sofrido nas suas viagens ao interior de si mesmo para nele buscar uma razão para a existência, mas o seu percurso não se ramificou como o de Pessoa. Reflectiu e questionou o inconhecível de forma fragmentária, mas justificada pela impossibilidade de conclusão ao abordar uma matéria que trabalhou para lá da vida, na morte e no silêncio. Sentiu o invisível e manifestou-o nos seus dramas, ciente de que não conseguira atingir o todo desse sentir e desse dizer. Evocou as profundezas e os mistérios do universo utilizando uma linguagem poética sugestiva e abstracta. A palavra e a frase são limitadas, repetem-se de forma sucessiva e acentuam a forma inacabada dos pensamentos e dos diálogos que ocorrem nos seus ensaios e dramas. Não se trata aqui, e como já afirmámos, do mesmo estado fragmentário que encontrámos em Pessoa. A limitação atribuída à palavra é por si só suficiente para abrir o espaço ao silêncio e sensibilizar o leitor para nele reflectir e concluir, se possível, o pensamento que o seu autor sugeriu. Já Pessoa repartiu a palavra pelos «outros» que se cruzaram no percurso do seu pensamento e deixou-se agarrar pelos escritos que eles desenvolveram e dos quais nunca se libertou. A sua obra foi o resultado da sua própria fragmentação e da qual

“[...]il ne peut se détourner, mais près de laquelle il ne peut séjourner, qui est comme un enclave, une réserve à l’intérieur de l’espace, sans air et sans

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Maurice MAETERLINCK, *Emerson*, In: *Oeuvres I*, op.cit., p. 323.

lumière, où une part de lui-même et davantage, sa verité, sa verité solitaire, étouffe dans une séparation incompréhensible.”⁴⁶⁷

Preso às vozes que o acompanharam durante toda a vida, sentiu o que viveu, mas não conseguiu a unidade do seu sentir e ser uma voz, como aconteceu com Maeterlinck, no seu silêncio.

3. O fragmento como escrita de um acontecer poético

Todo o fragmento parece ser uma ilha onde se esconde um fazer imaginativo que o sujeito sonha como uma totalidade e que acaba por insinuar no corpo da escrita. Se, por vezes, estes pedaços de um todo acontecem com uma personalidade cuja identidade se dispersa por outros que percorrem, nomadamente, o espaço da sua imaginação, outros há que acontecem enquanto alternativa a reflexões densas, mas expectantes de um acabamento, à partida, impossível de concretizar.

Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck trabalharam este acontecer até ao limite do seu pensamento, cuja infinitude definiu a forma inacabada de grande parte dos seus projectos, mentalmente desenvolvidos a par com o impensável do seu tempo, o variável e o instantâneo do passar, como diria o escritor Vergílio Ferreira⁴⁶⁸, e com a irreduzibilidade que caracteriza o enigma da existência.

3.1 Pessoa o desconhecido de si mesmo

Pessoa revelou-se um desconhecido de si mesmo, insinuou a sua diferença e viveu-a através dos seus múltiplos «tresmalhados»,

⁴⁶⁷ Maurice BLANCHOT, *L'Espace Littéraire*, op. cit., p. 59.

⁴⁶⁸ O escritor Vergílio Ferreira (1916-1996) serviu-se do fragmento como registo e forma de pensar a sua obra. Em *Pensar* (Ed. Bertrand, 1992) interpreta o fragmento à luz do mundo na última década do século XX, interpretação que julgamos ajustar-se às primeiras décadas do século XX, “[...] Vivemos no tempo do fragmento. Nada é inteiro, consciente, estruturado nos seus elementos. Nada dá de si uma garantia no suporte do que lhe aguenta a segurança. Nada tem razão de ser. Um vento de desolação tudo arrancou, ficaram os restos dispersos do seu passar. E temos imensa pressa para para irmos onde não sabemos, para virmos de novo a donde não tínhamos partido... [...] Mas toda a vida é feita de farrapos, de bocados, de duas sandes comidas no *snack*. [...] não pensamos por inteiro, não somos em nada tudo.”(p. 123)

“[...]Não tenho uma ideia de mim próprio; nem aquela que consiste em uma falta de ideia de mim próprio. Sou um nómada da consciência de mim. Tresmalharam-se à primeira guarda os rebanhos da minha riqueza íntima...[...] Vi sempre nitidamente a minha coexistência com o mundo. Nunca senti nitidamente a minha falta de coexistir com ele; por isso nunca fui um normal”⁴⁶⁹

Fragmentou o seu próprio desejo em compreender a existência e o que está para lá dela e revestiu-o da dor em se pensar numa vida que só de forma inconsciente seria suportável,

“A vida seria insuportável se tomássemos consciência dela. Felizmente o não fazemos. [...] Todo o mundo, toda a vida, é um vasto sistema de inconsciências operando através de consciências individuais”⁴⁷⁰

e da sensação de vigília permanente do seu «rebanho». O fluxo do seu pensamento é de tal maneira intenso que Pessoa procura alterar tudo o que vê através do êxtase que é a sua vida sonhada,

“[...] Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu – de alterar, mentindo – o momento belo e na mesma ordem de linha de beleza, a linha do perfil das montanhas; de substituir certas árvores e flores por outras, vastamente as mesmas diferentíssimamente; [...] e assim crio, de educado que estou, e com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior.

Isto, porém, é o grau ínfimo de substituição do visível. Nos meus bons e abandonados momentos de sonho arquitecto muito mais.

Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, evocar-me imagens visuais – curioso e difícilíssimo triunfo do êxtase, tão difícil porque o agente evocativo é da mesma ordem das sensações que o que há-de evocar.”⁴⁷¹

⁴⁶⁹ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 134.

⁴⁷⁰ *Idem*, p. 363.

⁴⁷¹ *Idem*, p. 421.

Pessoa parece desenhar linhas melódicas comuns ao pensamento, ao sonho e às imagens que este suscita, que confluem para um único estado emocional, o êxtase em que vive a vida que sonha. Não é no real que ele se conhece, mas na abstracção em que se constrói e aos outros,

“[...] O hábito de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior. Não só vejo com espantoso e às vezes perturbante relevo as figuras e os décors dos meus sonhos, mas com igual relevo vejo as minhas ideias abstractas, os meus sentimentos humanos – o que deles me resta – os meus secretos impulsos, as minhas atitudes psíquicas diante de mim próprio. Afirmando que as minhas próprias ideias abstractas, eu as vejo em mim, eu com uma interior visão real as vejo num espaço interno. E assim os meus meandros são-me visíveis nos seus mínimos.

Por isso conheço-me inteiramente, e, através de conhecer-me inteiramente, conheço inteiramente a humanidade toda. [...] Sei o que em nós se esforça por nos iludir. E assim à maioria das pessoas que vejo conheço melhor do que eles a si próprios. Plico-me muitas vezes a sondá-los, porque assim os torno meus. Conquisto os psiquismo que explico, porque para mim sonhar é possuir. E assim se vê como é natural que eu, sonhador que sou, seja o analítico que me reconheço.”⁴⁷²

Esta parece ser a via em que Pessoa verdadeiramente se sente. A atenção dá lugar ao devaneio e é nesta fantasia que ele sonha o sonho de *O Marinheiro*, se inventa como drama em gente e revela, a sua teatralidade interior. Este desdobramento que nele se opera é, na insinceridade⁴⁷³ que o caracteriza, o seu acto de sinceridade, parafraseando João Gaspar Simões. Por paradoxal que possa parecer, é o próprio Pessoa, sob o heterónimo de Álvaro de Campos, que explica esta contradição, numa *Nota ao Acaso* para a Revista *Sudoeste*⁴⁷⁴:

⁴⁷² Ibid, p. 486.

⁴⁷³ A sua ligação ao paulismo, cujas fontes eram emotivas e não intelectuais, revestiu a personalidade de Fernando Pessoa de uma certa insinceridade. É precisamente nesta altura que intelectualmente dá vida a Alberto Caeiro, mestre de Álvaro de Campos e por este considerado como o “único poeta inteiramente sincero do mundo”.

⁴⁷⁴ Na segunda quinzena de Junho de 1935, Almada Negreiros, o incansável animador do movimento modernista, lança a Revista *Sudoeste* de que escreve integralmente os dois primeiros números dos três que saíram, incluindo neste último o seu poema *As Quatro Manhãs*. A seu lado, como administrador da publicação, esteve sempre Dário Martins (1903-1998), um ilustre desconhecido, mas cujo interesse pela

“[...]O poeta superior diz o que efectivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir. Nada disto tem que ver com a sinceridade. Em primeiro lugar ninguém sabe o que verdadeiramente sente: é possível sentirmos alívio com a morte de alguém querido, e julgar que estamos sentindo pena, porque é isso que se deve sentir nessas ocasiões. A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa ao poeta.”⁴⁷⁵

relevando a sinceridade intelectual da sua própria ficção. Como afirma Gaspar Simões, Pessoa ao criar os seus heterónimos, ficções da sua personalidade, fê-lo com a sinceridade que caracterizava o seu sentir, a que tinha origem na inteligência e não com a suposta sinceridade que perpassa pelo convívio em sociedade, ou como ele próprio afirma a Armando Côrtes-Rodrigues “[...] aquele amargo de espírito que é trazido pela prática anti-social da sinceridade”⁴⁷⁶, e que lhe serviu de motivo para se negar e criar na realidade que o cercava a irrealidade dos seus «outros». Era nesta realidade irreal que Pessoa realizava a sua personalidade. Só no plano da inteligência, e não no da emoção, ele conseguia ser sincero. A sinceridade era incompatível com a vida, era insincera como a arte que nela se formava. De acordo com a nossa opinião, julgamos ter sido este o motivo que impediu Pessoa de unificar as suas divergências, as suas contradições, de equilibrar, afinal, a “[...] sinceridade que a poesia exige com a insinceridade que viver implica”⁴⁷⁷ e que o induziu a despersonalizar-se e a revelar-se sincero nesta sua insinceridade. Os fragmentos que ele se propôs virem a constituir o *Livro do Desassossego* insinuam a sua diversidade como escritor e a sua incapacidade em ser, objectivamente, a expressão do seu subjectivismo.

Que a perda de identidade tenha sido um denominador comum a muitos poetas e uma marca indelével na modernidade em que *Orpheu* foi pensado como um espaço comum para todos os que se sentiam exilados de si mesmo e do mundo, parece não

cultura o aproximou dos poetas mais conceituados da altura, entre eles Fernando Pessoa, ajudando-os monetariamente na concretização dos seus projectos.

⁴⁷⁵ Fernando PESSOA, *Textos de Crítica e de Intervenção*, op. cit., p. 277.

⁴⁷⁶ *Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, de 2-9-1914*, In: *Cartas*, op. cit. p. 87.

⁴⁷⁷ João Gaspar SIMÕES, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 245.

oferecer dúvidas. No entanto, a dimensão que atingiu a despersonalização de Pessoa não é comparável com o sentimento de perda de si mesmo, de exilado, vivido, por exemplo, por Mário de Sá-Carneiro e que estes extractos de poemas *Para os Indícios de Oiro*, publicados no primeiro número da Revista *Orpheu* documentam:

“[...] No meu mundo interior cerraram-se armaduras...
 [...]
 A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido
 Enferrujou – embalde a tentarão descer ...
 [...]
 Percorro-me em salões sem janelas nem portas (Poema *Taciturno*)
 [...]
 Esta inconstância de mim próprio em vibração
 É que me há transpor às zonas intermédias (Poema *16*)
 [...]
 Eu não sou eu nem sou o outro,
 Sou qualquer coisa de intermédio:
 Pilar da ponte de tédio
 Que vai de mim para o Outro.” (Poema 7)⁴⁷⁸

Curiosamente, Fernando Pessoa escolheu para publicar neste primeiro número de *Orpheu*, não alguns poemas, mas o seu “drama estático” *O Marinheiro*, cuja problemática anda à volta da estranheza e desconhecimento de quem realmente somos. Se verificarmos, uma das primeiras propostas de diálogo entre as três Veladoras é precisamente falarem do que foram, apesar de saberem que é falso “Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso ...”⁴⁷⁹, falsidade que se entende se contextualizada numa época em que o desenvolvimento técnico e científico colocava em causa todo o conhecimento e desafiava o homem a interrogar-se obsessiva e angustiadamente sobre os valores adquiridos e a partir para a conquista dum tempo e dum espaço adequados aos seus anseios. A arte, como diria Almada Negreiros, foi o pólo neutro e a suposta solução para dar resposta à pressão do vazio que se apoderou desta nova geração que, na incapacidade em se libertarem de uma

⁴⁷⁸ Revista *Orpheu*, nº 1, Jan. 1915; RES - 2750 –V. (V. Anexo 1)

⁴⁷⁹ *O Marinheiro*, op. cit., p. 38

identidade que até aí os limitara pessoal e socialmente, buscou a despersonalização e o fragmento como processo de composição e divulgação do todo dividido. Fragmentado o «eu» romântico e centro fixo e sincero na expressão dos seus sentimentos, nasce um «eu poético», sensível e criador, que se distancia do «eu pessoal», preso ao quotidiano, e que, apesar de fictício, era mais livre e verdadeiro para dar forma às suas intuições e criar novos elos de ligação entre o Ser e o afirmação de Pessoa na sua *Autopsicografia* de que «o poeta é um fingidor» poderá ser entendida à luz desta fragmentação do eu e do diálogo, imposto ao poeta moderno, entre o seu «eu pessoal» e o «eu poético». Pessoa levou esta dialéctica às últimas consequências. Os seus diversos estados de consciência não impediram a sua subjectividade, pelo contrário, acentuou-se, da mesma maneira, que ganhou forma a sua incompletude.

3.2 Maeterlinck na busca de uma identidade superior

Apesar da aparência de que tantas vezes se reveste a vida e que leva Maeterlinck a afirmar que “Il semble que presque toute notre vie se passe à vivre en effigie. Nous sommes presque toujours dupes de nous-mêmes e il vaudrait mieux être dupes des autres”⁴⁸⁰, ele passou pela vida e nela se reconheceu, buscando não a sua identidade, mas a identidade superior, que ele definia como “[...] notre identité dans l’avenir. [...] essentielle et vitale” [...] qui s’étend bien au-delà de notre vie”. No entanto, esta busca obrigou-o a [...] étudier avant tout, l’impression que nous faisons sur les autres hommes”⁴⁸¹, estudo para ele fundamental para que conseguíssemos acreditar em nós próprios e não no destino.

Maeterlinck considerava que era muito importante a impressão que causamos aos outros, porque era dela que dependia a nossa evolução no percurso para ultrapassar o comum dos destinos, sendo que este mais não era do que uma «meditação inacabada» que, embora fora do campo da identidade superior, se podia transformar na sombra e bloqueio desse percurso, iludindo todos os que a tomavam como guia:

⁴⁸⁰ Maurice MAETERLINCK, *Menus Propos -1890*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 185.

⁴⁸¹ Idem, pp. 185-186.

“[...] notre identité n’est que notre Rêve et le hasard est l’ombre de ce Rêve sur la route; mais presque tous les hommes ne font attention qu’à cette ombre et s’imaginent que c’est elle qui les mène.”⁴⁸²

Maeterlinck serviu-se do sonho como possível revelação do invisível e fez de nós portadores dessa sensibilidade profética e da crença de que a plenitude estava ao alcance de todos. O conto *L’Oiseau Bleu* é a prova desse sentimento de solidariedade cósmica, dessa união entre os seres vivos e será graças a ela que os dois principais protagonistas, duas crianças, *Tyltyl* e *Mytyl*, se apercebem do verdadeiro sentido da vida. Ao associar a fantasmagoria à identidade, Maeterlinck aborda o sonho como uma viagem iniciática e numa só noite revela a estas duas crianças um imaginário através do qual elas vão descobrir que a verdade está longe das aparências e mais perto delas do que aquilo que imaginam. A morte, sempre terrífica nos dramas de Maeterlinck, é aqui suplantada pela luz que ajuda as crianças a ultrapassar os medos e a enriquecerem-se interiormente. Depois desta experiência, em que a procura do pássaro azul simboliza a eterna busca do homem pela felicidade, o conhecimento, a verdade e o amor, as crianças aprendem a olhar o seu quotidiano com o valor que lhe é devido e dão conta de que o pássaro que tanto procuraram estava, afinal, a seu lado. Quando partiram da realidade terrena para a metafísica, *Tyltyl* e *Mytyl* foram na companhia das presenças personificadas do seu quotidiano, o cão, o gato, a luz, o açúcar, com elas viveram momentos de grande acção e ao acordarem para a vida, depois de dialogarem com a morte, aqui representada pelos avós, as crianças sentiram que, apesar de terem deixado fugir o pássaro, os momentos que viveram alteraram a sua maneira de olhar e sentir a vida ao lado dos outros. Felizes, mas sem que os adultos, porque não tiveram acesso à ordem metafísica, entendam o motivo de tanta felicidade, despertam para a realidade,

“*Tyltyl* – Papa, maman; qu’avez-vous fait à la maison?... C’est la même chose; mais elle est bien plus belle...

Le Père Tyl – Comment, elle est plus belle?...

Tyltyl – Mais oui, tout est reprinted, tout est remis à neuf, tout reluit, tout est propre... Ça n’était pas comme ça, l’année dernière...

Le Père Tyl – L’année dernière?...

⁴⁸² Ibid, p. 188.

Tyltyl – Dieu que je suis heureux!...

Mytyl – Moi aussi, moi aussi!...

La Mère Tyl – Qu’ont-ils donc à tourniller comme ça?...

Le Père Tyl – Laisse donc, t’inquiète pas...Ils jouent à être heureux...⁴⁸³

e dão conta de que viveram momentos diferentes de uma mesma existência, deixando-nos a mensagem de que é possível libertarmos o nosso espírito do pensamento racional, apreender o tempo de modo diferente e valorizar o que, afinal, está perto de nós.

A obscuridade e o laconismo, que caracterizava o «símbolo inconsciente» dos seus primeiros dramas, o fecho e os não ditos em que eles se desenvolveram como foi o caso em *Les Aveugles*, *Intérieur* e *L’Intruse* contrastam com a transparência discursiva e alegórica que caracterizava o «símbolo *a priori*» no *Pássaro Azul*. Este conto que poderíamos ler e analisar somente como uma fantasmagoria torna-se nas mãos Maeterlinck muito mais abrangente do que o *Märchen*⁴⁸⁴ do romantismo. Ele representa a concepção do nosso autor sobre o universo, esse cosmos primitivo liberto das leis da natureza, onde não existe qualquer separação entre visível e invisível e é através dele que Maeterlinck consegue abordar, de forma distanciada e num tom irónico, os temas como o mistério da existência, o segredo da felicidade e da morte, que sempre alimentaram o seu pensamento e todos seus dramas. No entanto, não se

⁴⁸³ *L’Oiseau Bleu*, In: Oeuvres III, Théâtre 2, Éditions Complexe, 1999, pp. 394-395. Esta foi uma das obras fulcrais para a sua nomeação ao Prémio Nobel, prémio que viria a receber, em 1911. Esta peça teve a sua estreia a 30 de Setembro de 1908, no *Teatro de Arte* de Moscovo, sob a direcção de Constantin Stanislavsky. Estreou-se em Paris, no *Théâtre Réjane*, a 2 de Março de 1911. Mais tarde, o compositor francês Albert Wolff (1884-1970) viria a transformar esta peça em ópera que teria a sua, no Metropolitan de Nova Iorque, em 1919.

⁴⁸⁴ A palavra *Märchen* significa em alemão conto de fadas, embora a presença de fadas seja muitas vezes omitida. Esta expressão acabou por vingar como tradução nas várias línguas. Na Alemanha é, desde o século XV, o diminutivo do substantivo *Mär* ou *Märe* cujo significado, como mensagem, novidade, rumor, mais ou menos importante que circulava de boca para boca e que florescia de acordo com a imaginação de quem a transmitia, se manteve durante o século XIX. A maioria dos *Märchen* eram de origem escandinava e foram recolhidos na Europa por autores tão diversificados como o italiano Giambattista Basile, o francês Charles Perrault, os alemães Ludwig Tieck e os irmãos Grimm, o dinamarquês Hans Christian Andersen e os portugueses Adolfo Coelho e Teófilo Braga. As primeiras recolhas destes contos na Alemanha deram origem a uma obra, datada de 1797, e intitulada *Volksmärchen*. Os românticos Goethe, Novalis e E.T.A. Hoffman, só para citar alguns, viriam a publicar alguns contos alegóricos conhecidos por *Kunstmärchen*, mas serão os irmãos Grimm que perpetuarão este género transformando-o em tradição literária com a sua obra, *Kinder und Hausmärchen*, publicada em 1812. Muitos destes *Märchen* descreviam uma travessia, onde a percepção e a imaginação se fundiam, fusão que permitia aceder a factos sobrenaturais que, regra geral, aconteciam numa floresta - local que pela sua grande indeterminação se abria a todas as possibilidades, favorecendo a coexistência de várias forças - e onde os protagonistas acabavam por aceder a um novo estado de maturidade que se desenvolvia na realidade interior de cada um.

trata só de uma fantasmagoria, mas também de uma viagem iniciática que, mais do que dar uma lição de sabedoria se propõe transmitir um saber esotérico, alimentado pela filosofia mágica e simbolista da natureza que, como ele próprio afirma, é “[...] plus difficile à traduire qu’une page de philosophie”⁴⁸⁵. Julgamos não ser fácil explicar a miragem que constitui esse desejo de acesso ao conhecimento absoluto, aqui representado pelo pássaro azul, e a sua revelação, mesmo que breve, às crianças que, como o *Príncipezinho* do escritor Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), conseguem dar valor às coisas para além das aparências,

Tyltyl – Mais c’est que je ne l’ai pas, l’Oiseau bleu!...

La Lumière - [...] il faut croire qu’il n’existe pas, l’Oiseau bleu...

[...]

Tyltyl - [...] Tiens, tiens!... Mais c’est ma torturette!... Mais elle est plus bleue que quando je suis parti!... Mais c’est là l’Oiseau bleu que nous avons cherché!... Nous sommes allés si loin et il était ici!”⁴⁸⁶

ao contrário dos adultos que, ao anularem dentro de si a criança que foram um dia, não conseguem entender o poder de uma viagem ao interior de si mesmo e de um universo com uma grande alma cósmica que reúne tudo o que faz parte da existência. A luz funciona neste conto como elemento purificador que facilita o acesso à vida oculta, ao grande segredo a que Maeterlinck procurou incansavelmente chegar através de todas as etapas percorridas não com o seu olhar, mas com aquele olhar a que o escritor belga Franz Hellens (1881-1972), na sua obra *La Vie Seconde*, chama de segundo olhar “[...] la vue seconde, celle qui s’exerce les yeux fermés et découvre ce qui est caché”⁴⁸⁷. Este olhar não é mais do que o olhar de alcance interior, com que os cegos que povoam os primeiros dramas de Maeterlinck, buscam, num diálogo rodeado de silêncios, o inconhecível da sua existência. A via sugestiva, o diálogo interior que Maeterlinck utilizou naqueles dramas é menos visível em *L’Oiseau bleu*. Aqui acentuam-se os diálogos que, apesar de muito interrogativos e exclamativos, são bastante esclarecedores do seu conteúdo metafísico. Neste conto Maeterlinck trabalha a linguagem como via do conhecimento em si mesma, como fonte de verdade e beleza e

⁴⁸⁵ *Carta a Charles Doudelet*, de 7 de Julho de 1907, In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tome I, Gand, 1955, p. 113.

⁴⁸⁶ *L’Oiseau Bleu*, op. cit., pp. 380-394.

⁴⁸⁷ Franz HELLENS, *La Vie Seconde*, Paris, Ed. Albin Michel, 1963, p. 62.

como revelação de uma identidade superior, de uma alma cósmica. Aqui reina a vida e não a morte. Esta aparece não como uma ameaça, mas como uma abertura para outra vida onde quase se confunde com ela. Torna-se um motivo poético, como em Novalis, e este conto de Maeterlinck aproxima-se muito da viagem iniciática do protagonista do romance incabado *Heinrich von Ofterdingen*. Se atentarmos no diálogo entre os avós já falecidos e as crianças este não oferece medo, parece até mais ligado à vida e à realidade do que à morte,

“Grand-Maman Tyl – Tyltyl!... Mytyl!... C’est toi!... C’est elle!...C’est eux!... S’efforçant de courir au-devant d’eux. Je ne peux pas courir!... J’ai toujours mes rhumatismes!

Grand-Papa Tyl, accourant de même en clopinant – Moi non plus... Rapport à ma jambe de bois qui remplace toujours celle que j’ai cassée en tombant du gros chêne...

Grand-Maman Tyl – Mon Dieu qu’ils sont jolis et bien débarbouillés!... [...] Voilà des mois et des mois que vous nous oubliez et que nous ne voyons plus personne...

Tyltyl – Nous ne pouvions pas, bonne-maman; et c’est grâce à la Fée qu’aujourd’hui...

Grand-Maman Tyl – Nous sommes toujours là, à attendre une petite visite de ceux qui vivent...[...] chaque fois que vous pensez à nous, nous nous réveillons et nous vous revoyons...[...] mais voyons, tu sais bien...

Tyltyl – Mais non, je ne sais pas...

Grand-Maman Tyl – C’est étonnant, là-haut... Ils ne savent pas encore...Ils n’apprennent donc rien?...

Grand-Papa Tyl – C’est comme de notre temps... Les Vivants sont si bêtes quando ils parlent des Autres...⁴⁸⁸

Como se deprende destes diálogos a morte e a vida não se distinguem. A morte, simbolicamente representada pelos avós das crianças, revela-se, por paradoxal que pareça, apaziguadora e cheia de vida. É tão forte e real a imagem da morte que Maeterlinck nos oferece neste reencontro com a vida, que chega a tornar-se desconhecida para quem já ocupa um lugar no seu universo:

“Tyltyl – Alors, vous n’êtes pas morts pour de vrai?...

Grand-Papa Tyl, sursautant – Que dis-tu?... Qu’est-ce qu’il dit?... Voilà qu’il emploie des mots que nous ne comprenons plus... Est-ce que c’est un mot nouveau, une invention nouvelle?... [...] Qu’est-ce que ça veut dire?...

⁴⁸⁸ *L’Oiseau Bleu*, op. cit., pp 278-280.

Tyltyl – Mais ça veut dire qu'on ne vit plus...

Grand-Papa Tyl – Sont-ils bêtes, là-Haut!...⁴⁸⁹

Nestas imagens não há lugar para a morte, mas para a vida em que esta se transformou. Dissimuladamente, Maeterlinck ofereceu-nos um conto para crianças e um conto filosófico de iniciação; duas propostas, dois olhares interiores, duas leituras, duas formas de sabedoria e de conhecimento que se completam e se enriquecem, e que continuam abertas à reflexão e aproximação dessa identidade superior que Maeterlinck considerava ser tão fundamental para a evolução do ser humano. Da mesma maneira que o seu primeiro teatro já sugerira essa abertura, também a fuga do pássaro azul se abriu a um novo acontecer, porque como ele dizia “[...] c’est à l’endroit où l’homme semble sur le point de finir que probablement il commence”⁴⁹⁰. E o final de *Les Aveugles*, *Intérieur* e *L’Intruse* fica suspenso no silêncio do que está a acontecer num espaço dominado pela morte, racionalmente tida como o fim de tudo, mas que em Maeterlinck ganha uma vida para lá da existência. Poderemos considerá-la como uma «imobilidade móvel», definição de Julia Desheriyeva⁴⁹¹ num artigo em que analisa alguns dos dramas de Maeterlinck. Se tivermos presente o seu percurso na obra de Maeterlinck, teremos que concordar que esta antinomia poderá ser uma definição adequada para a morte. Para além de ser uma presença sugerida nos barulhos que intercalam os diálogos em *Les Aveugles*, *Intérieur* e *L’Intruse* ela movimenta-se em *L’Oiseau Bleu*, as personagens mortas falam, sentem, mexem-se e ocupam o mesmo espaço de qualquer outra personagem. A sugestão de uma mobilidade que o silêncio alimenta nos primeiros dramas, dá lugar a uma mobilidade que se desenvolve no sonho (como é o caso de *Tyltyl* e *Mytyl*) e que a palavra torna mais real. Na presença de alguns dos diálogos entre os avós e as crianças em *L’Oiseau Bleu*, sentimos a vida e não a morte, que aqui é apenas um afastamento temporário de outra realidade que não a dela. Apesar do retorno à palavra, em detrimento do silêncio que caracterizou o primeiro teatro, Maeterlinck não deixa de nos seduzir com esta sua abordagem do

⁴⁸⁹ Ibid, p. 280

⁴⁹⁰ Maurice MAETERLINCK, *Novalis*, In: *Oeuvres I*, op. cit. p. 296.

⁴⁹¹ Julia DESHERIYEVA, *Le Dialogue Interculturelle dans la communication dramatique*, In: *Actes du VIIIème Congrès de l’Association pour la Recherche InterCulturelle (ARIC)*, Université de Genève, 2001., p. 360. Julia Desheriyeva é membro da Academia das Ciências da Rússia e professora de linguística na Universidade de Moscovo. Neste seu artigo, oferece-nos uma análise muito pertinente sobre o discurso dramático nos dramas de Maeterlinck, onde trabalha a vivacidade dialógica entre os personagens de mundos diferentes, que contracenam no mesmo espaço cénico.

invisível, a partir do sonho e da realidade que nele vai ganhando forma. Será que com este conto Maeterlinck se sentiu mais à vontade para, como Novalis, exprimir o seu interior nele expandir a sua busca dessa identidade superior? O burlesco de determinados diálogos neste conto, se comparados com os do primeiro teatro parecem responder negativamente a estas perguntas, mas do que temos vindo a analisar julgamos poder afirmar que Maeterlinck não alterou os seus propósitos e as suas reflexões à volta da sobrevivência depois da morte mantiveram-se ao longo da sua vida, quer como ensaísta, quer como dramaturgo. A sua maneira de olhar no visível o invisível das coisas abriu caminho para uma nova realidade em que a busca não era só dele, mas de todos.

4. A ambiguidade da forma fragmentária

Escrito ao correr do pensamento que impossibilita a sua completude ou com a presuposição de ser esta a forma adequada ao registo das suas reflexões, o fragmento terá sempre uma forma inacabada e ambígua que desperta no leitor uma sensação de estranhamento e, ao mesmo tempo, de vontade de suprir e construir, através imaginação e do recurso à leitura de outros textos, o pedaço ou pedaços de pensamento que se encaixe no puzzle deixado pelo autor. Mas a ausência não limita o grau de plurissignificação do texto fragmentário e a construção torna-se difícil senão impossível, se a procurarmos fazer em autores como Pessoa e Maeterlinck.

Em Pessoa existe uma realidade textual fragmentária, não só com o seu *Livro do Desassossego* e o *Fausto*, mas também com a dispersão da maioria seus escritos, que se confronta com um ideal de completude, “[...]a única verdade é a da *construção*. Mas o *meio* moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito. Por isso se desenvolveu a ciência. A única coisa em que há construção, hoje, é uma máquina; o único argumento em que há encadeamento o de uma demonstração matemática”⁴⁹² impossível de concretizar por quem cresceu em consciência e se tornou no tempo e no espaço que era a sua realidade duplamente “[...] romântico em mim e estranho a mim”⁴⁹³. Embora tivesse tentado, Pessoa não conseguiu reviver na sua época o drama de *Fausto*. Em primeiro lugar porque, como ele afirmava, faltava nesse mundo «gente coexistível», com um

⁴⁹² *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 244.

⁴⁹³ *Idem*, p. 200.

olhar poético universal, onde convergisse um olhar primitivo, de visão natural das coisas, um olhar clássico, refinado, elegante e preocupado com a linguagem e um olhar moderno, preocupado com o excesso de progresso e toda a problemática a ele inerente. À falta deles, Pessoa inventou os seus «companheiros de espírito» para o ajudarem a tolerar um mundo onde,

“[...] Nenhuma qualidade superior pode afirmar-se modernamente, tanto na acção, como no pensamento, na esfera política, como na especulativa. A ruína da influência aristocrática criou uma atmosfera de brutalidade e de indiferença pelas artes, onde uma sensibilidade fina não tem refúgio. Dói mais, cada vez mais, o contacto da alma com a vida. [...] A ruína dos ideais clássicos fez de todos os artistas possíveis, e portanto maus artistas. Quando o critério da arte era a construção sólida, a observância cuidada de regras – pouco podiam tentar ser artistas, e grande parte desses são muito bons. Mas quando a arte passou de ser tida como criação, para passar a ser tida como expressão de sentimentos, cada qual podia ser artista, porque todos têm sentimentos.”⁴⁹⁴

e, em segundo lugar porque colocou *Fausto* a falar de si, dos outros e de um mundo, onde o presente não era mais do que um muro entre o passado que já não existia e o futuro que não era. A luta interior de *Fausto* igualou a do seu autor e atingiu uma dimensão tal que impediu a presença de um diabo e o selar de um pacto como ajuda no resgate das suas eternas frustrações. Na realidade, não era possível existir um lugar para o diabo ao lado de um ser que conseguia ser mais diabólico do que ele na sua ânsia de conhecimento. O *zeitgeist* com que Goethe trabalhou o seu *Faust* era, agora e à luz da modernidade, uma realidade que no *Fausto* de Pessoa, o impede de dizer, de conhecer e de amar. *Fausto* viveu o conflito entre a inteligência e a sensibilidade e herdou do seu autor, que não conseguia arranjar espaço para viver, essa impossibilidade. Nela perdeu a voz e a possibilidade em se fazer ouvir. *Fausto* representa, por isso, o eixo a partir do qual surgirão todos os seus heterónimos e vozes

⁴⁹⁴ Ibid, p. 244.

de toda a sua impossibilidade. Fragmentado, ele foi um poema impossível, mas “[...] mostra a contraluz a condição de possibilidade da poesia pessoana.”⁴⁹⁵

Pensado, mas sem a estrutura para a sua construção e, por esse motivo completamente fragmentado, o *Livro de Desassossego* foi o retrato da dispersão do seu autor e de todas as suas frustrações. Embora a maioria destes escritos tenham a designação do livro a que se destinava eles são, essencialmente, um registo repetitivo e monótono de um todo que se deixou fragmentar na sua própria indefinição. Os momentos destes escritos não estão definidos, mas adaptam-se à ambiguidade do seu autor, Bernardo Soares, que se situa entre o real e o irreal e vive um devaneio verbal infinito. Doía-lhe a escrita mas a ela se obrigava para existir e, como Pessoa, tudo nele era aproximação: “[...] Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos.”⁴⁹⁶

Pessoa acreditava que a palavra não conseguia ser justa na sua forma de expressão, sendo preferível enveredar por pequenas notas escritas aos acaso, como acontece neste *Livro* e criar um espaço aberto a possibilidades, cuja verdade não se sabe qual é. Poderemos, talvez, aproximá-lo de Maeterlinck que trabalhava o invisível, como temos vindo a salientar, pela aproximação ao silêncio, deixando em aberto este espaço reservado à palavra e pronto a ser ocupado por possíveis e infinitos sentidos, mas não nos podemos esquecer que ao contrário deste, Pessoa trabalhou o inconhecível a partir dele e de toda a sua despersonalização. Infinito e controverso nas suas reflexões, os seus limites não tocavam os de Maeterlinck. Este era mais comedido e Pessoa excedia-se no espaço em que trabalhava. E se, como afirma Maurice Blanchot,

“[...] Pour l’homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l’homme désertique et labyrinthique, voué à l’erreur d’une démarche nécessairement un peu plus longue que s’avie, le même espace sera vraiment infini, même s’il sait qu’il ne l’est pas et d’autant plus qu’il le saura”⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Manuel GUSMÃO, *O Fausto - Um Teatro em Ruínas*, In: *Românica – Revista de Literatura*, nº12, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Ed. Colibri, 2003, p. 86.

⁴⁹⁶ *Livro do Desassossego*, p. 164.

⁴⁹⁷ Maurice BLANCHOT, *Le Livre à Venir*, op. cit., pp. 130-131.

pensamos ser possível nomear Maeterlinck como homem cauteloso e Pessoa como homem labiríntico. Por este motivo e porque a forma fragmentária por eles utilizada reflecte uma escrita diferente, os sentidos possíveis que os seus fragmentos possam suscitar têm forçosamente que ser diferentes. Em Maeterlinck esta escrita é uma escolha e em Pessoa o resultado de um pensamento plural incapaz de se afirmar na sua própria multiplicidade.

4.1 A abertura da forma fragmentária à dialéctica do ser

Seja como escolha, seja como resultado de uma personalidade indefinida, a forma fragmentária oferece ao autor um espaço infinito onde ele mostra as suas intenções sem as desenvolver. Se Maeterlinck viu nesta escolha a possibilidade de trabalhar e fazer ver o invisível, desafiando com este tipo de noções abstractas os valores e normas da sua época, Pessoa que não a escolheu acabou por se inventar no corpo dessa escrita e dar a sua voz aos «outros» que a sua imaginação foi criando.

4.1.1 Pessoa - a dormência de um sentir

“[...] Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. [...] conhecer-se é errar, e o oráculo que disse «Conhece-te» propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente é o caminho”⁴⁹⁸, diz Pessoa na voz de Bernardo Soares. Na verdade ele escreveu e muito sobre ele através dos «outros», e esta tarefa parece ter superado as tarefas de Hércules, porque apesar de todos eles trabalharem o real e o mistério do incognoscível, a diversidade que os caracterizava originou diferentes formas de ver, de pensar e falar.

Será que podemos dizer que esta multiplicidade de pensamentos constitui uma abertura para o ser global, tão ansiado pelo homem contemporâneo e que pode ser sentida, por exemplo, no sensacionismo de Álvaro de Campos?

“Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica

Tenho febre e escrevo.

[...]

⁴⁹⁸ Ibid, pp. 165-166.

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
 Grandes trópicos humanos de ferri e fogo e força –
 Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
 Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
 [...]
 Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 [...]
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de ólios e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!”⁴⁹⁹

ou será antes um querer viver a vida em extremo, como afirma Bernardo Soares,

“[...] Toda a alma digna de si própria deseja viver a vida em Extremo. Contentar-se com o que lhe dão é próprio dos escravos. [...] Viver a vida em Extremo significa vivê-la até ao limite [...] pela posse extrema dela, pela viagem ulisseia através de todas as sensações vividas, através de todas as formas de energia exteriorizada. [...] Raros podem assim exigir da vida, conseguindo-o, que ela se lhes entregue de corpo e alma”⁵⁰⁰

para a poder sentir de todas as maneiras e redimensionar-se no mundo? O sensacionismo de Campos poderá revelar esse querer ser global, mas a fragmentação do seu sentir, fruto da sua despersonalização, impedia a concretização das suas visões como ser global.

Pessoa sempre deu importância às várias formas de sentir e os seus heterónimos permitiram-lhe acompanhar a diversidade do seu pensamento e interagir com o mundo diferentemente. Talvez, por isso, o nosso confronto com uma suposta abertura de um eu lírico que, tanto transborda de vitalidade e exalta a energia do mundo mecanizado, numa linguagem quase caótica com frases recheadas de aliteraões, como acontece no fragmento da *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, como vive um estado de embriaguez

⁴⁹⁹ Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, In: *Versos*, op. cit., pp. 87-88.

⁵⁰⁰ *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 146.

da consciência, cujo lirismo violento na sua interação com o mundo externo, pela escrita de Bernardo Soares, nos faz recordar o *Leaves of the Grass* de Whitman,

“[...] Cessar, dormir, substituir esta consciência intervalada por melhores coisas melancólicas ditas em segredo ao que me desconhecesse!... [...] Cessar, ser incógnito e externo, movimento de ramos em áleas afastadas, ténue cair de folhas, conhecido no som mais que na queda [...] Cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência translata, ser a página de um livro, a madeixa de um cabelo solto, o oscilar da trepadeira ao pé da janela entreaberta, os passos sem importância no cascalho fino da curva, o último fumo da aldeia que adormece, o esquecimento do chicote do carroceiro à beira matutina do caminho... O absurdo, a confusão, o apagamento – tudo que não fosse vida...”⁵⁰¹

ou se deixa ainda vencer pelo tédio, o sono e o sonho como escape a esse mundo que ele tanto enaltecia,

“[...] Se eu um dia pudesse adquirir um rasgo tão grande de expressão, que concentrasse toda a arte em mim, escreveria uma apoteose do sono. Não sei de prazer maior, em toda a minha vida, que poder dormir. O apagamento integral da vida e da alma, o afastamento completo de tudo quanto é seres e gente, a noite sem memória nem ilusão, o não ter passado nem futuro...”⁵⁰²

fechando o espaço pela dormência do seu sentir e anulando-se, tantas vezes, na sua construção. Pessoa procurou resgatar o mundo pela poesia exaltando, como Whitman, uma comunhão cósmica, eivada de uma sensibilidade panteísta,

“[...] EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar
E que ha de passar porforça, porque quando quero passar sou Deus”⁵⁰³

panteísmo que o viria a aproximar das correntes de vanguarda e a acreditar ser possível, despertar as consciências para o amor da pátria e a vinda de um D. Sebastião

⁵⁰¹ Ibid., p. 67.

⁵⁰² Idem, p. 174.

⁵⁰³ Álvaro de CAMPOS, *Saudação a Walt Whitman*, In: *Versos*, op. cit., p. 141.

ou de um Supra-Camões, capaz de reaver a grandeza espiritual de outrora. A sua obra *Mensagem* resultou desse pensar em reviver a fé no Quinto Império e fez dele o arauto de um sonho quase utópico em que, para poder fugir a um quotidiano que o decepcionava, reinventou uma razão de ser e um destino que lhe proporcionasse estar entre os poetas que, pela sua genialidade⁵⁰⁴, colocariam Portugal no topo do mundo. Através de um processo lírico-dramático, Pessoa desdobrou-se nos seus heróis, estabeleceu um diálogo com os vários tempos históricos e, numa oposição ao real em que vivia, converteu o amor da pátria numa atitude metafísica através da qual defendeu a língua portuguesa e revelou a sua vocação e missão universais. Foi uno nesta sua mensagem, perfeitamente inserida na realidade do seu tempo, mas cedo se dispersou pelos seus heterónimos Álvaro de Campos, o mais ligado a Whitman e por aquele confirmado, num prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas, “[...] um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro”⁵⁰⁵, e Bernardo Soares. Pensamos ser possível fazer uma ligação entre a exaltação que se vive com os versos livres da *Ode Triunfal* e da *Ode Marítima* e as palavras de Bernardo Soares que, agressivamente, confirmam o seu empenho na defesa da língua portuguesa,

“Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve e ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enjoja independentemente de quem o cuspiisse.”⁵⁰⁶

e que tinham em vista a consciencialização de uma humanidade, como o próprio Pessoa revelou em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, “[...] tenho o dever de me fechar

⁵⁰⁴ De acordo com Jerónimo Pizarro, Pessoa projectou escrever sobre o génio, mas esses projectos não passaram de uma fase embrionária, embora o génio, mais do que uma questão isolada, tenha sido uma obsessão para o poeta: “The man of genius feels himself the wonderful powers of creation and of imagination and perception which make him greater than other men”, In: *Escritos sobre Génio e Loucura*, Tomo I, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Vol. VII, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, p. 89.

⁵⁰⁵ Fernando PESSOA, *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 149.

⁵⁰⁶ *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 255.

em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa para o progresso da civilização e o alargamento da consciência da humanidade.”⁵⁰⁷ No entanto, esta defesa civilizacional estava marcada pelo desespero e por um cepticismo que anulava o que ele defendia, fragmentando o seu pensamento e impossibilitando a continuidade das suas reflexões. A extrema lucidez destruía a sua unidade, encaminhava-o e aos «outros» para o tédio, um “[...] estado intermédio da alma em que nem apetece a vida nem outra coisa, [...] a perda, pela alma, da sua capacidade de se iludir, a falta, no pensamento, da escada inexistente por onde ele sobe sólido à verdade”⁵⁰⁸, uma renúncia à vida que o libertava para uma contemplação estética do mundo, envolta em mistérios que eram obra de uma divindade,

“Quero, da vida, só não conhecê-la.
Bastam, a quem o Fado pôs na vida,
As formas sucessórias
Da vida insubsistente.
Pouco serve pensar que são eternos
Os nossos nada com que na alma amamos
Os outros pobres nada...
Gratos aos deuses, menos pela incerta
Posse do sonhado certo, recolhamos
A mercê passageira
De instantes que não duram”⁵⁰⁹

Esta abdicação encontra eco em Soares, ao incitar a fruição fingida das sensações para aliviar o peso do pensamento,

“[...] a quem como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino? Não sabendo o que é a vida religiosa, [...] não podendo ter fé na abstracção do homem [...] ficava-nos, como motivo de ter alma, a contemplação estética da vida. E, assim, alheios à solenidade de todos os mundos, indiferentes ao divino e desprezadores do humano, entregamo-nos futilmente à sensação sem propósito, cultivada num epicurismo subtilizado, como convém aos nossos nervos cerebrais”⁵¹⁰

⁵⁰⁷ *Carta de 19-1-1915*, In: *Cartas*, op.cit., p. 101.

⁵⁰⁸ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 260

⁵⁰⁹ Ricardo REIS, *Odes*, op. cit., p. 303.

⁵¹⁰ *Ibid*, p. 45.

Era através deste fingimento que Pessoa procurava o mais pequeno gesto para o ajudar a viver. A sua arte foi para ele essa forma de comunicação. Nela criou uma outra realidade, onde tudo lhe era inteligível, que o ajudava a evadir-se dum mundo onde tudo era aparência. Toda a sua poesia, nela incluída os diálogos com os seus heterónimos, tem subjacente o mistério do diálogo com o Absoluto. Era nesta forma de arte, como afirma Yvette Centeno, que Pessoa encontrava maneira de “[...] dar corpo a vários corpos, a partir de um corpo só, de dar voz a várias vozes, a partir de uma só voz”⁵¹¹ e de realizar-se. Pensamos que Pessoa se ofereceu a esta transcendência e que foi nesse caminho alquímico que o poeta transcendeu o homem e a obra transcendeu a vida. Num exercício espiritual escondido, transferiu a sua personalidade para outros. Criou-os nesse mundo abstracto onde ele era uma sombra e aí os transformou na única realidade tangível que era a sua poesia e com a qual ascendia ao Absoluto, à Unidade que a vida lhe negara.

Como poeta sensacionista pressentiu um ser em metamorfose, mais pleno, mais capaz de corresponder às exigências de uma modernidade em constante mutação, mas a sua força mística abriu-o a outras dimensões de ser e de conhecer, do que está para lá da existência, do invisível de que Maeterlinck se ocupou. O seu poema Eros e Psiquê⁵¹² é essa abertura para o conhecimento e uma possibilidade de resposta para a eterna busca do homem,

Conta a lenda que dormia
Um princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem
[...]
A Princesa Adormecida
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
[...]
Longe o Infante, esforçado

⁵¹¹ Yvette CENTENO, *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*, Lisboa: Ed. Presença, 1985, p. 11.

⁵¹² O aspecto mítico que é sugerido pelo título traz a figura lendária de Eros, o Deus do Amor da mitologia grega e filho da deusa Afrodite e de Psiquê, uma jovem donzela de extrema beleza que enciumou Afrodite e a fez viver inúmeras privações, até reconquistar o amor de Eros, que dela se apaixonara. É esta história que, ainda hoje, faz parte do imaginário infantil e que dá pelo nome de *A Bela Adormecida*.

[...]
 Rompe o caminho fadado.
 Ele dela é ignorado.
 Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –
 Ela dormindo encantada,
 Ele buscando sem tino
 Pelo processo divino
 Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
 Tudo pela estrada fora,
 E falso, ele vem seguro

[...]
 E, inda tonto do que houvera,
 [...]
 Ergue a mão, e encontra a hera,
 E vê que ele mesmo era
 A Princesa que dormia.”⁵¹³

Partindo do mito, Pessoa narra o que acontece entre as pessoas e dentro delas, e mostra que o sofrimento, a depressão, o desânimo, o suicídio, são vivências fundamentais de todo o processo de união. A caminhada interior solitária que só o próprio pode concretizar transforma este poema numa lição sobre o mito, sobre a união dos opostos sobre a vivência de cada um ao construir o seu próprio conhecimento. A estrada parece existir, mas o seu percurso não pode apreendido intelectualmente. Ele tem que ser o resultado de um processo de amadurecimento interior, de evolução, de uma nova mentalidade, de uma nova «gestalt», para nos poder levar a atingir uma nova consciência de ser e de estar no mundo. Mas Pessoa era um depressivo, com alterações de humor que impossibilitavam uma continuidade na realização dos seus objectivos, e de um cepticismo que impedia que através de sucessivas transmutações a sua personalidade atingisse o Absoluto. E ele não era um místico, mas sim um homem de uma enorme inteligência abstracta com capacidade para transmutar da realidade aquilo que ele considerava ser susceptível de entrar em contacto com o Absoluto, ou seja a sua capacidade de criação poética. Talvez o tivesse conseguido através dos seus heterónimos, pelo menos em parte, mas não na poesia lírica. O fingimento em que ele julgou poder assentar toda o seu génio poético, esta transmutação que “[...] prepara a própria poesia, a própria comunicação com o Absoluto”⁵¹⁴

⁵¹³ Fernando PESSOA, *Eros e Psiquê*, In: *A Poesia do Eu*, op. cit., pp.263-264.

⁵¹⁴ João Gaspar SIMÕES, op. cit. p. 517.

não parece ter viabilidade numa poesia como a lírica que se quer sincera e próxima da realidade pessoal. Por isso e estamos de acordo com Gaspar Simões quando ele afirma que a via ocultista de Pessoa serviu mais o seu “[...] instinto de poeta do que a sua razão de filósofo, foi antes uma justificação do seu esteticismo do que uma solução das suas dúvidas metafísico-religiosas”⁵¹⁵, foi para ele uma forma de alcançar uma sabedoria, uma verdade, um sentir tudo de todas as maneiras sem ser propriamente alguma coisa, compreender que o pensamento é a única forma de conhecer e sentir e a literatura “[...]a maneira mais agradável de ignorar a vida”⁵¹⁶. No espaço em que a pensou, Pessoa foi o seu sujeito plural e deu-lhe a forma do corpo e da voz do abismo da sua consciência de si, consciência fracturada que anula a unidade em que nasce como poeta e em que pensa todas as máscaras que cobriram a sua ausência. Foi a Voz das vozes que ele se obrigou a ser, para viver o percurso de um sonho impossível numa realidade onde ele próprio se negava e o silêncio nos diálogos fragmentados na sua impossibilidade.

4.1.2 Maeterlinck - a indefinição de uma voz

Voz indefinida num espaço que a sua imaginação abriu e no qual procurou estabelecer uma relação com o mais profundo do seu ser, Maeterlinck acabou por revelar uma riqueza de imagens que remetem para os sentidos e se sobrepõem à linguagem convencional, abrindo o espaço à descoberta pelo silêncio. Como afirma Bachelard “[...]la vue dit trop de choses à la fois. L’être ne se voit pas. Peut-être s’écoute-t-il”⁵¹⁷ e, nos dramas de Maeterlinck, o espaço que os envolve desperta a visão e a audição para o invisível e inaudível. Era como se ele colocasse uma obra de arte à nossa frente e aguardasse o efeito que ela poderia ter sobre nós, sobre a nossa alma. Digamos que os seus dramas, concretamente os do seu primeiro teatro, desenvolvem as suas raízes no leitor/espectador, que deixa de ser um simples observador para se tornar no objecto que prolonga a impressão deixada pelo autor. A imagem torna-se

⁵¹⁵ Ibid., p. 522.

⁵¹⁶ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 140.

⁵¹⁷ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l’Espace*, Paris: PUF, 1958, p. 194.

“[...] un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu’elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d’expression et un devenir de notre être. Ici, l’expression crée de l’être”⁵¹⁸

um corpo em que Maeterlinck reúne a sua busca interior com o desejo de compreender o cotidiano que o rodeia. Ao contrário de Pessoa para quem o cotidiano se revelava um fardo demasiado pesado na sua existência, Maeterlinck aproveitou-o como forma de desenvolver as suas reflexões. Como ele próprio dizia

“[...] Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile à sentir, mais il est difficile à montrer...”⁵¹⁹

mas Maeterlinck tentou fazer ver e entender a existência, o «au-delà», a nossa alma em diálogo surdo com o mundo. Por isso as personagens deste seu teatro se afirmam a nível espacial e não da linguagem. A sua existência define-se no espaço e no silêncio em que se metamorfoseiam e o espaço é o grande revelador do seu ser e de tudo o que o rodeia. O espaço ganha sentido no invisível, no inaudível, no que fica por dizer, no fragmento de voz que se prolonga no silêncio. Se se considerar que o ver no teatro é ver algo da vida, como dizia Maeterlinck, então o teatro como arte de ver e de fazer ver é capaz de “[...] mettre la vie dans le voir et le voir dans la vie”⁵²⁰ e de permitir com esta fusão um diálogo através do desconhecido, do que não se vê, do que é sugerido «par des liens», como lhe chama Maeterlinck e de que não nos apercebemos no dia a dia. Poderemos talvez dizer que o conteúdo destes seus primeiros dramas se revela através da soma de todas as tensões que a linguagem falada não consegue traduzir e que são vividas num espaço a cuja estrutura as personagens procuram aderir.

No entanto, não é fácil exprimir o infinito num espaço estático que é aquele em que acontece este teatro de Maeterlinck, até porque não se trata de expor uma visão do mundo que tem Deus como criador, mas sim de uma imensidade, impalpável, infinita e inconcebível para o comum dos mortais que dele se afasta com a reserva que isso lhe merece. E, há que considerar que, o infinito, o invisível é, em princípio

⁵¹⁸ Ibid, p. 7.

⁵¹⁹ *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 487.

⁵²⁰ Gérard DESSONS, op. cit., p. 31.

irrepresentável⁵²¹. Apesar de sabermos que existem razões de ordem social, ideológica, política, estética que levam a considerar uma peça irrepresentável, para Maeterlinck esta irrepresentabilidade prendia-se, não só com o que acabámos de afirmar, mas também com outro factor, o da linguagem. Dominada pelos silêncios que ligavam grande parte dos diálogos não era fácil adequar a teatralidade à fragmentação do seu discurso. Maeterlinck justificava a sua motivação para este diálogo de surdos, através do relevo que dava ao discurso insignificante,

“[...] J’ai avant tout, une immense respect pour tout ce qui est inexprimable dans un être, pour tout ce qui est silencieux dans un Esprit, pour tout ce qui n’a pas de voix dans une âme, et je plains l’homme qui n’a pas de ténèbres en lui”⁵²²

e que este extracto da *Pelléas et Mélisande*⁵²³ confirma:

Pelléas: Nous aurons une tempête cette nuit. Nous en avons souvent...et cependant la mer est si calme ce soir... On s’embarquerait sans le savoir et l’on ne reviendrait plus.

Mélisande: Quelque chose sort du port...

Pelléas: Il faut que ce soit un grand navire...

[...]

Geneviève: Je ne sais si nous pourrions le voir... il y a une brume sur la mer...

Pelléas: On dirait que la brume s’élève lentement...

⁵²¹ A questão do irrepresentável foi muito debatida pela geração simbolista finissecular. Em 1890, o *Théâtre d’Art* de Paul Fort, em Paris, foi palco de um dos primeiros espectáculos, com base nas *correspondências* de Baudelaire, e criado a partir do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, em forma de “Symphonie d’amour spirituel en huit devises mystiques et trois parâfrases”, que se estruturava em torno de quatro elementos: palavra, música, cor e perfume. Para conseguir obter os efeitos necessários à sua representação, os projectores mudavam de cor a cada cena, procurando com isso acompanhar o ritmo de paixões. Dos camarotes, maquinistas de cena lançavam água-de-colónia perfumada e outros perfumes sobre a plateia, etc. Apesar de muito contestado, Paul Fort deu início a uma nova arte do espectáculo e foi o grande promotor dos dramas de Maeterlinck.

⁵²² *Confession de Poète*, p. 454.

⁵²³ Dedicado a Octave Mirbeau, este drama foi publicado em 1892 e antes de ser representado no *Théâtre des Bouffes Parisiens*, em 1893. Seria este o drama que inspiraria o compositor Claude Debussy para a composição de uma ópera com o mesmo nome, que se estreou em 1902. A escolha de Mary Garden para o papel de Mélisande, em detrimento da sua companheira Georgette Leblanc, despoletou uma querela entre Debussy e Maeterlinck, tendo este jurado não assistir a nenhuma representação daquela ópera. Quebraria esta jura em 1920 e agradado com a audição manifestou-o a Mary Garden. De argumento bastante simples, aliás como quase todos os seus dramas, Maeterlinck trabalha o amor fatal. Golaud, príncipe herdeiro do reino de Allemonde, apaixona-se por Mélisande, uma princesa que ele encontra à beira de uma fonte na floresta, e casa com ela. Regressados ao reino, Mélisande conhece Pelléas, irmão do marido, e entre eles nasce uma enorme paixão. Enciumado, Goulaud acaba por matar Pelléas e ferir Mélisande que morre não do ferimento, mas de tristeza.

Mélisande: Oui; j’aperçois, là-bas, une petite lumière que je n’avais pas vue...⁵²⁴

É esta insignificância do diálogo que define as personagens de Maeterlinck como seres incapazes de se exprimirem devidamente na sua relação com o real, dominados que estão pelos mistérios do tempo e do espaço, mas foi o facto do seu autor considerar que a base do drama reside não na acção mas no fecho, na ignorância da condição humana e no seu abandono às forças misteriosas, que lhes deu vida. Foi esta inacessibilidade do entendimento ao mistério que o levou a

“[...] exprimer surtout cette sensation d’emprisonnés, d’étouffés, de haletants en sueur qui veulent se séparer, s’en aller, s’écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger. Et l’angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent comme contre un mure et qui les serre de plus en plus étroitement l’un contre l’autre”⁵²⁵

e a oferecer um espaço onde a palavra, ao emergir das profundezas da alma, revelava toda a sua incompletude. Ficava o silêncio, activo, como espera, mesmo que esta espera fosse a morte, como acontece em *Les Aveugles*, *Intérieur* e *L’Intruse*, e o espaço temporal indefinido onde ele acontecia. É neste espaço onde o futuro está ausente e o passado e presente se fundem, situações que originam um aprisionamento e um estar sem saída, *Ygraine* e *Tintagiles* de *La Mort de Tintagiles*, evoluem, como se depreende desta fala de *Ygraine*:

“[...] J’ai vécu bien longtemps comme une aveugle dans cette île; et tout me semblait naturel... Je n’y voyais pas d’autres événements qu’un oiseau qui volait, une feuille qui tremblait, une rose qui s’ouvrait... Il y régnait un tel silence qu’un fruit mûr qui tombait dans le parc appelait les visages aux fenêtres... Et personne ne semblait avoir de soupçons... mais une nuit j’ai appris qu’il devait y avoir autre chose... J’ai voulu fuir et je n’ai pu le faire”⁵²⁶

⁵²⁴ *Pelléas et Mélisande*, In: *Oeuvres II*, op. cit., p. 383.

⁵²⁵ *Agenda de 1891 – 8 Février*, Ref^o ML3141, Bruxelles: Archives et Musée de la Littérature

⁵²⁶ *La Mort des Tintagiles*, In: *Oeuvres II*, op. cit., p. 525.

Para obter esta clausura e o amorfismo das personagens no cenário que as envolve, Maeterlinck reduz o tempo, substitui a acção cénica pela acção inconsciente do destino e, ao fazê-lo, dá lugar a uma espera que se prolonga indefinidamente. Falta a causalidade e a consequência nos quadros que ele cria para os seus dramas, ausência que a indefinição do espaço e do tempo e o próprio cenário acentuam: a decoração deste é esquemática, estilizada para que possa servir uma pseudo realidade, um espaço onírico, indefinido: as didascálias em *L’Intruse*, que o situam *dans les temps modernes*, a penumbra que envolve o castelo, a floresta em *Les Aveugles* e o jardim em *Intérieur*, os fundos verdes e a sugestão das paisagens em *Pelléas et Mélisande*, são algumas das marcas cénicas que evidenciam a contingência do trágico no teatro de Maeterlinck. Não existem, por isso, situações limite na dramaturgia de Maeterlinck, antes o indefinido que o infinito representa e que ele parece ter encontrado no teatro de Shakespeare:

“[...] Ce qu’on entend sous le roi Lear, sous Macbeth, sous Hamlet, par exemple, le chant mystérieux de l’infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l’éternité qui gronde à l’horizon, la destinée ou la fatalité qu’on aperçoit intérieurement sans que l’on puisse dire à quels signes on la reconnaît ...”⁵²⁷

Seria esta indefinição no estático do seu teatro que acabaria por revestir as suas personagens de uma fragilidade onírica, impedi-las de uma reacção perante o poder oculto e irracional, e a ele se abandonarem, pela contemplação intuitiva e silenciosa. Seria também a expressão deste infinito inexpressivo que viria a confirmar o que Maeterlinck tanto proclamara em relação à arte:

“[...] L’art semble toujours un détour et ne parle jamais face à face. On dirait l’hypocrisie de l’infini. Il est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l’inconnu sans visage. Il est la substance de l’éternité introduite en nous, à la suite d’une distillation de l’infini. Il est le miel de l’éternité extrait d’une fleur que nous ne voyons pas.”⁵²⁸

⁵²⁷ *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 487.

⁵²⁸ *Menus Propos – 1890 – Le Théâtre*, op. cit., pp. 457-458.

Com a máscara intuitiva e vaga do simbolismo Maeterlinck criou, num espaço temporal indefinido, uma arte abstracta onde as suas personagens, autênticas estátuas vivas, “[...]qui se refusent à quitter l’image fixe du décor pour mieux se pénétrer de son immobilité”⁵²⁹, permanecem num vazio oprimente que o silêncio ajuda a construir. Eco do que fica por dizer, o silêncio cria um espaço onde os gestos e vozes inaudíveis sugerem um *crescendo de terror* que as palavras não conseguem traduzir. Reconhecendo a eficácia desta aproximação ao infinito, de forma tão pouco convencional, Octave Mirbeau afirmará, ao referir-se ao drama *La Princesse Maleine*:

“[...]Raconter ce drame dans ses détails? Je ne le puis. Ce serait en gêter le charme immense, en atténuer l’immense terreur où il jette les âmes. [...] Les petits cris de ces petites âmes sont ce que je connais de plus terrible, de plus profond et de plus délicieux, au-delà de la vie et au-delà du rêve”⁵³⁰.

Maeterlinck confessou a Huret de que o seu trabalho era estar calado e ouvir o que está para lá da vida. E Maeterlinck registou o que ouviu e que o silêncio fragmentou. Fragmentos que foram a possibilidade para ele alargar o conhecimento sobre o inconhecível da existência, algo que será sempre inacessível na totalidade.

5. O fragmento - diversidade e unidade de uma escrita

Marcada ou não pela dispersão, a forma fragmentária tem uma parte de um todo que vive de múltiplos fragmentos que se podem ou não recuperar ao longo da escrita, mas que permanecem abertos ao desconhecido e como condição de um conhecimento infinito. Os nossos autores parecem ter querido assumir uma unidade na diversidade do seu pensamento, mas enquanto que, em Pessoa essa unidade parece ter sido pensada para depois se vir a dissolver no seu eu fragmentado, em Maeterlinck essa diversidade parece ter dado lugar a uma continuidade interior que não se quebrou antes ficou suspensa no tempo e no espaço em que se manifestou.

⁵²⁹ Delphine Cantoni, *La picturalité du premier théâtre de Maeterlinck*, In: Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, Vol. XXXI, 1999, p. 76.

⁵³⁰ Octave MIRBEAU, *Combats Littéraires*, Edition de Pierre Michel et Jean-François Nivet, Lausanne: Ed. L’Age d’Homme, 2006, p. 311.

5.1. Pessoa – A dispersão da unidade

“[...] Fixar um estado de alma, ainda que o não seja, em versos que o traduzam impessoalmente; descrever as emoções que se não sentiram com a própria emoção com que se sentiram – é este o privilégio dos que são poetas porque, se o não fossem, ninguém os acreditava. Há poetas que fazem isto conscientemente, como Fernando Pessoa. Há poetas que fazem isto inconscientemente como Fernando Pessoa. Sou demasiado amigo de Fernando Pessoa para dizer bem dele sem me sentir mal: a verdade é uma das piores hipocrisias a que a amizade obriga. Se o leitor achar injustas as palavras que precedem estas, suponha que escrevi as que julga justas. O que estiver bem estará bem sem nenhum de nós.”⁵³¹

Neste rascunho para o prefácio do *Cancioneiro*, onde se encontra reunida grande parte da poesia ortónima de Pessoa, Álvaro de Campos, deixa entrever a despersonalização pessoana e o fingimento inerente a uma obra, ou a um “[...] conjunto de obras-fragmentos ao mesmo tempo autónomas e religadas umas com as outras pelo facto de cada uma delas é manifestação de uma única e inesgotável experiência: a da ausência do Eu a si mesmo e ao mundo”⁵³². Na verdade e como temos vindo a dizer, Pessoa era um em vários rostos, um «indisciplinador de almas» como ele próprio se qualificou a Armando Cortes-Rodrigues que, por não aceitar o mundo que lhe era transmitido pelas suas percepções, construiu um mundo fictício onde ele foi o centro sem centro. Daí a ambivalência no seu trabalho, elaborado com a «consciência da consciência», expressão de Amiel e por Pessoa identificada como uma referência directa à sua alma, e com consciência da inconsciência. Quando Bernardo Soares diz que “[...] Agir é repousar ... pensar é não saber existir”⁵³³ e que “[...] a consciência da inconsciência da vida o mais antigo imposto à inteligência”⁵³⁴, somos levados a pensar que para Pessoa a consciência da inconsciência se revestia de acção, era dinâmica, enquanto que a consciência da consciência paralisava e impedia a progressão do seu pensamento. Ortónimo e heterónimos estão assim presentes neste jogo de palavras. No entanto, este jogo revelava-se-lhe angustiante porque, ao mesmo tempo que jogava, ansiava “[...] sentir qualquer coisa

⁵³¹ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op.cit., pp. 428-429.

⁵³² Eduardo LOURENÇO, *Fernando Rei da nossa Baviera*, op. cit., p. 57.

⁵³³ *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 134.

⁵³⁴ *Idem*, p. 100

naturalmente”⁵³⁵ e ser capaz de usufruir de uma felicidade como qualquer ser humano comum:

“ Feliz o que não pensa, porque realiza por instinto e destino orgânico o que todos nós temos que realizar por desvio e destino inorgânico ou social. Feliz o que mais se assemelha aos brutos, porque é sem esforço o que todos nós somos com trabalho imposto; porque sabe o caminho de casa, que nós outros não encontramos senão por atalhos de ficção e regresso; porque, enraizado como uma árvore, é parte da paisagem e portanto da beleza, e não, como nós, mitos da passagem, figurantes de traje vivo da inutilidade e do esquecimento”⁵³⁶

Mas Pessoa vivia em crise com o mundo e com os outros “[...] em ninguém que me cerca eu encontro uma atitude para com a vida que bata certo com a minha íntima sensibilidade, com as minhas aspirações e ambições, com tudo o que constitui o fundamental e o essencial do meu íntimo ser espiritual”⁵³⁷, percorriam-no uma série de tendências antagónicas e as suas várias viagens a «colher várias maneiras de sentir», como ele confessa a Armando Cortes-Rodrigues, não conseguiam pôr ordem no seu caos subjectivo.

Será que poderemos considerar a criação de heterónimos uma resposta a este caos subjectivo? Muito se tem especulado sobre a criação heteronímica. Desde ser considerada por Gaspar Simões um «expediente enganador» a que Pessoa recorria para ultrapassar a dificuldade de ser, a uma vitória da consciência que se contesta a si própria e que veio substituir o sentimento da confusão pelo pensamento da ambiguidade, como dizia Robert Bréchon, ou a uma pluralidade de inspiração que interessa por ser criação poética, como afirma Eduardo Lourenço, todos eles ligam esta criação às dificuldades pessoais, espirituais e literárias do autor.

Do que lemos e temos vindo a reflectir sobre a obra de Pessoa, pensamos que, hipoteticamente, podemos considerar a heteronímia como resultante de um processo psicológico, hipótese de que Maria Teresa Rita Lopes também parece aproximar-se ao afirmar que os heterónimos “[...] s’appuient l’un l’autre pour accentuer leur action thérapeutique sur Pessoa”⁵³⁸, onde ele se pode personificar esteticamente. Se tivermos

⁵³⁵ Ibid, p. 382

⁵³⁶ Idem, p. 363

⁵³⁷ *Carta a Armando Côrtes-Rodrigues* de 19-1-1915, In: *Cartas*, op.cit., p. 99.

⁵³⁸ Maria Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, op.cit.,p. 450.

em atenção que o excesso de actividade mental lhe despertava uma consciência para um vazio de si que o levava a viajar, como ele confirma a Casais Monteiro, “[...] vou mudando de personalidade...vou enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem”⁵³⁹, e que esta viagem mental lhe poderia proporcionar a libertação do seu eu para um mundo fictício onde extrapolava os seus medos e angústias, talvez seja possível ver a sua heteronímia como um método psicológico experimental utilizado por Pessoa para poética mas artificialmente se adaptar a um mundo de onde se desenraizara como afirma o seu heterónimo Álvaro de Campos, no seu *Ultimatum* de 1917. Este artificialismo de adaptação por ele considerado como “[...] um acto de cirurgia sociológica, [...] transformação violenta da sensibilidade de modo a tornar-se apta para acompanhar, pelo menos por algum tempo, a progressão dos seus estímulos” deveria ser feito espontaneamente, de modo a eliminar o preconceito da individualidade e fazer com que o “[...] o artista [...] sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros”⁵⁴⁰. A exaltação com que Álvaro de Campos nos oferece uma explicação para a heteronímia, remete-nos para a carta que Pessoa escreveu a Gaspar Simões, na qual se confessa um poeta dramático cuja escrita lhe permitia voar outro, com a «exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo» e que nos leva a acentuar a nossa opinião sobre a origem da sua heteronímia – um processo psicológico através do qual ele assumiu determinadas “[...] atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos, quer as assine Fernando Pessoa.”⁵⁴¹ A heteronímia poderia ser, desta maneira, um espaço de construção poética em que Pessoa desenvolvia vários dramas de almas, diferidos biograficamente e alternados com o seu própria drama, e parte de um corpo textual inserido no todo que ele considerava ser a sua filosofia de construtividade. As hipóteses que se podem colocar em relação à criação heteronímica são múltiplas e Pessoa previu que isso ia acontecer: “[...] Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade”. Por este motivo e dado que “[...]”

⁵³⁹ *Carta a Afolfo Casais Monteiro*, 20-1-1935, In: *Cartas*, op. cit., pp. 427-428.

⁵⁴⁰ *Portugal Futurista*, nº1, Lisboa, 1917, Edição fac-similada, Lisboa: Contexto, 1981, p. 30.

⁵⁴¹ *Carta a João Gaspar Simões*, 11-12-1931, In: *Cartas*, op.cit., p. 385.

algumas teorias que o autor presentemente tem, foram-lhe inspiradas por uma ou outra destas personalidades que, um momento, uma hora, uns tempos, passaram consubstancialmente pela sua própria personalidade, se é que ela existe⁵⁴², se deve ter em conta as suas opiniões sobre a heteronímia como parte integrante de toda a sua criação poética e não como uma simples opinião do autor, cuja identidade é exterior a essa criação.

A multiplicidade que o caracterizou não nos deve levar a deduzir que Pessoa não pensou a sua obra como um todo, pelo contrário. Apesar da sua diversidade de pensamento, em termos do livro ou da obra, Pessoa nunca deixou de pensar na sua completude. Publicou pouco em vida – os 35 *Sonnets*, o *Livro Primeiro de Odes* de Ricardo Reis, no nº1 da *Revista Athena*, e, Outubro de 1924 e *Mensagem* -, mas teve sempre em mente projectos editoriais que a sua insatisfação não permitiu que fossem avante. Os índices que ele deixou do *Livro do Desassossego* são talvez a prova de que o pensava definir como um todo. Ele mesmo o manifestou numa carta a Cortes-Rodrigues “[...] ainda hoje escrevi quase um capítulo todo”⁵⁴³. No entanto, tudo parece não ter passado do seu pensamento, uma vez que não existem registos organizados de todos os capítulos, e Pessoa também confessa, em carta a Cortes-Rodrigues e aludindo ao *Livro*, estar a viver uma fase de escrita em que tudo era «fragmentos, fragmentos». Poderemos talvez afirmar que o todo inicialmente previsto, não se concretizou nesta escrita extremamente compulsiva (não nos podemos esquecer que ele dizia que escrevia para conseguir viver), escrita que estava longe de qualquer projecto por ele architectado. Apesar de alguns dos textos do *Livro do Desassossego* apresentarem um acabamento formal que levou o autor a publicá-los em revistas, o inacabamento acaba por surgir como uma disforia que impede que o todo se concretize. Não queremos com isto dizer que Pessoa não utilizou o fragmento como campo de reflexão, como acontece com Maeterlinck. Se consideramos o poema como um fragmento e parte de um todo que necessita de ser tido em conta para a sua compreensão, não faltarão certamente exemplos em Pessoa, como é o caso neste extracto de um poema de Alberto Caeiro,

“[...]
Vi que não há Natureza
Que natureza não existe
Que há montes, vales planícies,

⁵⁴² *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op.cit., p. 96.

⁵⁴³ *Carta a Armando Côrtes-Rodrigues*, 4-10-1914, In: *Cartas*, op.cit., p. 91.

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”⁵⁴⁴

Caeiro faz uma descrição filosófica da individualidade, apresentando a natureza como totalidade, mas ameaçada pela auto-suficiência de cada parte ou fragmento do poema.

No entanto, e apesar desta totalidade, não podemos chegar à conclusão de que a heteronímia possa ser vista como um todo organizado. O eixo narrativo que, aparentemente, a suporta é o próprio Pessoa mas à medida que os seus «outros» vão ganhando vida a narrativa reorganiza as diferenças entre eles e parece girar à volta de um magistério que é o *Mestre* Caeiro, fazendo com que Pessoa se torne, como já afirmámos, no tal centro sem centro, aberto à crítica daqueles a quem deu vida. Atentemos nestes extractos de poemas de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis, cujo conteúdo gira à volta do *Mestre*:

“Mestre, meu mestre querido!
 Coração do meu corpo intellectuak e inteiro!
 Vida da origem da minha inspiração!
 Mestre que é feito de ti nesta forma de vida?
 [...]
 Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.
 Que triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!
 Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado
 [...]
 Se não me podias ensinar a ter a alma com que a vêr clara?
 [...]
 Porque é que me deste a tua alma se eu não sabia que fazer d’ella
 [...]
 Porque é que me acordaste para a sensação e a nova alma
 Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?
 [...]
 Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!
 [...]
 A calma que tinhas, destem’a, e foi-me inquietação.
 Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
 Accordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.”⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Alberto CAEIRO, *O Guardador de Rebanhos*, In: Poemas, op. cit., p.84.

⁵⁴⁵ Álvaro de CAMPOS, *Versos*, Edição Crítica, op. cit., p. 247.

“Mestre, são plácidas
 Todas as horas
 Que nós perdemos,
 Se no perdê-las,
 Qual numa jarra,
 Nós pomos flores

Não há tristezas
 Nem alegrias
 Na nossa vida.
 Assim saibamos,
 Sábios incautos,
 Não a viver.

Mas decorrê-la
 Tranquilos, plácidos,
 [...]
 O tempo passa,
 Não nos diz nada.
 Envelhecemos.
 [...]
 Não vale a pena
 Fazer um gesto.
 [...]

Girassóis sempre
 Fitando o sol,
 Da vida iremos
 Tranquilos tendo
 Nem o remorso
 De ter vivido.”⁵⁴⁶

O diálogo intertextual que Campos e Reis mantêm com Caetano de Campos é revelador não só da imagem que cada um faz do *Mestre*, mas também da que de si fazem em relação a ele. Porém, enquanto que Campos se revela inquieto e frustrado por não conseguir seguir os preceitos de Caetano, Reis envereda por um neo-classicismo ao tentar imitar o seu *Mestre*.

Se considerarmos que na obra de Caetano se parece definir uma teoria poética que o apresenta como argonauta das sensações verdadeiras e através da qual ele nos oferece verdades inquestionáveis que se direccionam para o conhecimento objectivo do mundo pela sensação e de uma quase não linguagem em que as coisas de tão plenas se nomeiam a si próprias, será possível identificar nestes poemas, duas formas de sentir que se afirmam pela negativa e pela positiva. Enquanto que Campos se distancia

⁵⁴⁶ Ricardo REIS, op. cit., pp. 54-55.

da sua teoria, Reis procura alcançá-las, pela via estóica-epicurista. Reis assimila e chega ao limite da sensibilidade de Caeiro, contornando o saber puro e primordial do seu *Mestre* com a sua filosofia da contemplação atarácica, Campos evoca a sua condição de discípulo e de perda em relação ao *Mestre*, levando ao extremo o conhecimento sensível do mundo exterior, na busca de «sentir tudo de todas as maneiras», e denunciando-o dramaticamente através do seu vazio existencial.

Quando Pessoa, ao falar sobre a criação dos seus heterónimos a Casais Monteiro diz “[...] criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim”⁵⁴⁷, este desabafo parece ser afinal uma constatação de que a sua criação heteronímica o relegou, enquanto criador, para um segundo plano onde passou a ser um mero assistente das vidas que dele partiram, sujeito fragmento ou conjunto de fragmentos incapaz de uma unidade na sua diversidade.

O diálogo de Campos e Reis com Caeiro acaba por nos revelar a separação de duas escritas heteronímicas, mesmo que fundamentadas na mesma verdade, como será a de Caeiro, e a impossibilidade de no seu conjunto se poder encontrar a unidade e serem, parafraseando Teresa Rita Lopes, actores-personagens da totalidade de uma drama. Na unidade pensada, Pessoa criou a sua fragmentação infinita.

5.2 Maeterlinck – a unidade na obscuridade do discurso dramático

“[...] Je n’ai donc d’autre étoile ici, qu’une pauvre petite nébuleuse intérieure, infiniment trébuchante au fond des ténèbres sans fin; mais inextinguible. Je ne sais où je vais ni ne veux le savoir; et c’est là, peut-être, l’état d’âme des meilleurs d’entre nous. Je crois qu’il vaut mieux ne pas trop se connaître soi-même et je n’envie pas ceux qui se parcourent aisément”⁵⁴⁸

Esta breve confissão de Maeterlinck parece definir o caminho que ele, ao longo da vida, tentou percorrer na direcção do invisível, essa força desconhecida cuja

⁵⁴⁷ *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, 13-1-1935, In: *Cartas*, op. cit., p. 422.

⁵⁴⁸ *Confession de poète*, In: *Oeuvres I*, op.cit., p. 454.

presença, mesmo que pouco nítida, se apresentava como a única capaz de o aproximar do inexprimível do ser humano, do silêncio que a luz ténue dessa estrela iluminava e onde se revelava como “[...] la plus éclatante manifestation de l’intelligence universelle”⁵⁴⁹. No mais profundo de si, encontrou Maeterlinck o que ele considerava ser próprio da existência humana e que o estatismo do seu teatro acabou por revelar. As suas múltiplas reflexões que, em parte, acompanharam a eclosão do seu teatro mostram-se desordenadas, uma desordem que, segundo a nossa opinião, está longe da de Pessoa que se manifestou quer a nível da obra, quer da sua personalidade. Em Maeterlinck esta dispersão prende-se com as incertezas que envolvem o seu trabalho sobre o inconhecível, a que se alia a obscuridade de uma escrita, que sugere mais do que nomeia e que tanto pode equilibrar a vacuidade de um diálogo, como criar no leitor/espectador uma elevada tensão psicológica, a ponto deste se entregar às emoções que se vivem nos seus dramas. A linguagem deixa de ser um mero enunciado de uma ideia, clara e unívoca e dá lugar a uma linguagem conotativa, que sugere a ideia por associação, por aproximação, como acontece na sua poética, ou a uma linguagem, metafórica, que passa a traduzir uma impressão através de uma imagem sensorial, associando o mundo psíquico ao mundo físico de molde a quebrar o peso, por exemplo, de uma fragilidade física, como acontece, em *L’Intruse*, “J’ai des meules de moulin sur les yeux”, ou em *Les Aveugles* “Je n’ai jamais entendu les étoiles”, Je crois qu’il y a des étoiles, je les entends”. Através desta linguagem Maeterlinck cria uma realidade dentro da realidade concreta do drama, que os diálogos curtos deixam pressentir, e que incitam o leitor/espectador a completar o que ele apenas sugere. O empobrecimento que caracteriza estes diálogos, a sua inconsistência, não podem ser interpretados como “frases insignificantes”, como os classifica Todorov, numa comparação com a indeterminação de sentido em Rimbaud “[...] Chez Maeterlinck comme chez Rimbaud, il y a indétermination du sens, mais la difference est enorme: l’un produit une révolution dans le langage, l’autre demande à ses lecteurs de rêver sur des phrases insignifiantes”⁵⁵⁰. Pensamos que na indeterminação de Maeterlinck não há lugar para a insignificância, antes para um excesso de significados que se esbatem nas suspensões, exclamações e interrogações com que ele fragmenta os diálogos, para depois “[...] émerger, parfaites et

⁵⁴⁹ *Avant le Silence*, op. cit. p. 64.

⁵⁵⁰ Tzvetan TODOROV, *Symbolisme et Interpretation*, Paris: Ed. Seuil, Col. Poétique, 1978, p. 84.

majesteuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer"⁵⁵¹. Era esta a estética que caracterizava o teatro simbolista de Maeterlinck, uma estética mais silenciosa que, sem crise ou conflito, expunha no palco o mistério da existência através da poesia.

Criticada por pecar pelo excesso simbolista, como afirma a comparatista Anna Balakian⁵⁵², para quem a ausência de conflito, de mensagem ideológica e a quase anulação do actor dificultava o entendimento e a realização destas peças, e embora possamos considerar não ser fácil levar à cena um teatro sem acção, pensamos poder afirmar, depois da análise que temos vindo a fazer ao longo deste trabalho, que nestes excessos de Maeterlinck residia a essência do teatro simbolista. Ele foi um pouco mais longe com o seu teatro do que os simbolistas com a sua poesia. Revitalizou-o com o estatismo do seu teatro e tudo o que ele implicava – inactividade, diálogos de segundo grau, personagens sublimes – contestando, desta maneira, os princípios de ilusão teatral e de verosimilhança que revestiam o teatro praticado na sua época. Paul Gorceix chega mesmo a relacionar esta constatação com o anti-teatro, ao referir-se a *La Princesse Maleine*,

“[...] Maeterlinck fait du neuf. Argument insignifiant, absence d'action, évanescence des personnages qui évolent dans un univers onirique, hors du temps et de la géographie quotidienne, dialogue réduit à l'extrême. Il crée un théâtre, où la psychologie a cédé le pas à l'inquiétude métaphysique, à la peur de l'inconnu. *La Princesse Maleine*, c'est de l'antithéâtre avant la lettre, dont la modernité du reste n'a pas échappé au flair d'A. Artaud.”⁵⁵³

um prenúncio das vanguardas, talvez possamos afirmar. Também Peter Szondi⁵⁵⁴ considera que este teatro de Maeterlinck inaugura um novo género, o de teatro de situação. Para este autor, Maeterlinck substituiu a acção pela situação. Os intervenientes nos seus dramas mantinham passivamente a situação até avistarem a

⁵⁵¹ *Le Silence*, In: *Oeuvres I*, op. cit. p. 298.

⁵⁵² Anna Balakian (1915-1997) professora universitária e ensaísta, foi presidente do departamento de literatura comparada da Universidade de Nova Iorque, literatura à volta da qual desenvolveu todo o seu trabalho, com incidência no estudo do Surrealismo. V. *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*, New York University Press, 1977.

⁵⁵³ *De la Princesse Maleine à la Princesse Isabelle*, In: *Oeuvres II*, op. cit. p. 9.

⁵⁵⁴ Peter Szondi (1929-1971) professor e grande filologista da Universidade Livre de Berlim, onde dirigiu o Instituto de Literatura Comparada e desenvolveu os seus trabalhos como comparatista. V. *Theorie des modernen Dramas*, Berlin: Suhrkamp, 1956.

morte e é esta que domina o palco, não existe nada que a provoque e ninguém responde por ela. Para Maeterlinck, o essencial não devia fazer parte da acção e acreditamos ter sido este o motivo que afastou os seus dramas da concepção original do teatro grego, aproximando-o do que viria a ser o futuro teatro do absurdo.

Com o seu discurso dramático aberto ao infinito, às forças ocultas que parecem conduzir a uma fatalidade, aos que nele participam, à sugestão, à obscuridade e à redutibilidade da linguagem Maeterlinck confunde-nos, mas é à volta dos seus pontos de interrogação que as perguntas começam e é neste prolongar de situações que o desconhecido, sem nome, sem corpo, se situa em dramas como *Intérieur*, *L'Intruse* e *Les Aveugles* e permite sentir que afinal o seu teatro “[...] n’a perdu en surface décorative que pour gagner en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle”⁵⁵⁵.

Não querendo generalizar e considerar que os seus dramas são fruto do registo dos seus ensaios, poderemos talvez afirmar que a essência do seu discurso dramático constitui a prática da teoria do seu discurso como ensaísta. Aqui ele é a voz do silêncio dos seus dramas, voz que nos aproxima da razão de toda a sua criação “[...] l’étude du mystère sous toutes ses formes”, porque perante o mistério “[...] il y va non pas de beauté ou de grandeur, mais de vérité et sincérité”⁵⁵⁶ e nos oferece a possibilidade de vermos a vida nos actos mais humildes e quotidianos, e interpretá-la à luz do mistério que ela encerra.

Apesar da desconstrução do seu discurso, quer ensaístico, quer dramático e da desordem aparente dos seus pensamentos, pensamos poder afirmar que Maeterlinck conseguiu a unidade, que faltou a Pessoa, na abordagem das questões sobre a existência para as quais ele sabia não haver uma resposta definitiva.

Através dos seus ensaios fragmentados, fragmentação que nós já justificámos pela incerteza que envolvia as suas reflexões, percorreu os lugares mais recônditos do nosso ser e ofereceu-os à nossa consciência para deles desfrutarmos, antes que eles se perdessem no inconsciente.

⁵⁵⁵ *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, p. 488.

⁵⁵⁶ *L'Évolution du Mystère*, pp. 504-506.

CAPÍTULO IV – A Arte da Voz e do Silêncio

A palavra e o silêncio são dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem, uma unidade que o silêncio preserva como elemento significativo e fundamental na diferenciação de sentido entre as palavras. É por este motivo que o silêncio não é a negação da palavra, como esta também o não é em relação ao silêncio.

Se considerarmos a palavra na sua utilização literária, que é a que nos interessa na nossa análise, verificamos que o seu percurso tem sido o de uma conquista como mensageira dos mistérios da existência. Com o simbolismo a poesia deixou de ser meramente descritiva e deu lugar a uma linguagem poética sugestiva e abstracta. As palavras passaram a sugerir imagens e símbolos que não só esbatiam o significado do real, como se repetiam e procuravam dar a ideia de um infinito, de um oculto que se abria a novos significados. Assim acontece em Fernando Pessoa para quem as palavras são “[...] corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas”⁵⁵⁷ e em Maeterlinck para quem “[...] une parole n’est jamais que le sommet d’une immense montagne qui émerge un instant, comme un îlot éphémère de l’océan silencieux de notre identité.”⁵⁵⁸

1. Da Palavra ao Silêncio

A palavra não tem para os nossos autores uma construção precisa e calculada, ela nasce de uma necessidade interior que se acentua, por vezes, de forma abstracta nas “[...] frases sem sentido, decorrendo mórbidas”⁵⁵⁹, da realidade do momento de Pessoa que ele vive na sua escrita, ou nas repetições que realçam o movimento interno encantatório da poesia e dos dramas, de Maeterlinck. Presa a um mundo onde acontece mas do qual se alheia ou desejosa de ultrapassar os limites da sua prisão, ela constrói outro mundo onde ganha um novo sentido que se prolonga, para além do tempo, no silêncio.

O silêncio em Pessoa não é propriamente uma ausência, ele acontece na sua despersonalização, ouve-se na sua polifonia. No *Livro do Desassossego* cruzam-se várias estéticas, várias vozes, que compõem o seu universo e que o levam a ouvir sons

⁵⁵⁷ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 254.

⁵⁵⁸ *Introduction à la Psychologie des songes*, In: *Oeuvres I*, op. cit. p. 471.

⁵⁵⁹ *Ibid*, p. 254.

que não se definem mas que envolvem a sua alma como “[...] uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.”⁵⁶⁰ Um silêncio polifónico, ruidoso, que se revela um ser/não ser da linguagem, que indefine, o “[...] silêncio do meu desassossego”⁵⁶¹ que o perturba e que o aproxima da inefabilidade do tempo “[...] Passo tempos, passo silêncios, mundos sem forma passam por mim”⁵⁶². Um silêncio que se movimenta e o acompanha de fragmento em fragmento e deles faz parte como significante de estados de alma ou que se constrói no seu inacabamento e como resultado da voz impossível do seu autor.

Se o silêncio aparenta ter uma certa especificidade em Pessoa, em Maeterlinck ele adquire uma dimensão que supera a palavra. De acordo com a nossa opinião, o silêncio nos dramas de Maeterlinck não pode ser pensado somente enquanto uma forma que designa as palavras que não dizemos. Embora ele possa ser uma realidade concreta da obra, e exemplos não faltam nos seus dramas, venham eles das didascálias, ou das próprias personagens que se calam ou, simplesmente não falam, poeticamente o silêncio procura fazer ouvir “[...] les paroles qu’on n’entend pas dans le tumulte des signes”⁵⁶³ e ligar-nos ao absoluto, onde as almas comunicam. Através de uma desconstrução da linguagem onde o diálogo é reduzido ao estritamente necessário, Maeterlinck procura desmonstrar-nos que, da mesma maneira que “[...] les abeilles ne travaillent que dans l’obscurité, la pensée ne travaille que dans le silence”⁵⁶⁴

1.1 Pessoa – a voz da despersonalização

“Na minha alma ignóbil e profunda registo, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. [...] Estas páginas são os rabiscos da minha inconsciência intelectual de mim. [...] Quando escrevo, visito-me solenemente. Tenho salas especiais, recordadas por outrem em interstícios

⁵⁶⁰ Ibid., p. 292.

⁵⁶¹ Idem, p. 471.

⁵⁶² Idem, p. 68.

⁵⁶³ *Le Tragique Quotidien*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 488.

⁵⁶⁴ Idem, *Le Silence*, p. 298.

da figuração, onde me deleito analisando o que não sinto, e me examino como a um quadro sombra.”⁵⁶⁵

Estas palavras *vadias* de Bernardo Soares parecem errar por entre sentidos onde não se fixam, dando a ideia de um movimento que se inicia no silêncio e a ele retorna para aí “[...] ignorar a vida com todo o corpo, perder-se da realidade com todos os sentidos, [...] esculpir em silêncio nulo todos os nossos sonhos de falar.”⁵⁶⁶ Uma errância adequada a um sujeito que se dramatiza na sua pluralidade “[...] sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)”⁵⁶⁷, se auto-analisa e questiona como sujeito poético, na sua própria voz,

“[...] Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente!
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!
[...]
Não pertencer nem a mim!”⁵⁶⁸

e nas outras vozes assaltadas pela dúvida, como acontece em Alberto Caieiro,

“Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo
Estou mais certo da existência da minha casa branca
Do que da existência interior do dono da casa branca.”⁵⁶⁹

em Ricardo Reis,

“Não sei de quem recordo meu passado
Que outrem fui quando o fui, nem se conheço
Como sentindo com minha alma aquela

⁵⁶⁵ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 315.

⁵⁶⁶ *Idem*, p. 370.

⁵⁶⁷ *Idem*, p. 48.

⁵⁶⁸ Fernando PESSOA, In: *Poesia do Eu*, op. cit., p. 273.

⁵⁶⁹ Alberto CAEIRO, *Poesia*, op. cit., p. 133.

Alma que a sentir lembro.”⁵⁷⁰

ou em Álvaro de Campos,

“[...] Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?

Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!

[...]

Não, não creio em mim.”⁵⁷¹

Pessoa sente-se “[...] viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu posição”⁵⁷², e que mais não são do que seres-reflexos de um «eu» que a eles se fixa como “[...] figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar”⁵⁷³. Sonhos sonhados, viagens fictícias, com o propósito de

“[...] arrumar a vida, pôr prateleiras na vontade e na acção...

[...] fazer as malas para o Definitivo”⁵⁷⁴

mas sempre um «quase» que não encontrou eco no seu mundo de amigos “[...] com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas”⁵⁷⁵, e que não lhe permitiu arrumar “[...] nem a verdade nem a vida.”⁵⁷⁶ Indefinido, Pessoa sonhou-se nesse drama em gente em que julgou poder construir uma realidade que absorvesse todo o seu sentir, mas tornou-se “[...] um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas”⁵⁷⁷ onde sentiu o “[...] silêncio inteiro da alma que se reconhece incapaz de agir”⁵⁷⁸, e se quebra a possibilidade de se realizar nesse exercício espiritual que foi a sua heteronímia. As suas múltiplas aventuras com vista a uma solução para o seu problema existencial, avançam e recuam

⁵⁷⁰ Ricardo REIS, *Odes*, op. cit., p. 118.

⁵⁷¹ Álvaro de CAMPOS, *Tabacaria*, In: *Livro de Versos*, op. cit., p. 236.

⁵⁷² *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit., p. 94.

⁵⁷³ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 258.

⁵⁷⁴ Álvaro de CAMPOS, *Quasi*, op. cit., p. 263.

⁵⁷⁵ *Livro de Desassossego*, op. cit., p. 121.

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 264.

⁵⁷⁷ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit. p. 93.

⁵⁷⁸ *Idem*, p. 115.

com a mesma velocidade com que o seu pensamento labiríntico as inicia e ficam no «quase» de uma verdade que se situa no ponto de fuga da consciência. Tendo Pessoa a noção de que os caminhos a percorrer para o oculto, segundo ele escreve a Adolfo Casais Monteiro, seriam três,

“[...] o caminho mágico (incluindo práticas com as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho esse extremamente perigoso, em todos os sentidos; o caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm.”⁵⁷⁹

e que o caminho alquímico, como caminho unificador, seria o mais adequado para preparar o homem, corporal e espiritualmente, para uma completude e acesso ao mistério do ser, e não tendo ele conseguido, após a explosão dos seus heterónimos, mais do que a experiência de uma fragmentação que, pela sua infinitude não conseguiu alterar a sua sensação de estranheza perante a vida, pensamos poder afirmar que a fuga à proximidade de uma verdade resulta de toda a sua indefinição e falta de unidade, desejada é certo, mas impossível no labirinto das vozes que o guiam e vivem por ele. A totalidade não se pensa, como afirma Alberto Caeiro,

“[...]Sou místico, mas só com o corpo.
A minha alma é simples e não pensa.
O meu misticismo é não querer saber.
[...]
É viver e não pensar nisso”⁵⁸⁰

porque para Pessoa “[...] pensar é não compreender”⁵⁸¹, o pensamento impede a harmonia consigo mesmo e com o mundo, o pensamento fragmenta-o e coloca-o entre duas

⁵⁷⁹ Carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13/1/1935, In: *Cartas*, op. cit., p. 425.

⁵⁸⁰ *O Guardador de Rebanhos*, In: *Poesia*, op. cit., p. 65.

⁵⁸¹ *Idem*, p. 24.

realidades, a exterior e a interior, como o documenta o poema *Chuva Oblíqua*, escrito logo a seguir a *O Guardador de Rebanhos* e depois da criação de Alberto Caeiro,

“[...] Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
 E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
 [...]
 O porto que sonho é sombrio e pálido
 E esta paisagem é cheia de sol neste lado...
 [...]
 Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
 [...]
 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
 [...]
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
 E passa para o outro lado da minha alma...
 “[...]
 Que pandeiretas o silêncio deste quarto!...
 [...]
 De repente todo o espaço pára...,
 Pára, escorrega, desembrulha-se...,
 [...]
 E há ramos de violeta caindo
 De haver uma noite de primavera lá fora
 Sobre o eu estar de olhos fechados...
 [...]
 De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
 E, misturado o pó das duas realidades cai⁵⁸²

Estamos perante a contemplação e a intersecção de duas realidades pelo sonho infinito do poeta que se esforça por conseguir uma união que, por momentos se revela mas que não consegue alterar a sua alma dividida. *Chuva Oblíqua* foi escrito a seguir a *O Guardador de Rebanhos* e nele é notória a ruptura do poeta consigo mesmo, após a

⁵⁸² *Chuva Oblíqua*, publicado na Revista *Orpheu*, nº 2, Abril-Maio-Junho, 1915, pp.160-164, (V. Anexo 4).

criação de Alberto Caeiro. Por este motivo, Pessoa perde-se dentro e fora de si neste poema e, embora seja visível a vontade de a si regressar, a voz pensada do seu eu recém-fragmentado impede que isso aconteça. A realidade que prevalece é, como afirma Eduardo Lourenço, a de um “[...] mundo intra-humano prisioneiro da sua radical impotência”⁵⁸³ e onde as vozes se revelam como eco da voz impossível do seu criador.

1.2 Maeterlinck a voz do silêncio

“[...] le théâtre touche aux éternités comme tout ce qui existe, comme tout ce qui se fait dans une maison, sur un marché, dans une prairie, au fond d’un bois, mais le spectateur n’a pas qualité pour apercevoir ces relations – et c’est tout juste à l’art de les indiquer, ou du moins à en jeter le soupçon dans un auditoire – ce que le théâtre aujourd’hui ne fait en aucune façon – tandis qu’il devrait comme tout art véritable montrer l’irradiation des êtres dans les trois mondes [...] aussi cette dégradation de l’homme, de l’acteur qui n’est pas dans le vrai [...] qui vit de l’exhibition du mensonge, qui s’établit comme un singe dans le vestibule du ciel ou de l’enfer des passions humaines [...] l’acteur dit ce qui n’est pas [...] Les mots ici, ne sont plus que les cimes d’un continent submergé <immergé> dans le silence.”⁵⁸⁴

Neste fragmento do texto *Un Théâtre d’Androïdes* Maeterlinck defende um teatro experimental em que a acção do actor é limitada a simples diálogos, meramente sugestivos da situação metafísica do homem no universo. A sua dramaturgia vai, pois, distanciar-se do humano, colocar em causa a linguagem, atitudes que para Maeterlinck eram essenciais para se conseguir atingir uma dinâmica interior capaz de transformar o teatro numa experiência espiritual profunda e muito intensa, tanto para as personagens como para o leitor/espectador. Assim acontece com a primeira representação da peça *Les Aveugles*, que teve lugar no *Théâtre Moderne*, a 11 de Dezembro de 1891, experiência interior que Paul Fort testemunhou nas suas memórias ao realçar a partilha emocional entre a personagem e o público:

⁵⁸³ Fernando, *Rei da nossa Baviera*, op. cit., p. 142

⁵⁸⁴ Maurice MAETERLINCK, *Carnets de Travail*, Tome 2, op. cit., pp. 1119-1120.

“[...] Au moment où Ligné-Poe, passant la main sur le cadavre, s’écria d’un voix étranglée: «Il y a un mort parmi nous!» un grand frisson, suivi d’un tonnerre d’applaudissements, secoue la salle...Toutefois, quand l’émotion se fut calmée, un spectateur se leva, et se prenant la tête des deux mains, s’écria désespéré: «Mais je n’y comprends rien!» puis s’enfuit à travers du théâtre comme frappé de folie...»⁵⁸⁵

Uma partilha inovadora num teatro que, até aí, primava pela acção e intriga e que Maeterlinck consegue transformar num teatro estático e capaz de transmitir na inércia que o caracteriza as correspondências entre o eu e o mundo e as forças que o regem invisivelmente. Os diálogos suspensos no silêncio servem-lhe de ponto de partida para analisar o que está para lá do que se diz, vê ou sente. Maeterlinck desconstrói a forma dramática ao dar continuidade a um diálogo entre o ser humano e o destino, mas através da ausência da palavra, um diálogo de almas em que tudo se passa no subconsciente dos intervenientes, como acontece neste extracto do drama *Alladine et Pallomides*⁵⁸⁶,

Ablamore - “[...] Tu sais bien que je n’ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n’ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à portée l’une de l’autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. “[...] Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tous sans que l’on ait besoin de remuer les lèvres. Approche-toi... Elles ne s’atteignent pas encore, et leur rayon est si petit autour de nous!... *Astolaine s’arrête*. Tu n’oses pas?. Tu sais aussi jusqu’où l’on peut aller? C’est moi qui vais venir... *Il s’approche à pas lents d’Astolaine, puis s’arrête et la regarde longuement*. Je te vois, Astolaine ...

Astolaine – Mon père!... *Elle sanglote en embrassant le vieillard*.

⁵⁸⁵ Paul FORT, *Mes Mémoires. Toute la vie d’un poète*, Paris: Ed. Flammarion, 1944, p. 39.

⁵⁸⁶ Este drama foi publicado, em 1894, e dedicado a Alma-Tadema, sua tradutora inglesa Faz parte da trilogia *Trois petits drames pour marionettes* que englobava *Intérieur* e *La Mort des Tintagiles*. Tal como os outros, Maeterlinck não o pensara para ser representado, o que aconteceu em 1897, sem obter grande sucesso. Voltaria à cena em 1954, no *Théâtre du Parc*, em Bruxelas, aquando de uma homenagem ao autor. De argumento simples, este drama relata o amor tardio do velho e sábio rei Ablamore pela pequena escrava Alladine que, entretanto, se apaixona por Palomides, noivo da sua filha Astolaine. Esta, apesar da traição, procurará, em vão, ajudá-los a enfrentar a vingança de Ablamore que os aprisiona nas grutas dos subterrâneos do castelo, onde acabam por morrer. Neste drama de transição, como lhe chama Paul Gorceix, as personagens falam mais do que nos dramas anteriores, mas apesar dos diálogos extensos, as palavras não conseguem ser reveladoras da verdade dos seus sentimentos.

Ablamore – Tu vois bien que c’était inutile...⁵⁸⁷

As didascálias abrem este diálogo mudo entre pai e filha e as suas almas comunicam através dos gestos que os aproximam de uma realidade elevada à esfera metafísica. Ao eliminar as palavras que explicam os actos, Maeterlinck trabalha uma linguagem impregnada de subentendidos que simbólica e alegoricamente reproduzem o confronto do ser humano com a inevitabilidade do destino, mas que é dominada pelos não-ditos que, intencionalmente, determinam a empatia entre as almas.

Para Maeterlinck “[...] les âmes se présentent dans le silence, comme l’or et l’argent se présentent dans l’eau pure, et les paroles que nous prononçons n’ont de sens que grâce au silence où elles baignent...”⁵⁸⁸, e era com este silêncio que ele pretendia resgatar a essência profunda do ser humano e tornar possível a comunhão entre as almas. A ruptura no diálogo possibilitava-lhe não uma elevação a uma esfera superior, mas uma descida em busca do ser enigmático, real e primitivo, por ele considerado e como afirma Patrick McGuinness “[...] humanity’s common denominator, a hidden *Everyman* beneath the surface of every consciousness”⁵⁸⁹ que encerra “[...] une mer intérieure [...] où se vissent les étranges tempêtes [...] que l’on sent leur volume s’accroître en soi, à mesure qu’on avance dans la vie [...] qui nous entourent [...] et nous imposent, ce qui doit être la sagesse suprême, le silence qui désormais connaît son règne.”⁵⁹⁰

Em *Alladine et Palomides* e *Pelléas et Mélisande* os subterrâneos evocam o que Cantoni chama de obsessão de Maeterlinck pelas origens, “[...] la racine appartient de manière prégnante à l’imaginaire langagier de l’auteur qui exprime à travers elle son obsession de l’origine”⁵⁹¹, observação pertinente porque, como já afirmámos (Capítulo II, § 1.2), Maeterlinck considerava que era necessário reconquistar a palavra primordial, que se perdera na língua francesa com a latinização do mundo ocidental e que ele reencontrara na leitura de Ruysbroeck, para poder dar a entender o mais profundo da alma. E Maeterlinck regressou à raiz da linguagem através do silêncio, o silêncio antes da eclosão da palavra, o silêncio que ele descrevia como sendo “[...] le fond de

⁵⁸⁷ *Alladine et Palomides*, In: *Oeuvres II*, op. cit., pp. 475-476.

⁵⁸⁸ *Le Silence*, op. cit. p. 303.

⁵⁸⁹ Patrick McGUINNESS, op. cit., p. 133.

⁵⁹⁰ *Confession de poète*, op. cit., p. 455.

⁵⁹¹ Delphine CANTONI, op. cit., p. 90.

notre vie sous-entendue”⁵⁹² e foi esse silêncio que ele trabalhou como uma linguagem, mensageira da verdade da alma humana,

“[...] Dès que les lèvres dorment, les âmes se réveillent et se mettent à l’oeuvre; car le silence est l’élément plein de surprises, de dangers et de bonheur dans lequel les âmes se possèdent librement. Si vous voulez vraiment vous livrer à quelqu’un, taisez-vous...”⁵⁹³

E se, como ele afirmava, era no silêncio que se revelavam as grandes coisas, não parecem restar dúvidas de que Maeterlinck tentou aproximar-se dessa revelação. Os seus personagens dotados de grande sensibilidade tinham dificuldade em exprimir a verdade deste sentimento através das palavras, mas trabalharam-na intuitiva e sugestivamente no silêncio em que procuraram mostrar “[...] sur quelles eaux muettes et profondes repose la mince écorce de la vie quotidienne.”⁵⁹⁴

1.3 A(s) voz(es) (im)possíveis no silêncio

“Não posso falar senão do sentimento de medo de qual sempre fui presa. Assim, tudo o que fosse misterioso, enquanto alimentava em mim a paixão pela análise e pelo mistério, abalava-me e arrepiava-me de medo... [...] Cedo descobri que a minha constituição era assim: que eu tinha medo que qualquer verdade fosse descoberta – qualquer verdade metafísica. [...] O que era o mundo para mim? Nada, um zero, mas um zero pleno de mistério. Um nada, mas um nada sem nome. Revelando-se-me o mundo assim, todo eu era desejo de o fazer revelar-se incerto e de fazer com que a ciência humana se revelasse impossível...

[...]Todas as ideias que tive, se tivessem sido escritas, teriam sido um grande investimento na posteridade; mas, devido ao carácter muito peculiar do meu espírito, mal a teoria, a ideia me surgia logo desaparecia, e imediatamente depois de ter desejado ardentemente sentir isso, não me lembrava de nada – absolutamente de nada do que poderia ter existido.

⁵⁹² *Le Silence*, op. cit., p. 301.

⁵⁹³ *Ibid*, p. 301

⁵⁹⁴ *Idem*, p. 300.

Assim a memória, como todas as minhas outras faculdades, predisponha-me a viver num sonho.”⁵⁹⁵

“Il est fort raisonnable de croire, [...] que l’intérêt principal de notre vie, que tout ce qui est vraiment élevé et digne d’attention dans notre destinée, se trouve presque uniquement dans le mystère qui nous entoure, et de préférence dans ces deux mystères plus redoutables et plus sonores que les autres: la mort et la fatalité. Je crois [...] que l’étude du mystère sous toutes ses formes est la plus noble à laquelle puisse se livrer notre esprit [...] C’est la conscience de l’inconnu dans lequel nous vivons qui confère à notre vie une signification qu’elle n’aurait point si nous nous renfermions dans ce que nous savons, ou si nous croyions trop facilement que ce que nous savons est de beaucoup plus important que ce que nous ignorons encore.”⁵⁹⁶

Dois extractos alimentados pela mesma preocupação com o mistério que rodeia a existência do ser humano, mas enquanto que Pessoa na sua auto-análise, onde parece querer fixar-se com a sua voz ou com a voz de outros⁵⁹⁷, evidencia um sentimento de medo que lhe dificulta a apreensão da realidade e que o obriga a enveredar pelo sonho, palco para a busca de uma explicação para o mistério da sua existência, Maeterlinck não manifesta, propriamente, esse receio. Ele vê na aproximação ao desconhecido, a possibilidade de interpretar a vida nas suas fontes, de revelar o poder de algo que nos é superior e que vive conosco, no nosso quotidiano e trabalha-a sem a perturbação de raiz existencial que encontramos em Pessoa. As respostas às questões com que a vida nos confronta procura Maeterlinck encontrá-las no mistério, no que está para além do visível e do dizível, enquanto que Pessoa sente e exprime diversamente qualquer questão que a vida lhe coloca. Se no seu *Fausto* Pessoa considera que,

“[...]Tudo é mistério, tudo é transcendente
[...]

⁵⁹⁵ Pessoa *Inédito*, op. cit., pp. 400-402.

⁵⁹⁶ Maurice MAETERLINCK, *L’Évolution du Mystère*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 504.

⁵⁹⁷ De acordo com Teresa Rita Lopes será de considerar neste texto a voz de Charles Robert Anon, um dos primeiros companheiros heteronímicos de Pessoa, ainda em Durban, a que se juntaram H. M. F. Lecher e o especialista em palavras cruzadas Alexander Search. Numa nota final deste texto Pessoa admite incluí-lo no conto *The Doors*, que foi atribuído não só a Anon, mas a outras personalidades literárias ligadas à arte do conto.

Já estão em mim exaustas,
Deixando-me transido de terror,
Todas as formas de pensar
O enigma do universo”⁵⁹⁸

pensamento que o desassossega e lhe dificulta encontrar um sentido para uma existência em que obsessivamente o ser se interroga,

“[...] Mais que a existência
É um mistério o existir, o ser, o haver
Um ser, uma existência, um existir –
Um qualquer, que não este, por ser este –
Este é o problema que perturba mais.
O que é existir – não nós ou o mundo –
Mas existir em si?”⁵⁹⁹

os «outros» de Pessoa que reagem diferentemente, ora com a evidência de Alberto Caeiro,

“O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
[...]
Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido nenhum
[...]
Que as cousas seja, realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.”⁶⁰⁰

ora com a angústia existencial de Álvaro de Campos,

“[...] Ah perante esta unica realidade, que é o mysterio,
Perante esta unica realidade terrivel – a de haver uma realidade,
Perante este horrivel ser que é haver ser

⁵⁹⁸ *Fausto, Tragédia Subjectiva*, op. cit., p. 54.

⁵⁹⁹ *Idem*, p. 56.

⁶⁰⁰ *O Guardador de Rebanhos*, op. cit., p. 75.

Perante este abysmo de existir um abysmo,
[...]

Ser um abysmo por simplesmente ser,
Por poder ser,
Por haver ser!⁶⁰¹

e também com o toque rígido de Ricardo Reis,

“[...] Inglória é a vida, e inglório o conhecê-la.
Quantos, se pensam, já se desconhecem
Os que se conheceram!
A cada hora se muda não só a hora
Mas o que se crê nela, e a vida passa
Entre viver e ser.”⁶⁰²

parecem ser as vozes de vidas atormentadas que vivem “[...] um silêncio interior cheio de som”⁶⁰³, só perceptível na teatralidade interior de Pessoa e que ele semi-projecta para a realidade que envolve o seu «eu». Encenador e actor no seu drama a várias vozes que, estranhamente, ele fazia participar do real e do sonho “[...] vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos”⁶⁰⁴, porque “[...] em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas”⁶⁰⁵ e, sentindo que era um sonhador cujo “[...] mister era criar. [...] coincidiu-me sempre com sonhar, querer ou desejar, e fazer gestos com sonhar os gestos que desejaria poder fazer”⁶⁰⁶, Pessoa acabou por revelar dificuldade em conciliar a vida verdadeira e a falsa, sendo que a primeira se realiza no sonho e a segunda na realidade. É talvez por este motivo que ele vive a insónia de uma existência “[...] que alguém emaranhou. Há um sentido nela, se estiver desenrolada e posta ao comprido, ou enrolada bem. Mas, tal como está é um problema sem novelo próprio, um embrulhar-se sem onde”⁶⁰⁷ e dramatiza-a,

⁶⁰¹ Álvaro de CAMPOS, *Versos*, op. cit., p. 215.

⁶⁰² Ricardo REIS, *Odes*, op. cit., p. 110.

⁶⁰³ *Fausto, Tragédia Subjectiva*, op. cit., p. 54.

⁶⁰⁴ *Carta de 13-1-1935*, op. cit., p. 253.

⁶⁰⁵ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 136.

⁶⁰⁶ *Idem*, p. 291.

⁶⁰⁷ *Idem*, p. 316.

“Não durmo, nem espero dormir.
Nem na morte espero dormir.

Espera-me uma insomnia da largura dos astros,
E um bocejo inútil do comprimento do mundo.
Não durmo; não posso ler quando acordo de noite,
Não posso escrever quando acordo de noite,
Não posso pensar quando acordo de noite – “⁶⁰⁸

transmitindo a inquietude angustiante de um ser que se pensa, e muito, entre duas realidades onde a escolha é difícil. E se Bernardo Soares se sente incapaz de escolher “[...] talvez porque eu pense de mais ou sonhe de mais, o certo é que não distingo entre a realidade que existe e o sonho, que é a realidade que não existe. E assim intercalo nas minhas meditações do céu e da terra coisas que não brilham de sol ou se pisam com os pés – maravilhas fluidas da imaginação”⁶⁰⁹, as veladoras de *O Marinheiro* que escolhem o sonho como meio de ultrapassar a fronteira que as separa da vida verdadeira, não conseguem aceder-lhe e vivem uma errância onde fingem ouvir-se no silêncio de duas realidades, a prosaica e a fantasmagórica. Aberto o espaço às suas vozes que dialogam num tempo infinito e, por isso mesmo, misterioso, distanciam-se da vida que lhes dói, “[...] mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Falai, portanto, sem reparardes que existis...”⁶¹⁰, e acabam por viver essa preocupação num diálogo em que as palavras são inventadas e simulam a ficção onde se vêem a sonhar o sonho do marinheiro. Este sonho delírio que Pessoa relata e coloca nas vozes que a escrita desenvolve e que a realidade silencia é a sua possibilidade em ser e sentir-se múltiplo.

Se, como afirma Maeterlinck, nós temos “[...]le pouvoir de faire naître et vivre des êtres indépendants de toutes les contingences. Mais [...] ce pouvoir sommeille à de telles profondeurs qu’il ne vient presque jamais, en notre état normal, à la surface de la conscience, bien que nous éprouvions toujours sa présence et son action mystérieuse”⁶¹¹, pensamos poder afirmar que Pessoa foi dono deste poder. Em carta a Casais Monteiro ele confirma a sua “[...] tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra

⁶⁰⁸ Álvaro de CAMPOS, *Insomnia*. In: *Livro de Versos*, op. cit., pp. 257-258.

⁶⁰⁹ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 341.

⁶¹⁰ *O Marinheiro*, op. cit., p. 45.

⁶¹¹ *Introduction à la Psychologie des Songes*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 131.

gente,⁶¹² e foi, febrilmente, que a deu a conhecer. Os seus heterónimos são o resultado desse poder que ganhou força no isolamento a que se entregou, talvez por considerar ser necessária a solidão para a autenticidade do verdadeiro génio “[...] o homem de génio desconhecido é o mais belo de todos os destinos, torna-se inegável; parece-me que esse é não só o mais belo, mas o maior dos destinos”⁶¹³, ou para se ouvir nesta sua alienação e procurar ter não uma mas várias respostas para o mistério do seu existir. Ser grande e ouvir-se múltiplo no silêncio em que acontecia, revestiu-o, até certo ponto, de egoísmo, mas se tivermos em conta, como dizia Maeterlinck, que

“[...] le rêve est toujours et exclusivement égoïste; et que cet égoïsme est tellement intense, aveugle et convergente, qu’il annule le passé et l’avenir au profit du moment où il règne sur l’horizon du cerveau”⁶¹⁴

e que “[...] o mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos todas elas ao mesmo tempo – somos todos essas almas conjunta e interactivamente”⁶¹⁵, este egoísmo não era mais do que “[...] a superfície da minha dedicação”⁶¹⁶, como afirmava Pessoa, o resultado dos excessos de uma despersonalização que o anulava enquanto pessoa,

“[...] Não sei quais são as minhas ideias, nem os meus sentimentos, nem o meu carácter... Se sinto uma coisa, vagamente a sinto na pessoa visualizada de uma qualquer criatura que aparece em mim. Substituí os meus sonhos a mim próprio. Cada pessoa é apenas o seu sonho de si próprio. Eu nem isso sou. [...] O que me sinto ser, nunca sei se o sou realmente, ou se julgo que o sou apenas. Sou uma personagem de dramas meus.”⁶¹⁷

impedindo uma voz única, no sonho de que a vida era uma cópia. Entregue a si próprio, deixou que outros dele se apoderassem e acabou por

⁶¹² *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, op.cit, p. 421.

⁶¹³ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit, p. 67.

⁶¹⁴ *Onirologie*, In: *Oeuvres I*, op. cit., p. 131.

⁶¹⁵ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 444.

⁶¹⁶ *Idem*, p. 68.

⁶¹⁷ *Idem*, p. 442.

“[...] de cada vez que o meu propósito se ergueu, por influência dos meus sonhos, acima do nível quotidiano da minha vida, e um momento me senti alto, como a criança no balouço, cada vez dessas tive que descer como ela ao jardim municipal, e conhecer a minha derrota sem bandeiras levadas para a guerra nem espada que houvesse força para desembainhar.”⁶¹⁸

Foi nestas descidas a si mesmo que se fragmentou e foi a partir destes pedaços de si que os heterónimos ganharam presença e sentido na escrita. Era na escrita que Pessoa procurava o seu verdadeiro «eu», e era também aqui e como ortónimo que ele tinha a percepção de que refazer-se em cada uma das suas invenções, não só acentuava o seu próprio vazio, esse nada entre um eu sem identidade e a sua consciência de existir,

“Tudo que sou não é mais do que abismo
Em que uma vaga luz
Com que sei que sou eu, e nisto cismo,
Obscura me conduz.

Um intervalo entre não-ser e ser
Feito de eu ter lugar
Como o pó, que se vê o vento erguer,
Vive de ele o mostrar”⁶¹⁹

como não conseguia representar o seu verdadeiro «eu». Julgamos poder afirmar que todo este desassossego se justifica numa personalidade como a de Pessoa para quem,

“[...] tudo é irreal, anónimo e fortuito.
[...]
Não sejas curioso do amplo mundo.
Ele é menos extenso do que fundo.
E o que não sabes nem saberás nunca
É isso mais real e o mais profundo”⁶²⁰

⁶¹⁸ Ibid, p. 92.

⁶¹⁹ *Novas Poesias Inéditas*, op. cit., p. 100.

⁶²⁰ Idem, p. 97.

e de que não existe um «eu» capaz de ter uma verdadeira percepção da realidade absoluta, sentimento que sempre o acompanhou, como poderemos ver neste poema datado de 1933, dois anos antes da sua morte,

“Sonhei, confuso, e o sono foi disperso,
Mas, quando despertei da confusão,
Vi que esta vida aqui e este universo
Não são mais claros do que os sonhos são

Obscura luz paira onde estou converso
A esta realidade da ilusão
Se fecho os olhos, sou de novo imerso
Naquelas sombras que há na escuridão.

Escuro, escuro, tudo, em sonho ou vida,
É a mesma mistura de entre-seres
Ou na noite, ou ao dia transferida.

Nada é real, nada em seus vãos moveres
Pertence a uma forma definida,
Rastro visto de coisa só ouvida.”⁶²¹

Novamente o sonho de que desperta para a realidade que não consegue definir. Se ela existe porque ele a ela pertence, também ele dela necessita para afirmar a sua existência. Pessoa parece desenhar um círculo com o seu pensamento. Se o despertar é portador de dúvida em relação ao todo que o rodeia, a continuidade deste pensamento traz-lhe a certeza da sua incapacidade em resolver o que, à partida, sempre fora irresolúvel. Também Bernardo Soares confirma esta impossibilidade,

“[...] Como nunca podemos conhecer todos os elementos de uma questão,
nunca a podemos resolver.
Para atingir a verdade faltam-nos dados que bastem, e processos
intelectuais que esgotem a interpretação desses dados.”⁶²²

Pessoa parece colocar-nos, aliás como acontece com Maeterlinck, perante o limite do inconhecível, mas o desassossego com que o faz e que se dispersa pelos heterónimos torna as palavras insuficientes e estas não chegam a atingir o sentido para tornar a vida

⁶²¹ Ibid, p. 93.

⁶²² *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 310

real. Esta insuficiência também acontece em Maeterlinck, mas o silêncio por ele utilizado como aproximação do invisível ganha a dimensão de uma linguagem que nos ensina a entender o que à partida não se consegue perceber. Em Pessoa o silêncio acontece na busca de uma expressão que nunca se concretiza, na indefinição polifônica do seu ser, no cruzamento das vozes, em que os sons fragmentados se tornam inatingíveis. Ele decompõe as ideias e as sensações e, ao fazê-lo, cria uma multiplicidade de imagens que se diluem no desdobramento de palavras, levado até à exaustão,

“[...] Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens degraus para outras imagens; desdobrando, como um leque, as metáforas casuais em grandes quadros de visão interna; desato de mim a vida, e ponho-a de banda como a um traje que aperta. Oculto-me entre árvores longe das estradas. Perco-me. E logro, por momentos que correm levemente, esquecer o gosto à vida, deixar ir-se a ideia de luz e de bulício e acabar conscientemente, absurdamente pelas sensações fora, com um império de ruínas angustiadas, e uma entrada entre pendões e tambores de vitória numa grande cidade final onde não choraria nada, nem desejaria nada e mem a mim próprio pediria ser.”⁶²³

Este excesso de dizer impossibilita a apreensão de sentido e torna as ideias incertas e fragmentárias. O texto acaba contaminado e abre possibilidades, na sua maioria, absurdas e infundáveis. O silêncio constrói-se nesta infinitude, neste inacabamento e nos excessos que anulam a expressividade da palavra. Ele é a voz impossível de Pessoa e está longe do acontecer subentendido de Maeterlinck, que se deixa adivinhar na desconstrução da linguagem. Tudo e nada, dito e não-dito vivem lado a lado em Pessoa, enquanto que em Maeterlinck o não dito suplanta o que é dito e ganha pela magia da sugestão. Se as vozes de Pessoa se fragmentam na sua própria impossibilidade em se conhecer, suspensas no silêncio de si mesmo, a voz de Maeterlinck suspende-se no silêncio onde o não dito possibilita uma aproximação ao inconhecível e se torna mensageiro da verdade da alma humana.

⁶²³ *Sentimento Apocalíptico*, In: *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 476

2. O dito e o não dito em Pessoa e Maeterlinck

As palavras são uma acto individual de vontade e inteligência a que o sujeito se entrega e que o podem aproximar de um mundo real ou de um imaginário, de um todo e de um nada, de um querer e de um ser, de um simples acreditar e desacreditar, de um misto antagónico de pensar e sentir. Esta instabilidade referencial poderá ser o suporte de ideias, mais ou menos verdadeiras, que ganham forma e significado num espaço e tempo determinados pelo seu criador ou, simplesmente, ficam suspensas nos silêncios a que este as abandona. O dito dá lugar ao não dito, ao sugerido, ao vazio do texto onde o silêncio se acentua e acontece. Se em Pessoa este acontecer resulta da incapacidade em superar a sua insuficiência ontológica e que os heterónimos confirmam, em Maeterlinck ele parece ser a única via de dimensão transcendental capaz de o aproximar do invisível e explicar toda a existência.

2.1 Pessoa – um dizer múltiplo e sem resposta

Pessoa é a voz de várias vozes que estão longe de concordar umas com as outras. Por este motivo, o intervalo que existe entre ele próprio e o que diz não lhe permite sentir, verdadeiramente, o silêncio interior:

“ Meu pensamento, dito, já não é
 Meu pensamento.
 [...]
 Assim quanto mais digo, mais me engano,
 Mais faço eu
 Um novo ser postigo, que engalano
 De ser o meu.
 [...]
 Mas é quando dou forma e voz do ‘spaço
 Ao que medito
 Que abri entre mim e mim, quebrando um laço,
 Um abismo infinito.

Ah, quem me dera a perfeita concordância
 De mim comigo,

O silêncio interior sem a distância

Entre mim e o que eu digo!⁶²⁴

Neste extracto de um poema de 1917, Pessoa revela-se e ficciona-se no vazio infinito de si mesmo. O desequilíbrio do seu pensamento situa-o entre a sua percepção e a percepção do ser ficcionado. Ele constrói-se e desconstrói-se na sua criação, excede-se no pensar e multiplica-o para se sentir, mas esta pluralidade vai aumentar as suas insuficiências e transformá-lo num ser que vive, febrilmente a sua escrita. A «sua alma num estado de rapidez ideativa», como ele a descreve em carta a Mário Beirão, parece impeli-lo para uma construção dolorosa, porque ele próprio afirma que “[...] as ideias que perco causam-me uma tortura imensa”⁶²⁵, e este sentimento de perda do momento vai reflectir-se na sua dificuldade no dizer. Poderá parecer um paradoxo falar-se desta dificuldade quando sabemos o quanto Pessoa necessitava da escrita para viver. Mas se tivermos em conta que a facilidade com que ele imaginava o passado e especulava sobre o futuro se transformava em grande tensão no presente, que ele, doentamente, observava e que o fazia sentir amargurado, o «não dito» poderá ser visto como a dor da incapacidade de Pessoa em gerir a febre do seu pensamento na escrita. Apesar de Pessoa afirmar que «a arte é bela, porque é inútil» ou que «as ruínas são belas, porque não servem para nada», atribuindo ao acabado os atributos de inútil e imperfeito e ao inacabado e não dito os de sublime e perfeito,

“[...] A sublimidade de desperdiçar uma vida que podia ser útil, de nunca executar uma obra que por força seria bela, de abandonar a meio caminho a estrada certa da vitória! [...] Quem nos dera um caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai! Quem desse a sua vida a construir uma estrada começada no meio de um campo e indo ter ao meio de um outro; que prolongada, seria útil, mas que ficou, sublimemente, só o meio de uma estrada.

“[...] e eu que digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo.”⁶²⁶

⁶²⁴ Fernando PESSOA, *A Poesia do Eu*, op. cit., pp. 110-111.

⁶²⁵ *Carta a Mário Beirão de 1-2-1913*, op. cit., p. 64.

⁶²⁶ *Livro do Desassossego*, op. cit., pp. 307-308.

o não dito, ou o «calado» como ele o intitula, não são intencionais, mas obrigatórios. Para quem tem consciência da complexidade do pensar e se sente impotente para gerir e adaptar os seus pensamentos à realidade, para quem observa e vive de costas voltadas para si próprio e para o mundo “[...] longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que de mim se grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim”⁶²⁷, e para quem a existência se assemelha a um mapa, em que as diversas regiões são alimentadas, não pelo raciocínio ou emoção, mas pela imaginação onde “[...] tudo quanto deveria ser em mim ou razão, ou mágoa, ou impulso, se me reduz a qualquer coisa indiferente e distante”⁶²⁸, parece que tudo para Pessoa tem que ser complexo, começando por ele próprio. Se ele afirmava que a vida só tinha valor desde que se soubesse “[...] dizer. saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual”⁶²⁹, assumindo o dito como necessário a um equilíbrio existencial, não seria a sua insegurança que o levava a reduzir a sua escrita ao nada, “[...] porque escrevi, nada disse”⁶³⁰? De acordo com a nossa opinião, a relação entre o sujeito e o objecto que Pessoa tanto problematiza ao longo da sua poesia, a indeterminação do todo que o constitui e rodeia, a identidade que ele procura definir numa alteridade imaginada, só por si denunciam a sua grande dificuldade em se afirmar e assumir dentro e fora da vida. Assim se indefinem Bernardo Soares e Pessoa ortónimo,

“A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvéssemos aparecido à nossas almas depois de uma viagem através de sonhos. Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá à coisas que existem?”⁶³¹

“De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?”

⁶²⁷ Ibid, p. 313.

⁶²⁸ Idem, p. 314.

⁶²⁹ Idem, p. 141.

⁶³⁰ Idem, p. 315.

⁶³¹ Idem, p. 454.

Por que caminhos seguem,
 Não os meus tristes passos
 Mas a realidade
 De eu ter passos comigo?

Às vezes na penumbra
 Do meu quarto, quando eu
 Para mim próprio mesmo
 Em alma mal existo,
 Toma um outro sentido
 Em mim o Universo –
 É uma nódoa esbatida
 De eu ser consciente sobre
 Minha ideia das cousas.”⁶³²

Sujeito e objecto, ambos indeterminados, não chegam a encontrar resposta, reduzindo-se o sujeito, bem como a consciência que este tem das coisas, a um grau ínfimo de existência. Mas a resposta será quase sempre muito difícil de obter para alguém como Pessoa que, ao sofrer uma deslocação contínua do eu, perde o foco estável e auto-referencial da consciência, aproxima-se do abismo e confronta-se com a diversidade do mundo,

“[...] Que eu sou, círculo, de (...) sensações
 rodando sempre, sempre equidistante
 Do centro inantigível do meu ser.
 [...]
 Paro à beira de mim e me debruço...
 Abismo... E nesse abismo o Universo
 Com seu Tempo e seu Espaço é um astro e nesse
 Abismo há outros universos, outras
 Formas de Ser com outros Tempos, Espaços
 E outras vidas diversas desta vida...
 [...]
 E eu precipito-me no abismo e fico
 Em mim... E nunca desço... E fecho os olhos
 E sonho – e acordo para a Natuerza...
 Assim eu volto a/Mim/ e à Vida...”⁶³³

⁶³² Fernando PESSOA, *A Poesia do Eu*, op. cit., p. 114.

⁶³³ *Fausto, Tragédia Subjectiva*, op. cit., pp.53-70.

No entanto, este regresso a um interior sempre em mutação, que ele projecta para fora de si para tentar definir o que nele existe, está longe de se revelar como apaziguador do seu sentir. Ao exteriorizar-se ele assume-se como objecto de um sentir na realidade que lhe é oferecida, como nos transmite Álvaro de Campos,

“[...] Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
 Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade,
 Podendo ser visto por outros,
 Podendo tocar em outros,
 [...]
 Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora.
 Existe para mim – nos momentos em que julgo que efectivamente existe
 –
 Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo.
 Se a alma é mais real
 Que o mundo exterior, [...]
 Para que é que o mundo exterior me foi dado como tipo da realidade?
 Se é mais certo eu sentir
 Do que existir a cousa que sinto –
 Para que sinto
 E para que surge essa cousa independentemente de mim
 Sem precisar de mim para existir...”⁶³⁴

mas ao coisificar as suas sensações e sonhos, Bernardo Soares transmite uma

“[...] amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar. [...] quantas vezes os meus próprios sonhos se me erguem em coisas, não para me substituírem a realidade, mas para se me confessarem seus pares em eu os não querer, em me surgirem de fora, como o eléctrico que dá a volta na curva externa da rua...”⁶³⁵

⁶³⁴ Alberto CAEIRO, op. cit., pp. 133-134.

⁶³⁵ *Livro do Desassossego*, op. cit., pp. 47-48.

Pessoa parece perder a essência dos dois mundos e os limites que os separam, como afirma Bernardo Soares,

“[...] A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dois cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza., se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. [...] Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas”⁶³⁶

uma perda que talvez acabe por encontrar justificação se considerarmos que Pessoa, como ele mesmo admite, mudava “[...] de opinião dez vezes por dia; não tenho o espírito assente senão em coisas onde não há possibilidade de emoção [...] sei o que pensar de tal doutrina filosófica, de tal problema literário; nunca tive opinião firme sobre qualquer dos meus amigos, sobre qualquer forma da minha actividade exterior”⁶³⁷. A inteligência analítica e o excesso de emotividade alteravam-lhe a vontade e foi desta alteridade que nasceram as vozes, a sua incluída, que não foram capazes de obter uma resposta para a sua angústida de viver. Elas tornaram-no complexo, como afirma, Jorge de Sena numa carta imaginária dirigida a Pessoa, após a sua morte,

“[...] V. não foi um mistificador, nem foi contraditório. Foi um complexo, da pior das complexidades – a sensação do vácuo dentro e fora, V. não foi um poeta do Nada, mas, pelo contrário, poeta do excessivamente virtual, de toda a consciência trágica da probabilidade, que a crença no Destino não exclui.”⁶³⁸

⁶³⁶ Ibid.

⁶³⁷ *Carta a Hector & Henri Durville*, de 10-6-1919, In: *Cartas*, op. cit., p. 185.

⁶³⁸ Jorge de SENA, *Fernando Pessoa e Cª Heterónima - Estudos coligidos 1940-1978*, Lisboa: Ed. 70, 2000, p. 19.

Irónico, Jorge de Sena, não parece estar longe da verdade ao colocar em evidência a excessiva interioridade de Pessoa que o leva a mergulhar numa certa loucura e que este poema, datado de 6 de Outubro de 1926, denuncia

“Esta espécie de loucura
 Que é pouco chamar talento
 E que brilha em mim na escura
 Confusão do pensamento,

 Não me traz felicidade,
 Porque, enfim, sempre haverá
 Sol ou sombra na cidade,
 Mas em mim não sei o que há.”⁶³⁹

A loucura que ele acompanhou na sua família e tanto o perturbou durante toda a sua vida⁶⁴⁰, mas em que ele parece mergulhar como se ela fosse uma possibilidade para a pluralidade da sua expressão poética, acabaria por se tornar num estudo que, a par do génio, se revelou importante face aos escritos, grande parte fragmentários, por ele deixados e de que Jerónimo Pizarro nos deu conta nos dois volumes que consagrou ao tema *Génio e Loucura*. De qualquer das maneiras os possíveis estados de demência que Pessoa parece ter vivido na sua escrita febril, não conseguiram libertá-lo e fazê-lo sentir-se dentro e fora de si. As palavras parecem amargurá-lo e impedi-lo de obter respostas para as dúvidas que acalenta, permanecendo fora do que diz, invisível e simples suporte do visível que é o seu corpo e que esta fala de Fausto documenta:

“[...] Se as palavras que eu diga nunca podem
 Levar aos outros mais do que o sentido
 Que essas palavras neles têm, e eu

⁶³⁹ Fernando PESSOA, *Quadras e outros Cantares*, Organização, Prefácio e Notas de Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 1997, p. 170.

⁶⁴⁰ A loucura sempre o amedrontou. Conviveu, desde muito cedo, com ela. A sua avó Dionísia era doente mental e vivia com os pais quando ele nasceu, em 1888. Mais tarde, em 1905, aquando do seu regresso definitivo a Lisboa, vindo de Durban, ficou a viver com a avó Dionísia e mais duas tias, tendo esta falecido em 1907. Não só na infância, como já adulto a convivência com esta avó marcou-o seguramente, acabando por se reflectir ao longo da sua obra onde podemos encontrar vários escritos sobre génio e loucura, textos expositivos e analíticos. (vide: *Escritos sobre Génio e Loucura*, de Jerónimo Pizarro, op. cit. In: § 4.1.1, p. 221).

Fico fora do que digo, oculto nele,
 Como o esqueleto nesta carne minha,
 Invisível apoio do visível,
 Diferente e essencial...

Cai sobre mim, apagamento meu!”⁶⁴¹

Pessoa deixa-se apagar pelo peso insustentável do seu próprio ser que parece não encontrar solução para o paradoxo com que se define. Em carta dirigida a José Osório de Oliveira e em que responde à pergunta que lhe tinha sido feita sobre os livros que mais o tinham influenciado em toda a sua vida, Pessoa confirma o ser paradoxal que é:

“[...]Depois disto, todo o livro que leio, seja de prosa ou de verso, de pensamento ou de emoção, seja um estudo sobre a quarta dimensão ou um romance policial, é, no momento em que o leio, a única coisa que tenho lido. Todos eles têm uma suprema importância que passa no dia seguinte. Esta resposta é absolutamente sincera. Se há nela, aparentemente, qualquer coisa de paradoxo, o paradoxo não é meu: sou eu.”⁶⁴²

para quem tudo é necessário, tudo é importante, mas que reduz essa necessidade e importância ao momento que, paradoxalmente, acaba por ser partilhado não por uma, mas por várias vozes onde parecer perder-se e deixar de existir,

“[...] Há muito tempo que [...] nem sequer existo. [...] Faço o trabalho do escritório com consciência só para ele, mas não direi bem sem me distrair: por detrás estou, em vez de meditando, dormindo, porém estou sempre outro por detrás do trabalho. Há muito tempo que não existo. [...]Ninguém me distingue de quem sou. Não sei nada. [...] Há muito tempo que não sou eu.”⁶⁴³

Procurou-se nas palavras com que se escreveu, mas não conseguiu que essas palavras por ele consideradas como “[...] corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidade

⁶⁴¹ *Fausto, Tragédia Subjectiva*, op. cit., pp. 72-73.

⁶⁴² Fernando PESSOA, *Textos de Crítica e de Intervenção*, op. cit., p. 189.

⁶⁴³ *Livro do Desassossego*, op. cit., pp. 156-157.

incorporadas” lhe fizessem “[...] festas, criança menina ao colo delas”⁶⁴⁴ e impedissem que ele nelas se desfizesse e destruísse. Elas parecem ganhar um não-poder dizer, porque ao dizerem não dizem o que deveriam “[...] O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer”⁶⁴⁵ e acabam por se tornar a sua voz sem resposta, inacabada no processo de ficcionalização a que dá corpo e que o esvazia de si mesmo. Desta maneira, o silêncio não se impõe como falta de uma palavra, mas como a palavra em falta.

2.2 Maeterlinck – o não-dito como forma de expressão

O não-dito reveste-se na obra dramática de Maeterlinck não propriamente de uma ausência de linguagem mas de uma possibilidade para que a palavra poética aconteça e sugira o indizível de um discurso. A palavra deixa de ter a função como signo linguístico, como veículo de um discurso e dá lugar ao silêncio que subentende vários diálogos no seu primeiro teatro. Se atentarmos no primeiro encontro entre *Golaud*, em *Pelléas et Mélisande*, poderemos verificar que o sentido deste diálogo não transparece das palavras, mas das suspensões que o compõem,

Golaud - [...] Quelqu’un vous a-t-il fait du mal?

Mélisande – Oh! Oui! Oui, oui!...

Elle sanglote profondément

Golaud – Qui est-ce que vous a fait du mal?

Mélisande – Tous! tous!

Golaud – Quel mal vous a-t-on fait?

Mélisande – Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire!...

Golaud - [...] D’où venez-vous?

Mélisande – Je me suis enfuie!... enfuie...

Golaud – Oui; mais d’où vous êtes-vous enfuie?

Mélisande – Je suis perdue!... perdue ici... Je ne suis pas d’ici... Je ne suis pas née là...

Golaud – D’où êtes-vous? Ou êtes-vous née?

Mélisande – Oh! Oh! loin d’ici... loin... loin...

⁶⁴⁴ Ibid., p. 254

⁶⁴⁵ Idem, p. 201.

Golaud – Qu’est-ce qui brille ainsi au fond de l’eau?

Mélanide – Où donc? – Ah! C’est la couronne qu’il m’a donnée....⁶⁴⁶

Apesar da insistência de Golaud, as respostas de *Mélanide* são fugidias e vazias de sentido, balbuciando palavras breves, que se repetem ao longo do diálogo, e que acabam por acentuar o silêncio que a envolve. Será neste silêncio que se pode constituir um outro espaço fecundo mas invisível,

“[...] proche de la vacuité et du néant [...] marqué par un ici indéterminé qui semble référer à une origine obscure et qui est aussi un champ de transition où se crée la fantasmagorie. [...] Dans cet endroit «délocalisé», «absent», car irréel et invisible, de l’imagination sont réunis pêle-mêle nos souvenirs et nos préoccupations...⁶⁴⁷

que o tempo não consegue apagar “[...] le silence, s’il a eu un moment l’occasion d’être actif, ne s’efface jamais et la vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace, n’est faite que de silence⁶⁴⁸” e que encerra as melhores recordações “[...] de qu’avant tout vous vous rapellerez d’un être aimé profondément, ce n’est les paroles qu’il a dites ou les gestes qu’il a faits, mais les silences que vous avez vécu ensemble⁶⁴⁹”.

De acordo com Maeterlinck, a partir do silêncio descobre-se um novo universo que, para além de resistir ao tempo, é um espaço onde “[...]s’entrouvrent un instant les fleurs inattendues et éternelles, qui changent de forme et de couleur selon l’âme à côté de laquelle on se trouve⁶⁵⁰”, revelador do que está para além da palavra e que acaba por “[...] fait sentir le poids de la parole qu’il sauve.”⁶⁵¹ Desta maneira, o silêncio não é ausência, mas aquilo que ainda não foi dito e que só se revela numa interioridade sentida, capaz de transcender o dizível e ser o intervalo fecundo em que se apreende uma obra de arte. Este intervalo funciona como algo de positivo para Maeterlinck e acontece enquanto silêncio activo⁶⁵² concebido como «diálogo de almas» que não se

⁶⁴⁶ *Pelléas et Mélanide*, op. cit., pp. 375-376.

⁶⁴⁷ Pierre van den HEUVEL, *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l’énonciation*, Librairie José Corti, 1985, p. 247.

⁶⁴⁸ *Le Silence*, op. cit., p. 299

⁶⁴⁹ *Idem*.

⁶⁵⁰ *Ibid*, p. 303.

⁶⁵¹ Pierre van den HEUVEL, op. cit., p. 68.

⁶⁵² A positividade que Maeterlinck atribuiu ao silêncio leva a que ele considere existir um silêncio passivo e um silêncio activo. O primeiro é para ele um silêncio negativo em que a ausência de palavras

ouve, mas se subentende. Maeterlinck obriga-nos a «entrevoir» e «sous-entendre» o não-dito. Ver, olhar, ouvir e escutar no silêncio de Maeterlinck é dar conta das pulsões que dele emergem, é viver a experiência do inominável, do que não pode ser revelado pela linguagem convencional e que se associa ao vazio em que mergulham as suas personagens e que as faz sentir angustiadas. Talvez por este motivo seja possível afirmar que Maeterlinck trabalha a personagem como um escultor, lapidando-a até obter o que ele considera ser essencial e incapaz de ser nomeado pela linguagem. A personagem aparece vazia e ausente, como se verificou com *Mélisande* no diálogo com *Golaud* e Maeterlinck acentua este esvaziamento de diálogo repetindo-o um pouco mais à frente, mas entre *Mélisande* e *Pelléas*:

“*Pelléas* – C’est au bord d’une fontaine aussi, qu’il vous a trouvée?

Mélisande – Oui...

Pelléas – Que vous a-t-il dit?

Mélisande – Rien; - Je ne me rappelle plus...

Pelléas – Était-il tout près de vous?

Mélisande – Oui; il voulait m’embrasser...

Pelléas – Et vous ne vouliez pas?

Mélisande – Non.

Pelléas – Pourquoi ne vouliez-vous pas?

Mélisande – Oh!Oh! j’ai vu passer quelque chose au fond de l’eau...”⁶⁵³

Maeterlinck utiliza o mesmo motivo cénico do encontro com *Golaud*, a fonte, mas a cena desenrola-se não numa floresta triste e sombria, mas num parque onde esta fonte era conhecida como *la fontaine des aveugles* pelos seus poderes milagrosos para com a visão. Apesar do espaço ser propício a um diálogo sem constrangimentos, *Mélisande* não consegue ultrapassar a sua melancolia e o diálogo reduz-se a monossílabos que mais não fazem do que acentuar o peso que a oprime e a impede de verbalizar os seus sentimentos. Maeterlinck envolve-a numa aura de silêncio, não para a libertar do sufoco do seu pensamento, mas para o sugerir nos não-ditos dos seus diálogos. As

coincide com a ausência de linguagem. O silêncio activo é aquele que permite a comunicação, o diálogo e, é para Maeterlinck uma forma de linguagem que ele vai procurar explicar com o seu teatro.

⁶⁵³ *Pelléas et Mélisande*, op.cit., p. 388.

reticências que Maeterlinck utiliza para suspender a palavra transmitem silêncios diferentes e que causam temor porque, como ele afirma,

“[...] on ne sait jamais quelle sera *la qualité* du silence qui va naître. Si toutes les paroles se rassemblent, tous les silences diffèrent, et la plupart du temps toute une destinée dépend de *la qualité* de ce premier silence que deux âmes vont former. Des mélanges ont lieu, on ne sait où, car les réservoirs du silence sont situés bien au-dessus des réservoirs de la pensée; et le breuvage imprévu devient sinistrement amer ou profondément doux.”⁶⁵⁴

e que, por esse motivo, dão voz a uma nova forma de expressão dramática. E porque para Maeterlinck o silêncio é “[...] le fond de notre vie sous-entendue”⁶⁵⁵, o subentendido constitui a base em que ele sustenta o seu drama *Pelléas et Mélisande*. Coloca em paralelo os contrários, exterior e interior e trabalha essa superfície e profundidade tendo em vista conseguir mostrar o que sempre esteve escondido, mas tão próximo de nós, ou seja e como afirma Patrick McGuinness,

“[...] beneath the fragile surface of social or political life conducted in the castle are the deep waters that undermine its foundations, just as there lies, beneath the surface of conventional psychology and dialogue, a realm of silent motives and forces that exerts pressure on the characters.”⁶⁵⁶

O silêncio constitui para Maeterlinck um diálogo mudo que se mantém sem que seja necessário o som para se tornar audível, diálogo que vai construindo ao longo da vida e que adquire um lugar primordial na sua existência:

“[...] à mesure qu’on avance dans la vie, on s’aperçoit que tout a lieu selon je ne sais quelle entente préalable dont on ne souffle mot, à laquelle on ne pense même pas, mais dont on sait pourtant qu’elle existe quelque part, au-dessus de nos têtes.”⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ *Le Silence*, op. cit., p. 302.

⁶⁵⁵ *Idem*, p. 301.

⁶⁵⁶ Patrick McGUINNESS, op. cit., p. 155.

⁶⁵⁷ *Le Silence*, op. cit., p. 303.

Maeterlinck tem consciência desta realidade invisível que a linguagem não consegue exprimir e trabalha-a com uma angústia destruidora que aumenta a fragilidade das personagens e a insuficiência da sua linguagem. As vozes das personagens em *Les Aveugles* perdem a sua função discursiva nas suspensões e repetições que as ligam e estão longe de as posicionar no espaço que as envolve, limitando-as nas referências ao real,

“Deuxième Aveugle-Né – Que dites-vous? On n’entend presque votre voix.

Premier Aveugle-Né – J’ai touché!... Je crois que je touche un visage!

Troisième Aveugle-Né – Que dites-vous? – On ne vous comprend presque plus. Qu’avez-vous? – Où êtes-vous? – Êtes-vous déjà si loin de nous?

[...]

Premier Aveugle-Né – Il y a un mort parmi nous, vous dis-je! Oh!oh! j’ai touché le visage d’un mort! – Vous êtes assis à côté d’un mort! Il faut que l’un de nous soit mort subitement! Mais parlez donc, enfin que je sache ceux qui vivent! Où êtes-vous? – Répondez! Répondez tous ensemble! [...]Je ne distingue plus vos voix!... Vous parlez tous de même!... Elles tremblent toutes!”⁶⁵⁸

e dificultando-lhes a sua apreensão. Só o silêncio em que se suspendem as suas vozes lhes permite ouvir a verdade “[...] qui n’est pas dite, qu’on n’a même pas l’idée de dire [...] notre vérité sur la mort, le destin ou l’amour”⁶⁵⁹, que se situa nos sítios mais recônditos da alma. Aprender esta realidade até aí oculta pela cegueira, permite a Maeterlinck trabalhar a imaginação das personagens nos não-ditos e expandir as pulsões que emergem desses silêncios com o mesmo secretismo que as reveste. O efeito produzido pela repetição de palavras anula o seu significado e realça-lhes a sonoridade que se prolonga no silêncio que acaba por envolver a essência do que é indizível. Silêncio activo, como o nomeia Maeterlinck, que nos transporta para o mais profundo e obscuro da nossa existência através de um diálogo aparentemente supérfluo que, em conjugação com o silêncio, nos remete para tudo o que se passa entre as palavras e que se aproxima da alma invisível que o sustenta. Se, como afirmava Kandinsky, a arte deve corresponder a uma necessidade interior, Maeterlinck aproximou os seus dramas

⁶⁵⁸ *Les Aveugles*, op. cit., pp. 314-315.

⁶⁵⁹ *Le Silence*, op. cit., p. 303.

desta necessidade e trabalhou-a sugestiva e equilibradamente entre os ditos e os não-ditos que alimentaram a sua forma de expressão na voz do silêncio.

3. As Vozes do Silêncio – duas formas de uma mesma polifonia

Se considerarmos a polifonia literária não só como uma pluralidade de vozes, mas também como uma pluralidade de consciências e de universos ideológicos pensamos poder ir ao encontro das consciências «outras» e vozes da voz impossível de Fernando Pessoa e da consciência das vozes silenciosas encenadas por Maeterlinck.

3.1 A indefinição polifônica no desassossego de Pessoa

Pessoa deu vida às vozes que o habitavam, contradiziam ou negavam, trabalhou-as enquanto sujeitos de si-próprio, mas distintos de si-mesmo e entre si, e procurou que elas se ouvissem nos dramas em almas em que as situou. Foram sonho na sua realidade e, quando sonhava, “[...] passeando no meu quarto, falando alto, gesticulando ...[...] e me visiono encontrando-os, todo eu me alegro, me realizo, me pulo, brilham-me os olhos, abro os braços e tenho uma felicidade enorme, real”⁶⁶⁰, vivia um desprendimento que lhe suavizava, por momentos, a dor e a perturbação que os acontecimentos inevitáveis da existência lhe causavam. E, apesar de no sonho tudo ser ilusão Pessoa fazia dela a realidade sensível do seu viver,

“Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. As circunstâncias da minha vida, desde criança sozinho e calmo, outras forças talvez, amoldando-me, de longe, por hereditariedades obscuras a seu sinistro corte, fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios. Tudo o que eu sou está nisto, e mesmo aquilo que em mim mais parece longe de destacar o sonhador, pertence sem escrúpulo à alma de quem só sonha, elevada ela ao seu maior grau”⁶⁶¹

⁶⁶⁰ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 121.

⁶⁶¹ *Ibid*, p. 485.

uma vida impregnada, simultaneamente, de lucidez e de delírio e nesses estados analisada diversa e pluralmente. O seu pensamento parecia seguir uma via inexistente que ele preenchia com os «outros» que o habitavam e que buscavam, como ele, a expressão de um viver difícil de se concretizar. Assim acontece com Bernardo Soares que, impreciso e vago dialoga com *Nossa Senhora do Silêncio*, figura/sonho pensada no sonho em que se interroga sobre a suas existência,

“Às vezes quando, abatido e humilde, a própria força de sonhar se me desfolha e se me seca, e o meu único sonho só pode ser o pensar nos meus sonhos, folheio-os então, como a um livro que se folheia e se torna a folhear sem ler mais que palavras inevitáveis. É então que me interrogo sobre quem tu és, figura que atravessa todas as minhas antigas visões demoradas de paisagens outras, e de interiores antigos e de cerimoniais faustosos de silêncio. Em todos os meus sonhos ou apareces, sonho, ou, realidade falsa, me acompanhas. [...] Talvez eu não tenha outro sonho senão tu ... [...] Eu não sei quem tu és, mas sei ao certo o que sou? Sei eu o que é sonhar para que saiba o que vale o chamar-te o meu sonho? Sei eu se não és uma aprte, quem sabe se a parte essencial e real, de mim? E sei eu se não sou eu o sonho e tu a realidade, eu um sonho teu e não tu um Sonho que eu sonhe?

[...] Como não te sonhar? [...] Ópio de todos os silêncios... [...] Torna-me inútil e estéril, ó Acolhedora de todos os sonhos vagos; faze-me puro sem razão para o ser, [...] que a minha boca seja uma paisagem de gelos, os meus olhos dois lagos mortos, os meus gestos um esfolhear de árvores velhinhas... [...] Ladainha de Desassossegos, ó Missa-Roxa de Cansaços, ó Corola, ó Fluido, ó Ascensão!...”⁶⁶²

em que utiliza uma sucessão de imagens, cuja imprecisão com que são descritas, acaba por nos fazer viver um estado de vigília, entre o sonho e a consciência, mas onde se evidencia o apelo ao silêncio como uma possibilidade de expressão para o seu próprio ser. A interrogação que acompanha este fragmento está impregnada de uma emoção que se reveste, ao mesmo tempo, de súplica e de reconhecimento pelo silêncio inspirador que essa figura lhe transmite. E, porque as palavras são insuficientes para

⁶⁶² Ibid, pp. 458-460.

dar sentido ao que o autor pretende, um silêncio metafórico e salvador ganha espaço no desassossego deste *Livro*. A figura de uma Nossa Senhora, com uma benevolência idêntica à da Virgem Maria e mãe da plenitude da palavra, transforma-se em invocação de um momento imagético,

“[...] Quem pudesse criar o Novo Olhar com que te visse, os Novos Pensamentos e Sentimentos que houvessem de te poder pensar e sentir!
Ao querer tocar no teu manto as minhas expressões cansam o esforço estendido dos gestos de suas mãos, e um cansaço rígido e doloroso gela-se nas minhas palavras. Por isso, curva um voo de ave, que parece que se aproxima e nunca chega, em torno ao que eu queria dizer de ti, mas a matéria das minhas frases não sabe imitar a substância ou do som dos teus passos ou do rasto dos teus olhares, ou da cor triste e vazia da curva dos gestos que não fizeste nunca.”⁶⁶³

que se aproxima do silêncio e que julgamos poder equiparar ao momento inicial e origem de toda a criação, o único, talvez, com capacidade para acabar com a ineficácia da palavra e oferecer a finitude na jornada infinita incetada por Pessoa. Nesta ideia de silêncio julgamos estar implícita a vivência de todas as possibilidades de expressão, uma totalidade que Pessoa queria ver concretizada, mas que a análise exaustiva das sensações, resultante da pluralidade de imagens por ele utilizada, impossibilitava. O silêncio acontece na busca desse ideal, onde se cruzam todas as vozes, todas as possibilidades, considerado por Bernardo Soares “[...] o que falta a tudo. És o que a cada coisa falta para a podermos amar sempre. Chave perdida das portas do Templo, caminho encoberto do Palácio, Ilha longínqua que a bruma nunca deixa ver ...”⁶⁶⁴ e, portanto, inatingível.

O pensamento múltiplo, vertiginoso e indefenido de Pessoa no seu *Livro do Desassossego* e a polifonia que resulta dessa multiplicidade abrem espaço a uma profusão de ideias e sensações que ele vai decompondo até se diluírem e serem absorvidas por outras que, longe de estabelecerem uma continuidade, acabam por as anular de forma dissonante e impossibilitar a apreensão de um sentido lógico para o

⁶⁶³ Idem, p. 463.

⁶⁶⁴ Ibid, p. 464.

que é dito e o que fica por dizer. Exemplo disso é o narrador do fragmento *Peristilo*⁶⁶⁵ que, no seu devaneio para apresentar o *Livro*, utiliza uma pluralidade de imagens que se entrelaçam entre si e de onde ressalta uma realidade interior auto-analisada de forma evocativa, desconstrutiva e indefinida que, no *Livro*, virá a ser lapidada sem levar a lado nenhum:

“Às horas em que a paisagem é uma auréola de Vida, e o sonho é apenas sonhar-se, eu ergui, ó meu amor, no silêncio do meu desassossego, este livro estranho como portões abertos numa casa abandonada.

Colhi para escrevê-lo a alma de todas as flores, [...] teci eternidade e estagnação.

[...] E eu ofereço-te este livro porque sei que ele é belo e inútil. Nada ensina, nada faz crer, nada faz sentir...

E porque este livro é absurdo, eu o amo; porque é inútil, eu o quero dar...

Torre do Silêncio das minhas ânsias, que este livro seja o luar que te fez ...

[...] Rio de Imperfeição dolorida, que este livro seja o barco deixado...

[...] Paisagem de Alheamento e de Abandono, que este livro seja teu como a tua Hora...

[...] Átrio só átrio de todas as esperanças, Limiar de todos os desejos, Janela para todos os sonhos,...

[...] Versos, prosas que se não pensam escrever, mas sonhar apenas.

Tu não existes, eu bem sei, mas sei ao certo se existo?

[...] És a única forma que não causa tédio, porque és sempre mudável com o nosso sentimento [...] és-lhe o ópio que conforta e o sono que descansa, e a morte que cruza e junta as mãos.

[...] Farei do sonhar-te o ser forte...

[...] O teu sorriso melodioso indo-se seja para mim símbolo e emblema visível do soluço calado do inúmero mundo ao saber-se erro e imperfeição.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ O fragmento *Peristilo* seria um dos textos prefaciais escritos por Pessoa para o *Livro do Desassossego*, e que a presença da sigla *L.do D.*, como afirma Richard Zenith, parece confirmar. No entanto, o autor ficcional nele descrito não revela as dificuldades económicas daquele que viria a ser o narrador principal deste *Livro*, Bernardo Soares. É pertinente a justificação de Zenith ao dizer que Pessoa, na altura em que escreveu este prefácio, não tinha ainda bem delineado na sua mente o narrador que dava pelo nome de Vicente Guedes, mas não nos podemos esquecer que este primeiro narrador menciona, num dos seus trechos, tanto o quarto que ocupava no 4º andar da Baixa, como a sua profissão como ajudante de guarda-livros.

⁶⁶⁶ *Ibid*, pp. 471-474.

No silêncio do seu desassossego, Pessoa abre uma porta para “[...] as palavras ociosas, perdidas, metáforas soltas, que uma vaga angústia encadeia a sombras, [...] palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas ir dos dedos sem aperto, como folhas secas que neles houvessem caído de uma árvore invisivelmente infinita”⁶⁶⁷, palavras misturadas com imagens de múltiplos sentidos e cuja indefinição o coloca na busca de um *Livro* que acaba por silenciar.

3.2 O silêncio, alicerce do diálogo interior de Maeterlinck

Nos primeiros dramas de Maeterlinck assistimos a um esvaziamento da palavra, facto que interfere no diálogo dos seus intervenientes e o reveste de uma aparente trivialidade ao esconder algo que, para o nosso autor, é essencial, o silêncio – um silêncio que protege o que não precisa de ser dito e salienta o que a palavra sugere.

De acordo com Maeterlinck, e como já afirmámos no Capítulo I, 6.1.3, só o símbolo não deliberado, mas inconsciente, aquele que vai contra as intenções do autor e dá vitalidade à obra, aquele que nasce da própria obra e não o contrário, aquele que nos oferece uma realidade que antecipa o que o autor quer desenvolver, só este símbolo possibilita uma aproximação ao edifício sustentado pelo silêncio e habitado pela alma. No entanto, esta aproximação não é fácil. Se atentarmos nos dramas *Les Aveugles*, *L’Intruse* e *Intérieur* e nos diálogos que os compõem, julgamos ser possível entender esta dificuldade. Estamos perante um processo dialógico, cuja compreensão vai depender da capacidade do leitor/espectador em se abstrair dos actores para poder captar a essência do que é dito e do que fica por dizer. O próprio espaço cénico - uma floresta iluminada pelas estrelas, uma sala sombria num velho castelo ou um velho jardim de onde sobressai uma casa com três janelas iluminadas -, e a atmosfera que dele irradia adequa-se aos dramas que o habitam, mas o diálogo que nele se desenrola está longe de ser compreendido se não nos apercebermos do diálogo nele subentendido, diálogo entre palavra e silêncio capaz de revelar uma outra dimensão não apreendida pela inteligência, mas pela sensibilidade profunda da intuição humana. Maeterlinck trabalha uma linguagem que fala nos silêncios, nas reticências e na litania das palavras que se repetem e que amedrontam a consciência dos protagonistas nos seus dramas,

⁶⁶⁷ Idem, p. 171.

impedindo-os de se definirem como personagens e representarem o seu papel. O próprio desdobramento do espaço cénico em interior e exterior, como acontece, por exemplo, em *Intérieur* funciona não como local de representação de uma determinada cena, mas como uma linha de fuga onde se esboça a verdadeira cena do teatro de Maeterlinck, a cena da alma que vive das palavras

“[...] qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente, [...] qui sont conformes à une vérité plus profonde et incomparablement plus voisine de l’âme invisible [...] qui expliquent non pas ce qu’on appelle un «état d’âme», mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessantes des âmes vers leur beauté et vers leur vérité”⁶⁶⁸

e que tenta, através de um diálogo do «segundo grau», aproximar-se “[...] des sphères où les aventures se décident.”⁶⁶⁹ É este diálogo, aparentemente supérfluo, que parece acontecer, como afirma McGuinness, “[...] independently of, and away from, explanatory or instrumental dialogue” e que origina rupturas “[...] in the expected dialectic of question/answer, action/reaction”, que transmite “[...] the real engagement of the dramatic subject with *l’Inconnu*, its efforts *insaisissables e incessants*.”⁶⁷⁰ Algo de angustiante, terrífico e invisível se interpõe entre as palavras, palavras simples e do quotidiano que acabam por soar, parafraseando Rilke, como se fossem ditas pela primeira vez, impessoais, indefinidas e sugerir uma ausência que, dissimuladamente, se torna inseparável de qualquer presença. É esta ausência que se impõe, sem ser convidada, e fá-lo de uma modo excessivo e independente do orador, da finalidade e da situação dramática. Acaba por se tornar numa força imparável e plural no seu significado, parecendo excluir as personagens da sua compreensão. Por isso, é evidente a automatização das personagens que agem como se a linguagem as utilizasse, como se fossem sua pertença. Ao fazer-nos sentir o desconhecido, Maeterlinck fá-lo como presença dramática, mas invisível. Por exemplo, em *L’Intruse* as palavras denunciam uma ausência omnipresente, o intruso, mas que se mantém invisível para as personagens e para o leitor/espectador. Maeterlinck joga com a espera – neste drama aguardam a chegada e uma irmã – e trabalha-a em função desse desconhecido, dessa

⁶⁶⁸ *Le Tragique Quotidien*, op. cit., p. 492

⁶⁶⁹ *Idem*, p. 493.

⁶⁷⁰ Patrick McGUINNESS, op. cit., p. 242.

terceira personagem ou personagem sublime como ele a intitula que só se torna possível num diálogo como este,

L'Oncle – Elle est là. Avez-vous entendu?

Le Père – Oui, quelqu'un est entré para les souterrains.

L'Oncle – Il faut que ce soit notre soeur. J'ai reconnu son pas.

[...]

L'Aïeul – Vous avez introduit quelqu'un dans la chambre?

Le Père – Mas je vous dis que personne n'est entré!⁶⁷¹

ou como acontece em *Les Aveugles* em que os cegos questionam essa presença invisível, ao ouvirem os passos que se aproximam,

La Jeune Aveugle – Je les entends, je les entends presque à côté de nous!...

Écartez-vous! Écartez-vous! ... Les pas se sont arrêtés parmi

Nous!...

Qui êtes-vous?

*Silence*⁶⁷²

Maeterlinck explica a utilização deste diálogo para os seus dramas em um só Acto da seguinte maneira:

“[...] En tout ce qu'il (l'homme) dit, il dit autre chose que ce qu'il dit; en tout ce qu'il lit, il lit autre chose que ce qu'il lit; en tout ce qu'il fait, il fait autre chose que ce qu'il fait; et lorsqu'il prie, il fait autre chose que prière. [...] il agit toute sa vie, comme on agit dans une maison où il y a eu une mort subite et suspecte. On ne parle pas de l'événement, mais on ne pense qu'à l'événement. On n'agit pas ostensiblement en vue de l'événement, mais toutes les actions, tous les préparatifs tournent autour de l'événement. On ne parle que de choses insignifiantes, et l'on sait que ce que l'on dit ne se rapporte pas à ce que l'on dit.”⁶⁷³

⁶⁷¹ *L'Intruse*, op. cit., pp. 260-268.

⁶⁷² *Les Aveugles*, op. cit., p. 325.

⁶⁷³ *Menus Propos – 1891*, op. cit., p. 193.

E, através dele, alerta-nos para o facto de vivermos sobre o subentendido e de nos afastarmos do impalpável e indeterminado que acaba por reger as nossas vidas ao utilizarmos como forma de expressão uma linguagem cuja finalidade é ser transparente e compreensível. É na desconstrução da forma dramática que Maeterlinck nos aproxima do subentendido, da ideia de uma personagem enigmática e invisível, mas omnipresente, que sublima as correspondências que o ser humano tem com o universo e nos esboça o caminho, até aqui esquecido, que nos aproxima do mistério do subconsciente e nos pode levar a entender qual dimensão interior da vida. E, como o mais importante não é o que afirmamos ou queremos dizer, Maeterlinck põe em causa o diálogo comum e substitui-o pelo diálogo destituído de sentido e que se limita a sugerir e a permitir que o leitor/espectador adivinhe a intenção implícita no que não é nomeado. Frase inacabadas, repetições, perguntas sem resposta são algumas formas de expressão que denunciam o carácter provisório da linguagem. Como afirma a Jules Huret, as suas personagens são dispostas em cena “[...] d’une façon que, par un imperceptible déplacement de l’angle de vision habituel, apparaissent clairement leurs relations avec l’inconnu”⁶⁷⁴ posição que lhe permite destacar a linguagem pela sua insuficiência e servir-se desta incapacidade para construir o silêncio ou silêncios onde se «formam as grandes coisas» - “[...] dès que nous avons vraiment *quelque chose à nous dire*, nous sommes *obligés* de nous taire”⁶⁷⁵ e calar reveste-se em Maeterlinck de um dizer no silêncio o mais íntimo do ser humano. Alicerce de um diálogo interior, o silêncio torna-se o eco do que está subentendido e palavra que não se ouve, mas que define o acontecimento.

3.3 Pessoa e Maeterlinck - Duas Vozes no Silêncio da Palavra

Pessoa e Maeterlinck foram duas vozes no silêncio da palavra trabalhada como tentativa em encontrar uma realidade que fosse capaz de dar uma resposta a todas as suas dúvidas e angústias. Se Pessoa procurou no sonho essa resposta, sonho que era a sua única realidade e ao qual se abandonava “[...] sem procurar torná-los nítidos. [...] Deixo os sonhos ir... Tenho-os tão puros que eles excedem sempre o que eu espero deles”⁶⁷⁶, Maeterlinck tentou resolvê-la, não propriamente no sonho, mas numa busca interior e

⁶⁷⁴ Jules HURET, op. cit., p. 156.

⁶⁷⁵ *Le Silence*, p. 299.

⁶⁷⁶ *Livro do Desassossego*, p. 443.

num diálogo com a alma. Num e noutro caso, e depois da análise que temos vindo a elaborar sobre algumas das suas obras, a palavra parece calar-se por incapacidade em reproduzir o seu pensamento. Em Pessoa, o desalento lapida a análise das suas emoções ao ponto da palavra não conseguir concretizá-las na escrita que acaba por ficar suspensa no abismo do seu criador, em Maeterlinck, que trabalha a ausência de uma presença tão abstracta como a alma, a palavra torna-se incomodativa, sufoca o pensamento e impede que ele atinja a verdade que se esconde nos subterrâneos da alma.

3.3.1 A palavra em falta

Não faltam palavras a Pessoa. Nele as palavras estão em falta porque não conseguem “[...] extrair beleza da vida” e originam “[...] frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, [...] em que as ondas se misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas.”⁶⁷⁷ Os sentidos erram, as palavras multiplicam-se com a sofreguidão do seu próprio desassossego, mas ficam aquém da revelação pretendida pelo autor:

“[...] Eu quero, falando numa voz suave e embaladora, como a dum confessor que aconselha, dizer-te o quanto a ânsia de atingir fica além do que atingimos.

[...]

Não há obra de artista que não pudera ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema poucos versos tem que não pudessem ser melhores, poucos episódios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que o não pudesse ser muitíssimo mais.

[...]

E para quê exprimir? O pouco que se diz melhor fora ficar não dito.”⁶⁷⁸

Falha a expressão, falha a palavra e todo o esforço se torna inútil. Pessoa cultiva essa inutilidade. Em *O Marinheiro*, uma das falas da *Primeira Veladora* é reveladora desta

⁶⁷⁷ Idem, p. 290 e 254.

⁶⁷⁸ Ibid, pp. 305-306.

valorização do inútil. Para ela, tanto viver como sonhar são atitudes inúteis o que a leva a colocar em causa o que têm estado a ouvir – o sonho sonhado do marinheiro,

“[...] Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... O nosso mister é inútil como a Vida...

“[...]

E os vossos olhos tão tristes, parece que o estão inutilmente...”⁶⁷⁹

Da mesma maneira, Bernardo Soares, ao reler o que escreveu, sente o fracasso dessa escrita e manifesta o seu desalento,

“Releio lúcido, demoradamente, trecho a trecho, tudo quanto tenho escrito. E acho que tudo é nulo e mais valera que eu não houvesse feito. [...] O que me dói é que não valeu a pena fazê-lo, e que o tempo que pedi no que fiz o não ganhei senão na ilusão, agora desfeita, de ter valido a pena fazê-lo. O que me dói é que o melhor é mau, e que outro, se o houvesse, e que eu sonho, o haveria feito melhor. Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer.”⁶⁸⁰

Este «despir» de emoções, de forma tão acentuada, deixa Soares suspenso no abismo de um dizer, que é um não dizer, sem fim e inútil. E, como para ele, “[...] a vida é a busca do impossível através do inútil” em que busca “[...] sempre o impossível, porque tal é o nosso fado; busquemo-lo através do inútil, porque não passa caminho por outro ponto; ascendamos, porém, à consciência de que nada buscamos que possa obter-se...”⁶⁸¹, o projecto que, à partida, seria um *Livro* fica suspenso nesta impossibilidade em que tenta compreender-se. A palavra esteve em falta aqui e na maioria dos projectos em que Pessoa se multiplicou, em que multiplicou o olhar e essa mesma palavra. Foi um esforço, como o seu semi-heterónimo afirmava, «inútil» mas que o «entreteve», acima de tudo, no sonho em que tudo podia acontecer,

⁶⁷⁹ *O Marinheiro*, p. 52.

⁶⁸⁰ *Idem*, pp. 181-182.

⁶⁸¹ *O Livro do Desassossego*, op. cit., p. 236.

“[...] Dentro do sonho posso entrar em batalhas sem risco de ter medo ou de ser ferido. Posso raciocinar, sem que tenha em vista chegar a uma verdade, a que nunca chegue; [...] posso amar sem me recusarem ou me traírem, ou me aborrecerem. [...] Em sonho posso viver as maiores angústias, as maiores torturas, as maiores vitórias. Posso viver tudo isso tal como se fora da vida: depende apenas do meu poder em tornar o sonho vívido, nítido, real.”⁶⁸²

e onde ele podia criar «em segunda mão», imaginar-se «outros», vivê-los ao mesmo tempo e escrever de várias maneiras. E Fernando Pessoa criou vários amigos que, como disse em carta a Casais Monteiro, ouviu, sentiu e viu durante toda a sua vida e em quem fez convergir todas as suas acções e reacções. Apesar de afirmar que não se revia nas obras dos seus heterónimos, excepção feita para Bernardo Soares, e que estas lhe tinham sido «ditadas por alguém amigo», Pessoa não podia negar a sua existência, por estranha que ela fosse. O facto de não se chegar a assumir verdadeiramente como o centro vocal destas vozes, que se cruzaram no sonho delirante da sua existência, acabou por o transformar numa presença demasiadamente ausente e num rosto que não conseguiu retirar as máscaras sob as quais se escondia um único olhar, criador de sonhos e de enigmas num mundo que, para ele, era tudo e nada. Será que podemos dizer, como o faz Eduardo Lourenço, que, “[...] Pessoa sonhou por nós, e antes de nós, os sonhos plausíveis que são para cada um dos seus leitores as suas obras” e que “os seus reflexos contemplam-nos sem que possamos ver o olhar absoluto que dá sentido a esses reflexos” e perguntar se “Existe um tal olhar?”⁶⁸³ Julgamos talvez poder afirmar que Pessoa procurou sonhar, na modernidade do seu mundo, uma liberdade que lhe permitisse encontrar-se no absoluto,

“[...] Tirem-me esse lixo da minha frente!
Mettam-me em gavetas essas emoções!
D’aqui pra fóra, políticos, literatos,
Comerciantes pacatos, policia, meretrizes, souteneurs,
Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida.
O espírito que dá a vida neste momento sou EU.

⁶⁸² Idem, p. 442.

⁶⁸³ Eduardo LOURENÇO, *Fernando, Rei da nossa Baviera*, op. cit., p. 109.

“[...]

Abram-me todas as janelas!

Arranquem-me todas as portas!

Puxem a casa toda para cima de mim!

Quero viver em liberdade no ar,

Quero ter gestos fora do meu corpo,

“[...]

Não quero intervallos no mundo!”⁶⁸⁴

“[...] Ah, abram-me outra realidade!

[...]

Quero desimaginar-me d’este mundo feito com garras,

D’esta civilização feita com pregos.

Quero viver, como uma bandeira á briza,

Símbolo de qualquer coisa no alto de uma coisa qualquer.

Depois encerrem-me onde queiram.

Meu coração verdadeiro continuará velando

[...]

No alto mastro do mastro das visões

Aos quatro ventos do Mysterio.

O Norte - o que todos querem

O Sul – o que todos desejam

O Este – de onde tudo vem

O Oeste – aonde tudo finda

- Os quatro ventos do mystico ar da civilização

- Os quatro modos de não ter razão, e de entender o mundo”⁶⁸⁵

mas o tempo que separa estes fragmentos da *Saudação a Walt Whiman*, datado de 1915, e de um poema, datado de 1929, ambos do heterónimo Álvaro de Campos, parece provar que a sua tentativa foi infrutífera. A voz é a mesma, mas separam-na quase vinte e cinco anos. Se no primeiro fragmento estamos perante uma voz crítica, voz que parece antecipar o *Ultimatum*, de 1917, no segundo ela é mais calma, mas

⁶⁸⁴ Álvaro de Campos, op cit., p. 141.

⁶⁸⁵ Idem, p. 261.

desiludida, sentimento que pode traduzir uma vida vivida, ansiosamente, na expectativa de conseguir entender a vida e o mundo a que pertencia.

Pessoa parece ter falhado o seu objectivo. Ele próprio, pela «semi-voz» de Bernardo Soares, o manifesta “Sei que falhei. Gozo a volúpia indeterminada da falência como quem dá um apreço exausto a uma febre que o enclausura”⁶⁸⁶ e, se tivermos em atenção que as vozes a que deu vida ficaram suspensas na multiplicidade dos possíveis que elas próprias criaram e não foram capazes de ser a resposta para o seu desassossego, acabando por se fragmentar, verificamos que falhar seria, talvez, a única possibilidade para Pessoa.

Julgamos poder afirmar que Pessoa foi, nas vozes em que se sonhou, a palavra em falta que as fragmentou. No excesso de possibilidades encontrou Pessoa a sua própria impossibilidade.

3.3.2 O silêncio que se ouve

Como temos vindo a afirmar, o silêncio em Maeterlinck não é ausência de linguagem, mas uma outra maneira dela se manifestar. Talvez seja isto que leva Maeterlinck a dar tão pouca importância às palavras e a manifestar o seu agrado pelo diálogo de segundo grau, diálogo vazio e de pouca relevância, não fosse ele esconder as verdades mais profundas do ser humano e de toda a existência. Pressentidas só pelos mais iluminados, estas verdades parecem revestir-se de uma inacessibilidade que, obrigatoriamente, nos transporta para o símbolo e a sua difícil leitura, como dizia o poeta Eugénio de Castro «para os raros apenas». E são as crianças, os velhos e os cegos que Maeterlinck dota de uma maior sensibilidade para que se apercebam do que está para lá do visível e que a palavra é incapaz de reproduzir.

Em *Les Aveugles* os cegos são dotados de um sentido de audição muito apurado, sentido que eles fazem questão de salientar “[...] il faut avouer que les sourds sont bien malheureux”⁶⁸⁷ e que os vai ajudar, embora com grande dificuldade, a aproximarem-se, progressivamente, da verdade. A esta dificuldade não é alheio o facto de Maeterlinck, não só ter automatizado estas personagens, que reagem de forma mecânica e imprecisa, como de ter impregnado o texto de palavras inacabadas, silêncios e

⁶⁸⁶ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 300.

⁶⁸⁷ *Les Aveugles*, op. cit., p. 306.

reticências que sugerem a atmosfera de espera que se vive no drama e que acaba por aumentar a indecisão e a angústia dos seus intervenientes. Se a todas estas informações adicionarmos o facto de existirem, neste drama, cegos de nascença e cegos que já viram, julgamos estar mais próximo do propósito de Maeterlinck que seria o de colocar os cegos que nunca viram num caminho para a contemplação interior e local da verdadeira luz, e de, perante todos os outros, valorizar esta luz como guia de todo o pensamento.

Trabalhar a ausência de visão serviu a Maeterlinck de metáfora à instabilidade física e moral do ser humano que aqui aparece despersonalizado e marionetizado. O diálogo que ele reduziu mínimo – respostas monossilábicas, predominância de exclamações, repetições e suspensões, empobrecimentos dos sons – acentua a falta de individualização dos cegos, que se exprimem como se não esperassem uma resposta, mas consegue reproduzir o sentimento que vai na sua alma.

Maeterlinck compreendeu que, para representar a insegurança do ser humano perante as forças invisíveis que o rodeiam, necessitava de esvaziar a linguagem da sua função de comunicação. Para ele, a grandeza dos momentos em que falamos era ultrapassada pela grandeza dos momentos em que estamos em silêncio,

“[...] La parole est grande, [...] mais ce n'est pas ce qu'il y a de plus grand.
 [...] Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, dans les moments [...] où nous nous sentons à une grande distance de la réalité. Et dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part. [...] les paroles passent entre les hommes, mais le silence actif [...] ne s'efface jamais.”⁶⁸⁸

O silêncio é revelador da vida verdadeira e Maeterlinck conseguiu transpor para os seus dramas a essência do silêncio, ou seja, os instantes que antecipam a palavra e que colocam o ser humano em contacto com a sua existência profunda. O não-dito revela-se como essencial para que o ser humano consiga iniciar uma descida ao mais fundo de si. Ao assumir uma atitude de espeleólogo da alma no silêncio, será este que lhe vai permitir ouvir “[...]avec une attention et un recueillement de plus en plus profonds,

⁶⁸⁸ *Le Silence*, op. cit., pp.298-299.

toutes les voix indistinctes de l'homme"⁶⁸⁹. Como afirma McGuinness, a procura de Maeterlinck não se projecta para a elevação celeste, como acontece com Villiers de l'Isle Adam, mas para o mistério que implica uma descida ao mais recôndito da alma humana:

“[...] Maeterlinck focuses not on high idealism but on the ‘substratum’ – transcendence is figured not as an upward movement into clear self-understanding, but as a downward journey, an ‘onirologie’, into the untapped recesses of the self. Verbs of downward motion dominate his prose, suggesting that Maeterlinck’s brand of idealism is founded on the excavation, rather than the elevation, of the self.”⁶⁹⁰

Se, em *La Princesse Maleine*, Maeterlinck, ainda hesitante na abordagem do subconsciente, já indiciava esta descida, em *Pelléas et Mélisande* ela é notória. Num cenário que nos oferece um castelo velho e sombrio, construído sobre enormes subterrâneos em que a água cheira a morte e rodeado de uma floresta densa e sombria que encobre uma fonte miraculosa, *la fontaine des aveugles*, Maeterlinck trabalha uma multiplicidade de subentendidos que as personagens vão sugerindo com a sua incoerência e na insignificância dos seus diálogos. Nestes diálogos, verbos como «descendre», «tomber» e «pencher», que se repetem com frequência, parecem sugerir o movimento descendente, de que fala McGuinness, sugestão ameaçadora neste drama, se tivermos em conta que o castelo, local sombrio e tenebroso e presságio de fatalidade, funciona como representação simbólica da alma. A estratégia de Maeterlinck será, como afirma Paul Gorceix, “[...] convaincre à l’aide d’un réseau très serré d’analogies qui suggèrent la présence permanente de l’invisible autour de nous, que la fatalité gouverne les actes humains, hors de circonstances et de notre vouloir.”⁶⁹¹ Se o encontro de *Gouloud* e *Mélisande* é uma fatalidade, o mesmo acontece com o amor entre *Pelléas* e *Mélisande*, um amor que se situa fora da esfera do eu consciente e de que dão conta só no momento de morrer. A lucidez de alguns dos momentos entre *Pelléas* e *Mélisande* não é suficiente para lutarem contra o silêncio e, sem darem

⁶⁸⁹ *Confession de poète*, op. cit., p. 456.

⁶⁹⁰ Patrick McGUINNES, op. cit., p. 132.

⁶⁹¹ Paul Gorceix, *Maeterlinck, L’Arpenteur de l’Invisible*, op. cit., p. 364.

conta, tornam-se seus cúmplices. E, como tudo o que é intuitivo está para além da sua compreensão, permanecem parados e sem reacção, no local que lhes será fatal:

“*Mélisande d’une voix étouffée* – A-a-h! – Il est derrière un arbre!

Pelléas – Qui?

Mélisande – Goulaud!

Pelléas – Goulaud? où donc? – je ne vois rien...

Mélisande – Là ... au bout de nos ombres...

Pelléas – Oui, oui; je l’ai vu...

Mélisande – Il a son épée...

Pelléas – Je n’ai pas la mienne...

Mélisande – Il a vu que nous nous embrassions...

Pelléas – [...] Il nous observe... Il est encore immobile... Va t’en, va t’en tout de suite par ici...

Mélisande – Non, non, non...

Pelléas – Va t’en, va t’en; il a tout vu! Il nous tuera!...

Mélisande – Tant mieux, tant mieux! tant mieux!...

Pelléas – Il vient!...il vient!... Ta bouche!...Ta bouche!...

Mélisande – Oui!...oui!...oui!...

Pelléas – Oh! Oh! Toutes les étoiles tombent!...

Mélisande – Sur moi aussi! Sur moi aussi!...

Pelléas – Encore! Encore! Donne!donne!...

Mélisande – Toute! Toute!”⁶⁹²

Pelléas e Mélisande vivem um silêncio espiritual, de que se apercebem só no final. Por isso, as frases breves que iniciam este diálogo, diálogo com uma certa lucidez e construído, dão lugar a monossílabos que o suspendem e desarticulam, mas que os aproxima do silêncio, da morte, da dor e do destino, no momento em que este já deles se apoderara.

Na linguagem reduzida ao silêncio de *Pelléas et Mélisande*, encontrou Maeterlinck a fórmula para celebrar o mais profundo do amor,

“[...] il n’y a pas de silence plus docile que le silence de l’amour: et c’est vraiment le seul qui ne soit qu’à nous seuls. [...] nous pouvons sortir à la rencontre des silence de l’amour. [...] Grâce à eux , ceux qui n’ont presque

⁶⁹² *Pelléas et Mélisande*, op. cit., pp. 435-436.

pas pleuré peuvent vivre avec les âmes aussi intimement que ceux qui furent malheureux; et c'est pourquoi ceux qui aimèrent beaucoup savent aussi des secrets que d'autres ne savent pas; car il y a, dans ce que taisent les lèvres de l'amitié et de l'amour profonds et véritables, des milliers et des milliers de choses que d'autres lèvres ne pourront jamais taire..."⁶⁹³

e reforçar a sua convicção de que, apesar do triunfo da morte, "[...] seul l'homme rejoint Dieu en s'abandonnant à l'intérieur de lui-même au circuit cosmique."⁶⁹⁴ No seguimento do pensamento místico, de que Ruysbroeck e Novalis são o seu melhor exemplo, Maeterlinck ouviu o silêncio que lhe serviu de palco para a encenação da alma.

⁶⁹³ *Le Silence*, op. cit., p. 304.

⁶⁹⁴ Paul GORCEIX, *Maeterlinck, L'Arpenteur de l'Invisible*, op. cit., p. 345.

CONCLUSÃO

Como afirmámos na Introdução, o objectivo deste trabalho era analisar a voz e o silêncio como um despertar sobre a problemática da identidade e interpretá-los à luz das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX, épocas em que a palavra transcendia o seu significado para se tornar símbolo que explorava a possibilidade de mudança e abria caminho a um universo onde a imagem e a linguagem se tornavam duas realidades indissociáveis. Aqui procurámos enquadrar os nossos autores, Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck e, com eles, percorrer todos os passos que nos levaram a esta conclusão. Fizémo-lo com a convicção de que a inquietude que os alimentou nos servisse de bússola, dentro do seu universo imaginário e misterioso, para numa análise, que pretendemos fosse de confronto e de alguma proximidade, nos aproximarmos do grande diálogo que travaram consigo próprios e com o mundo em que se inseriram, e encontrar um sentido para a angústia por eles vivida no labirinto que era, afinal, o seu pensamento.

Tendo como referência algumas das suas obras, procurámos explicar a inquietude que os atravessou e a firmeza com que o fizeram e que colocava em causa todos os valores e regras da sociedade em que viviam. Através da sua linguagem poética, como campo de experimentação, e onde a voz de Pessoa se multiplicava e a de Maeterlinck se abria ao indizível, explorámos o seu interior e mergulhámos nas profundezas do inconsciente, através da exaltação ao devaneio e ao sonho e da procura da verdade ,não através da palavra que passa, mas do silêncio que permanece.

Nem sempre foi fácil ouvir as vozes múltiplas e desassossegadas de Pessoa e a voz sombria e infinita de Maeterlinck, mas o universo de exploração de estados de alma em que nos situámos, acabou por nos permitir trabalhar o sentir e o dizer de ambos os autores, tendo em conta a sua obra fragmentada e a diversidade com que eles utilizaram a palavra e o silêncio como linguagem que se dispersou por mundos inacessíveis. A curiosidade pelos fenómenos da vida e do espírito, que lhes era comum, levou-nos a analisar a arte como uma busca assente na inquietude do seu pensamento, múltiplo em Pessoa, porque assente numa forma inconstante de descobrir e de se conhecer na sua pluralidade, místico em Maeterlinck no seu confronto com o enigma do universo, na sua maneira de sentir o invisível.

O *Livro do Desassossego*, *O Marinheiro*, *Fausto*, alguns dos poemas heteronímicos e ortónimos, e os escritos teóricos de Pessoa, *Les Aveugles*, *Intérieur*, *L'Intruse*, *La Princesse Maleine*, *Pelléas et Mélisande* e os ensaios de Maeterlinck permitiram-nos, de acordo com a nossa opinião, fazer uma intertextualização e, a partir dela, analisar o poder criador da palavra e do silêncio na desconstrução de um discurso em que Pessoa procura dizer mas não consegue e Maeterlinck não diz, mas sugere. Numa primeira análise, pareceu-nos estar perante um discurso que estava longe de aproximar os nossos autores, mas ao procurarmos descobrir uma ordem, aparentemente, onde não existia nenhuma, julgamos ter descoberto, encontrar algo lhes foi comum – o seu saber aberto e em constante mutação. Foi esta abertura que nos permitiu colocá-los, algumas vezes, no decurso deste trabalho, lado a lado, e analisar a problemática do ser humano em trânsito pela vida, na procura de uma identidade, que acabaria por se tornar inacessível para os nossos dois autores.

Apesar dos vinte e seis anos que separam Pessoa de Maeterlinck, ambos viveram o mesmo clima de mudança do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, decisivo na implementação das novas ideias que viriam a alimentar as futuras gerações, mas gerador de uma inquietude que se apoderou dos nossos autores. Talvez por isso, consideremos que a luta interior vivida por Pessoa e que ele repartiu por tantas vezes quantas aquelas que povoaram o seu espírito, se aproxime da luta vivida por Maeterlinck a uma voz, ao confrontar o ser com o seu destino, na busca do absoluto. Não parecem restar dúvidas de que as respostas que ambos procuraram atingir para pôr termo a este desafio na sua vida se revelaram insuficientes, deixando em aberto uma infinidade de caminhos que o seu pensamento labiríntico não conseguiu percorrer na totalidade, mas a viagem onírica iniciada por Pessoa e que ele tentou reproduzir em alguns dos seus textos, encenados ou não, parece ter-se aproximado, em algum ponto – de salientar que Pessoa conhecia a obra de Maeterlinck⁶⁹⁵-, do cruzamento em que Maeterlinck silenciou os seus personagens. Esta

⁶⁹⁵ Não podemos aqui deixar de referir que os locais que nós percorremos para abraçarmos as obras que deram vida aos nossos autores não nos forneceram qualquer indicação que nos levasse a acreditar que Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck se tivessem conhecido. Porém, não parecem restar dúvidas quanto ao conhecimento da obra de Maeterlinck por parte de Pessoa (v. nota 246). As obras de Maeterlinck que encontramos na sua Biblioteca e as anotações de que foram alvo os dramas *Les Aveugles* e *L'Intruse* por parte de Pessoa, comprovam o que acabámos de dizer. Além disso, Pessoa

aproximação tem mais a ver com o modo como Pessoa se inseriu na mesma estética modernista que foi também a de Maeterlinck e como ele trabalhou algumas situações, por exemplo, no seu drama *O Marinheiro* que entendemos serem semelhantes às trabalhadas por Maeterlinck no seu drama *Les Aveugles*. E se ambos os dramas, com sabor simbolista, se apresentam como tragédias íntimas que procuram, através da ausência do verdadeiro protagonista e uma espera angustiante, mostrar a essência mais profunda dos seus intervenientes, as veladoras e os cegos, e aproximar-se do limite intangível que é o absoluto, também alguns dos textos que fazem parte do *Livro do Desassossego* de Pessoa parecem partilhar com Maeterlinck desta ligação ao inconhecível. Talvez seja aqui que eles mais se aproximam, embora as vias que nós procurámos analisar sejam diferentes. O *au-delà* do palpável de Maeterlinck e por ele tocado no silêncio, procurou Pessoa tocá-lo no sonho, por ele considerado como criador de uma vida segunda, que morre com o regresso à realidade, mas que enquanto dura lhe permitia jogar, com as vozes nele sonhadas, o jogo do enigma da existência. Acabou por dizer tanto, quanto as suas vozes, o que Maeterlinck sugeriu, mas o dito, repartido pelas vozes que o disseram não bastou para que conseguisse reconhecer-se no jogo em que era o pião principal. Sem um ponto fixo capaz de dar voz única à sua multiplicidade, procurou ourvir-se e responder-se num existir que acabou por se revelar

“[...] um simples quadro externo, que me inclui a mim e a que assisto como um espectáculo sem enredo, feito só para divertir os olhos – bailado sem nexos, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade.”⁶⁹⁶

Espectador do seu próprio teatro, preencheu-o com os «outros» que o acompanharam na sua jornada, que se revelou um fracasso, pela sua incapacidade em se ouvir no

refere-se algumas vezes a Maeterlinck em alguns dos seus escritos (V. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*) onde, numa atitude desconcertante, parafraseando Teresa Rita Lopes, tanto o critica como o toma por modelo. O mesmo não podemos afirmar em relação a Maeterlinck, em cujo espólio não encontramos qualquer referência ao nosso autor, nem tão pouco qualquer livro na sua biblioteca, dos poucos que Pessoa publicou em vida, que nos pudesse levar a acreditar que Maeterlinck sabia, sequer, da existência de Pessoa.

⁶⁹⁶ *Livro do Desassossego*, op. cit., p. 200.

silêncio com que Maeterlinck encheu a plateia do seu teatro. Não queremos com isto dizer que Maeterlinck, apesar desta «enchente» no seu teatro, tenha conseguido atingir o seu propósito. Se assim tivesse acontecido ele não teria afirmado, já no final da vida, que

“[...] nous sommes tous en attente devant cette porte qui ne separe pas seulement la vie de la mort, mais encore le passé de l’avenir, le connu de l’inconnu et l’homme de son Dieu. J’y ai meurtri mes mots et mes pensées, comme Ygraine s’y meurtrissait les mains; et la porte ne s’est pas ouverte.”⁶⁹⁷

Afinal, as suas tentativas de aproximação ao invisível, através de palavras reduzidas a um pequeno sinal de pontuação, também não foram completamente realizadas. A mesma porta que se manteve fechada às vozes de Pessoa, também não se abriu para Maeterlinck.

No caminho que percorremos e que agora se aproxima do fim, esperamos ter alcançado aquele que foi o nosso propósito e que aqui resumimos, adaptando para o efeito aquelas que foram as palavras de Fernando Pessoa na abertura deste nosso trabalho: conquistar, palmo a palmo um pouco do terreno interior que nasceu deles e reclamar um pequeno espaço onde, à luz de uma modernidade que ainda hoje nos confronta, conseguíssemos ser uma pequena voz, mesmo que tirada a ferros de nós próprios, e fazer ouvir um pouco da imensidão que povoou a mente brilhante destes nossos autores.

⁶⁹⁷ *La Grande Porte*, op. cit., p. 239.

BIBLIOGRAFIA

1 - BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1. 1 OBRAS DE FERNANDO PESSOA

CAEIRO, Alberto – **Poesia**. Edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

CAMPOS, Álvaro de - **Livro de Versos**. Edição Crítica, Introdução, Transcrição e Notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença. Ed. Crítica de Fernando Pessoa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

Escritos sobre o Génio e a Loucura. Ed. Crítica de Fernando Pessoa de Jerónimo Pizarro, Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, Vol. I e II.

PESSOA, Fernando - **Cartas**. Ed. de Richard Zenith, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2007.

_____ - **Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal**. Ed. de Richard Zenith, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2003.

_____ - **Fausto, Tragédia Subjectiva**. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

_____ - **Ficções de Interlúdio (1914-1935)**. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____ - **O Marinheiro**. In: Poemas Dramáticos. reimpressão da 1ª Edição. Lisboa: Ed. Ática, 1997.

_____ – **Mensagem**. Ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1997.

_____ - **Novas Poesias Inéditas**. 4ª Edição. direcção, recolha e notas de Maria do Rosário Sabino e Adelaide Sereno. Lisboa: Ed. Ática, 1993.

_____ - **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ed. Ática, 1994.

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

_____ - **Poesia dos Outros Eus**. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____ - **Prosa Publicada em Vida**. ed. de Richard Zenith, Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 2006.

_____ - **Quadras e outros Cantares**, Organização, Prefácio e Notas de Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 1997.

_____ - **O Rosto e as Máscaras. Poesia e Prosa**. Antologia cronológica organizada por David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ed. Ática, 2008.

_____ - **Textos de Crítica e de Intervenção**. Lisboa : Ed. Ática, 1993.

_____ - **Textos Filosóficos**. Estabelecidos e prefaciados por António Pina Coelho. Lisboa: Ed. Ática, 1968. Vol. I e II.

Sensacionismo e outros Ismos. Edição crítica de Fernando Pessoa de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009. Vol. X.

SOARES, Bernardo - **Livro do Desassossego**. Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

Poemas de Fernando Pessoa, 1915-1920. Edição Crítica de Fernando Pessoa de João Dionísio, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. Vol. I.

Poemas de Fernando Pessoa, 1921-1930, Edição Crítica de Fernando Pessoa de Ivo Castro, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. Vol. I, Tomo III.

1.2 OBRAS DE MAURICE MAETERLINCK

MAETERLINCK , Maurice - **Oeuvres I, Le Réveil de L'Âme, Poésie et Essais**. Edition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles: Ed.Complexe, 1999.

MAETERLINCK , Maurice - **Oeuvres II, Théâtre I**. Edition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles: Ed.Complexe, 1999.

MAETERLINCK , Maurice - **Oeuvres III, Théâtre II**. Edition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles: Ed.Complexe, 1999.

MAETERLINCK, Maurice – **Théâtre I**, Ed. Paul Lacomblez, Bruxelles, 1908.

MAETERLINCK, Maurice – **Théâtre II**, Ed. Paul Lacomblez, Bruxelles, 1912.

MAETERLINCK, Maurice – **Théâtre III**, Ed. Paul Lacomblez, Bruxelles, 1912.

MAETERLINCK , Maurice - **Carnets de Travail (1881-1890)**. Edition établie et annotée par Fabrice Van der Kerckhove. Collection Archives du Futur, Archives et Musée de la Littérature Éditions, Bruxelles: Éditions du Labor, 2002. Tome 1 e 2.

MAETERLINCK , Maurice - **Avant le Silence**. Editions Transatlantiques, 2002.

MAETERLINCK , Maurice - **L'Autre Monde ou le Cadran stellaire**. Paris: Ed. Fasquelle, 1942.

MAETERLINCK , Maurice - **Le Cahier Bleu**. Ed. de la Fondation Maeterlinck, 1977.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1 BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIAR e SILVA , Vítor Manuel de - **Teoria da Literatura**. 8ªEdição. Coimbra: Ed. Livraria Almedina, 1990. Vol. I.

Alphabet des Lettres Belges de Langue Française. Bruxelles: Ed. Association pour la promotion des lettres Belges de langue Française, 1982.

AMIEL, Henri F.- **Fragments d'un Journal Intime**. Genève: George & Colibraires Editeurs, 1911. Vol 1.

ANDRADE, Eugénio – **Os Afluentes do Silêncio**. 3ª ed. Porto: Ed. Inova, 1974.

ANDRADE, Maria Ivone de Ornellas - **Sete Reflexões sobre o Marinheiro**. Lisboa: Centro de Historia da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1986.

ANDRÉ, Francis; GUILLAUME, M.T. – **Les Conteurs de Wallonie**. Bruxelles: Ed. Labor, 1989.

ARON, Paul ; SOUCY, P.Y. – **Les Revues Littéraires Belges de Langue Française - de 1830 à nos jours : Essai de Répertoire**. Bruxelles: Ed. Labor, 1993.

BACHELARD, Gaston - **La Poétique de la Rêverie**. Paris: Ed. PUF, 1960.

_____ - **La Poétique de L'Espace**. Paris: Ed. PUF, 1958.

BALAKIAN, Anna – **The Symbolist Movement. A Critical Appraisal.** Ed : New York University Press, 1977.

BASCH, Victor – **Carlyle : l'homme et l'oeuvre.** 6^a ed. Paris: Ed. Gallimard, 1938.

BAUDELAIRE, Charles – **Oeuvres Complètes.** anot. Claude Pichois. Paris: Ed. Gallimard, 1975-1976.

_____ - **Écrits sur l'Art.** Paris: Librairie Général Française, 1992.

BELGUISE, Camille – **Échos du silence.** Il. Hans Erni. Paris: Ed. Plon, 1958.

BENJAMIN, Walter - **Gesammelte Schriften.** Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974. I. 2

BERMAN, Marshall - **All that is solid melts in the air. The Experience of Modernity.** Penguin Books USA Inc., 1988.

BIRON, Michel - **La Modernité Belge.** Éditions Labor: Les Presses de L'Université de Montréal, 1994.

BLANCHOT, Maurice – **Faux pas Maurice Blanchot.** 2^a ed. Paris: Ed. Gallimard, 1943.

_____ - **Le livre à venir.** Éditions Gallimard: Collection Folio/Essais, 1996.

BRAGA, Theophilo - **As Theocracias Litterarias. Relance sobre o Estado Actual da Litteratura Portugueza.** Lisboa: Ed. Typographia Universal, 1865.

BRANDT, George W. - **Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990.** Oxford : Ed. Clarendon Press, 1998.

BUISSERET, Georges. - **L'Evolution Idéologique d'Émile Verhaeren**. Paris: Ed. Recure de France, 1910.

BUTLER, Christopher – **Early Modernism : literature, music and painting in Europe 1900-1916**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____ - **Heroes and Hero-worship**. London & Glasgow Collin's Clear-Type Press, 1841.

CASTRO, Eugénio de - **Obras Poéticas de Eugénio de Castro**. Lisboa: Lvmem Empresa Internacional Editora, 1927. Volume I.

CASTRO, E.M. Melo e – **Dialéctica das Vanguardas**. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.

CASTRO, Fernanda de -, **Ao Fim da Memória, 1906-1939**. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 2005. Vol. I.

_____, **Ao Fim da Memória, 1939-1987**. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 2006. Vol. II.

_____, **Cartas para Além do Tempo**. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 2006.

Centenaire du Symbolisme en Belgique : Elskamp, Maeterlinck, Mockel, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren. Louvain: Ed. Université Catholique de Louvain, 1986.

CHADWICK, Charles – **O Simbolismo**. trad. Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Ed. Lysia, 1971.

CHAGAS, Manuel Pinheiro - **Bom-senso e Bom-gosto. Folhetim a propósito da carta que o senhor Anthero do Quental dirigiu ao Senhor António Feliciano de Castilho**. Lisboa: Ed. Imprensa de J.G. de Sousa Neves, 1865.

CHILDS, Peter – **Modernism**. London: Ed. Routledge, 2005.

COELHO, Paula Mendes - **Questões de Poética Simbolista**. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

COMÉS, Didier – **Silêncio**. Trad. Ramiro S. Osório. 2ª ed. Lisboa: Ed. Bertrand, 1993.

COMPÈRE, Gaston. - **Maurice Maeterlinck**. Paris: Ed. La Manufacture, 1990.

Correspondance of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834-1872, Vol. I, Bibliobazaar, 2009.

COUTINHO, Maria A.D. Caetano – **Enunciação metafórica e texto : perspectivas de análise em textos de, Os Afluentes do Silêncio, de Eugénio de Andrade**. Lisboa: Ed. Faculdade de Ciências Sórias e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1990. Dissertação de Mestrado.

DENIS, Benoît ;KLINKENBERG, Jean-Marie - **La Littérature Belge. Précis d'Histoire Sociale**. Bruxelles : Éditions Labor, 2005.

DESCARTES, René - **Oeuvres et Lettres**. Paris : Éd. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1953.

DESONAY, F. - **Maurice Maeterlinck**, In: *Biblos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955. Vol XXX.

Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português. Coord. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Caminho, 2008.

DORRA, Henri - **Symbolist art theories: A critical anthology**. Berkeley: University of California Press, 1994.

DUFRENNE, Mikel – **Le Poétique : pour une philosophie non théologique**. Paris: Ed. Puf, 1973.

FERREIRA, Vergílio – **Pensar**. Lisboa: Bertrand Editora, 1993.

FERRO, Antonio - **As Grandes Trágicas do Silêncio**. Lisboa: Ed. Monteiro & Companhia, 1917.

FLOR, João Almeida - **Novalis, O tempo e a história**. Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, III Série, nº15, 1973, pag 125-137.

FONTAINAS, André – **Mes Souvenirs du Symbolisme**. Bruxelles: Ed. Labor, 1991.

FOKKEMA, Douwe - **Literary History, Modernism, and Postmodernism**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

FORT, PAUL – **Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète**. Paris : Ed. Flammarion, 1944.

FRICKX, Robert; TROUSSON, Raymond; NACHTERGAELE, Vic – **Lettres Françaises de Belgique : Dictionnaire des Oeuvres**. Paris: Ed. Duculot, 1988-1989. Vol. 1-3.

GAGE, John – **Colour and Meaning : art, science and symbolism**. London: Ed. Thames & Hudson, 1999.

GALHOZ, Maria Aliete – **O Momento Poético do Orpheu**. Lisboa: Edições Ática, 1959.

GANTHERET, François - **Moi, Monde, Mots**. Paris: Ed. Gallimard, 1996.

GIDDENS, Anthony - **Sociology**. 4th Edition, fully revised and updated. Cambridge: Polity Press in association with Blackwell Publishers, Ltd, 2001.

_____ - **Dimensões da Modernidade**. In: Sociologia. Problemas e Práticas, nº 4, Lisboa, 1988.

GODINHO, Helder - **O mitoestilo de Vergílio Ferreira**. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, nº 103, Maio 1988, pp. 72-74.

_____ - **Os diários de Vergílio Ferreira e a questão do fragmento**, In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 172, Set. 2009, pp. 105-115.

GORCEIX, Paul – **Littérature**. Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, Gand, 1976, Tome I-XXX.

_____ - **Littérature Francophone de Belgique et Suisse**. Paris: Ed. Ellipses, 2000.

_____ - **Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique: Oeuvres poétiques**. Bruxelles: Éd. Complexe, 1998.

GOURMONT, Remy de - **Le Livre des Masques**. Paris: Ed. Mercure de France, 1923.

GUIETTE, Robert - **Écrivains Français de Belgique au XIXe. siècle**. Collection Lagarde et Michard - complément au tome V. Paris: Ed. Bordas, s/d.

GUIMARÃES, Fernando - **Simbolismo, Modernismo, Vanguardas**. Porto: Ed. Lello & Irmão, 1992.

_____ - **Ficção e Narrativa no Simbolismo**, Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

HANSE, Joseph - **Naissance d'une Littérature**. Bruxelles: Ed. Labor, 1992.

HELLENS, Franz - **La Vie Seconde**. Paris: Ed. Albin Michel, 1963.

HEUVEL, Pierre van den - **Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation.** Librairie José Corti, 1985.

HUGO, Victor – **La légende des siècles.** Pref, Claude Roy; Paris: Ed. L. Hachette, 1868. Vol. 1-2.

HURET, Jules - **Enquête sur l'Évolution Littéraire.** Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.

JAUSS, Hans Robert - **Pour une Esthétique de la Réception.** Paris : Éditions Gallimard, 1978.

JAWORSKI, Adam - **The Power of Silence.** California: Sage Publications Inc., 1993.

JÚDICE, Nuno – **A Era do Orpheu.** Lisboa : Ed. Teorema, 1986.

_____ - **O Processo Poético.** Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

JUIN, Hubert – **Charles van Lerberghe.** Paris: Ed. Pierre Seghers, 1969.

KANT, Immanuel - **Beantwortung der Frage. Was ist die Aufklärung?** In: *Berlinischer Monatschrift*, Zwölftes Stück, Dezember, 1783.

KARL, Frederick R. – **O Moderno e o Modernismo : a soberania do artista : 1885-1925.** Dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1988.

La Belgique fin de Siècle, Eckhoud, Lemonnier, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren. Édition établie et présentée par Paul Gorceix. Ed. Complexe, 1997.

LAUDE, Patrick - **Rodenbach, les Décors du silence.** Bruxelles: Ed. Labor, 1990.

LAUREL, Maria Hermínia Amado – **Itinerários da Modernidade : Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire**. Coimbra: Ed. Minerva, 2001.

LEBLANC, Georgette - **Souvenirs (1895-1918)**. 12ème Edition, Paris: Ed. B. Grasset, 1931.

LE BRETON, David – **Do Silêncio**. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 1999.

LEJEUNE, Philippe - **Je Est un Autre. L'Autobiographie de la Littérature aux Médias**. Paris : Ed. Seuil, 1980.

LERBERGHE, Charles van – **Contes Hors du Temps**. Pref. Philippe Lekeuche. Bruxelles: Ed. Labor, 1992.

Les Avant-gardes Littéraires en Belgique : au confluent des arts et des langues, 1880-1950. Dir. Jean Weisgerber. Bruxelles: Ed. Labor, 1991.

Les Lettres Romanes, *Tome XXXVII, N° 1-2, p 78-81*. Université Catholique de Louvain, 1983.

Les lettres Romanes, *Tome XXXVII, N°3, p 199-220*. Université Catholique de Louvain, 1983.

LESCOURRET, Marie-Anne – **Introduction à L'Esthétique**. Ed. Flammarion, Col. Champs Université, 2002

LOCKE, John - **An Essay Concerning Human Understanding**. New York: Dover Publications, 1959. Book IV. Chapter XVIII.

LOPES, Maria Teresa R. - **Pessoa e Pessanha: o sucedentismo e o interseccionismo na teoria e na prática**. Col. Poéticas do século XX. Ed. Livros Horizonte, 1984.

LOURENÇO, Eduardo - **Dialéctica Mítica da nossa Modernidade**. In: Tempo e Poesia, Porto: Ed. Inova, s.d.

LUC, Anne-Françoise - **Le Naturalisme Belge**. Bruxelles: Ed. Labor, 1990.

MALRAUX, André - **As Vozes do Silêncio**. Trad. José Júlio. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

MARCHAL, Bertrand – **Lire le Symbolisme**. Paris: Ed. Dunad, 1993.

MARTINO, Pierre – **Parnase et Symbolisme**. 2ª ed. Paris: Ed. Armand Colin, 1970.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich - **Manifest der Kommunistischen Partei**. In: Werke: Band 4, 6 Auflage. Berlin :(Karl) Dietz Verlag, 1972.

McGUINNESS, Patrick - **Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives**. Exeter: University Press, 2000.

MESCHONNIC, Henri – **Poésie sans Réponse**. Paris : Ed. Gallimard, 1978.

_____ - **Mallarmé au-delà du silence**. In. "Écrits sur le livre". Org. Stéphane Mallarmé. Paris: Éclat, 1985.

MICHAUD, Ginette - **Le Fragment dans les Textes de Roland Barthes. Théorie et Pratique de la Lecture**. Thèse de doctorat présentée au Département d'Études Françaises, Faculté des Arts et des Sciences, Université de Montréal, 1983

MICHAUD, Guy – **Message poétique du symbolisme**. Paris: Ed. Nizet, 1947.

_____ – **L'oeuvre et ses techniques**. Paris: Librairie Nizet, 1957.

MIRBEAU, Octave – **Combats Littéraires**. Edited Pierre Michel e Jean-François Nivet, Lausanne: Ed. L'âge d'Homme, 2006.

MOCKEL, Albert - **Esthétique du Symbolisme: propos de littérature (1894); Stéphane Mallarmé, un héros (1899); textes divers.** Précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten. Bruxelles: Palais des Académies, 1962.

Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930. Ed. by Malcom Bradbury and James Mcfarlane. Penguin Books Ltd, 1991.

MONTAIGNE, Michel - **Essais de Messir Michel Seigneur de Montaigne, Chevalier de l'ordre du Roi & Gentil-homme ordinaire de sa Chambre.** Bordeaux : S. Millanges, 1595. Livre 1.

MONTALVÔR, Luis de - **Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência.** Lisboa: Guimarães Editora, 2008.

MORÉAS, Jean – **Les Stances.** 9^a ed. Paris: Ed. Mercure de France, 1913.

MORUS, Thomas – **Vtopia.** Edição Fac-similada Basileia, Joannes Froben, Novembro, 1518. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

MYTTENAERE, Chantal – **La trisomie du silence.** Bruxelles: Ed. Les Éperonniers, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich - **Also sprach Zarathustra-Ein Buch für Alle und Keinen,** Werke, Erste Abteilung, Band VI. Leipzig: Druck und Verlag C.G. Naumann,1901.

NOVALIS - **Fragments, précédé de les disciples à saïs.** Trad. Maurice Maeterlinck. Paris: Ed. José Corti, 1992.

OTTEN, Michel - **Originalité du Symbolisme Belge.** In: Atti de centro studi sulla letteratura belga di lingua Francesa. Ed. Bolonha, 1990.

ORTEGA, José Gasset y – **La deshumanización del arte y outros ensayos estéticos.** Madrid: Revista de Occidente, 1970.

PAQUE, Jeannine – **Le Symbolisme Belge**. Bruxelles: Ed. Labor, 1989.

PEREIRA, José C. Seabra – **Do Fim de Século ao Modernismo**. Lisboa: Ed. Verbo, 1995.

_____ - **Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa**. Coimbra: Ed. Centro de Estudos Românicos, 1975.

PEYRE, Henri – **La Littérature Symboliste**. Paris: Ed. PUF, 1976.

PICARD, Max – **Le Monde du Silence**. Pref. Gabriel Marcel ; Trad. Jean Jacques Anstett. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

PIMENTA, Alberto [et al.] – **A Máscara diante da Cara : dos símbolos do homem e do homem como símbolo**. Lisboa: Ed. Presença, 1982.

PIPPIN, Robert B. – **Modernism as a Philosophical Problem : on the dissatisfactions of Europe high culture**. Cambridge: Ed. Basil Blackwell, 1991.

PIRANDELLO, Luigi - **Sei Personaggi in Cerca d'Autore**. In: Opere di Luigi Pirandello, Volume secondo. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

PLEYNET, Marcelin - **Art et Littérature**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

POULET, Georges – **Les Métamorphoses du Cercle**. Pref. Jean Starobinski. Paris: Ed. Flammarion, 1979.

POUPART, René – **Le Portugal Pre-Symboliste sous le Signe de Baudelaire**. In: Mémoires de la Société des Sciences des Arts et des Lettres du Hainaut, 78e. Volume, 1964.

_____ – **L'influence de Villiers de L'Isle-Adam et de Maurice Maeterlinck sur Eugénio de Castro**. In: Mémoires et Publications de la société des sciences des Arts et des Lettres du Hainaut, 80e Volume, 1966.

QUAGHEBEUR, Marc - **Lettres belges entre absence et magie**. Bruxelles: Ed. Labor, 1990.

_____ - **Balises pour l'histoire des lettres belges**. Bruxelles: Ed. Labor, 1998.

QUENTAL, Antero de – **Cartas II[1852]-1881**. Org., introd. e notas de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: Editorial Comunicação, 1989.

_____ - **Bom-Senso e Bom-Gosto. Carta ao Excelentissimo Senhor Antonio Feliciano de Castilho**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

RAYMOND, Marcel - **De Baudelaire au Surréalisme**. Paris : Librairie José Corti, 1985.

REBELO, Luís Francisco – **O Teatro Simbolista e Modernista : 1890-1933**. Lisboa: Ed. Instituto de cultura portuguesa, 1979.

Revue L' Artiste, I, n° 51, 24 Déc. 1876

RICHARD, Michel - **As Grandes Correntes do Pensamento Contemporâneo**. Trad. de José Saramago. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

RICOEUR, Paul - **L'identité Narrative**. In : *Esprit*, n° 140-141, 1988.

RILKE , Rainer Maria - **Der Wert des Monologs**. In: *Sämtliche Werke*, Band 5, Frankfurt Am Main: Insel Verlag, 1966.

_____ – **Os cadernos de Malte Vaurids Brigge**. trad. Paulo Quintel. Coimbra: Ed. Instituto Alemão da Universidade, 1955.

RIMBAUD, Arthur - **Oeuvres Complètes**. Paris : Ed. Gallimard, Col. Bibliothèque de La Pléiade, 1972.

ROCHA, Clara – **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**. Coimbra: Ed. Faculdade de Letras de Coimbra, 1985. Tese de Doutoramento.

_____ - **Prosa e Poesia, Séculos XIX e XX**. Coimbra: Curso de férias da Faculdade de Letras da Universidade, 1981.

ROY, Claude – **Les Pas du Silence, suivi de Poèmes en Amont**. Paris: Ed. Gallimard, 1993.

SAENGER, Paul – **Space between Words : the origins of silent reading**. Stanford, California: University press, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie – **L'Art de L'Âge Moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours**. Paris: Ed. Gallimard, 1992.

SCHORSKE, Carl E. – **Thinking with History : explorations in the passage to modernism**. Princeton: University Press, 1998.

SCHURÉ, Édouard – **Précurseurs et Révoltés**. 5^a Ed. Paris: Ed. Librairie Académique, 1908.

SCHWARTZ, Daniel R. – **Reconfiguring Modernism : explorations in the relation between modern art and modern literature**. New York: St. Martin Press, 1997.

SHEPPARD, Anne – **Aesthetics : an introduction to the philosophy of art**. Oxford University Press, 1987.

SHUSTER, George N. – **O Silêncio que fala**. Trad. Adolfo M. Tarroso Gomes. Lisboa: União gráfica, 1957.

SIMÕES, João Gaspar – **O Mistério da Poesia – Ensaios de Interação da Génese Poética**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

SMEDT, Marc de – **Elogio do silêncio**. Trad. Sérgio Lavos. Cascais: Ed. Sinais de fogo, 2001.

SMITH, Bernard – **Modernism's history**. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

SOLLERS, Philippe - **L'Écriture et l'Expérience des Limites**. Éditions du Seuil, 1968.

SOURIAU, Paul – **La Rêverie Esthétique: essai sur la psychologie du poète**. Paris: Félix Alcan Éditeur, 1906.

SPERBER, Dan – **O simbolismo em geral**. Trad. Frederico Pessoa de Barros e Oswaldo Elias Xidieh. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.

TODOROV, Tzvetan – **Symbolisme et Interprétation**, Paris : Ed. Seuil, Col Poétique, 1978.

VERHAEREN, Émile – **De Baudelaire à Mallarmé**. Bruxelles: Éditions Complexe, 2002.

_____ – **Parmi les cendres**. Paris: Georges Crés & C^a Editeurs, 1916.

_____ – **De Baudelaire à Mallarmé Suivi de Parnasiens et Symbolistes**. Paris: Ed. L'Age d'Homme, 2008.

2.2 BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA

2.2.1. Sobre Fernando Pessoa

Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Brasília Editora, 1979.

Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção brasileira (São Paulo, 1988), volumes I e II, Porto, Ed: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990.

A Arca de Pessoa. Novos Ensaios. Org. Stephen Dix e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Ed. Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

BINET, Ana - **Article sur Fernando Pessoa.** In Dictionary of gnosis and western esotericism. Leiden: Brill Academic Publishers, 2005. P.942-944.

_____ - **Fernando Pessoa – Un cas de démultiplication,** In. Phréatique, n°36-37, printemps, 1986. P.59-66.

_____ - **Fernando Pessoa: le poète et la fiction multiple de soi.** In L'«auteur»...entre biographie et mythographie?. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. «Modernités» n°18, 2002. P.77-90

. _____ - **Fernando Pessoa et l'Hétéronymie: de l'éclatement du sujet à la création multiple.** In L'origine des textes. «Eidolon», L.A.P.R.I.L., Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2003. p.335-346.

_____ - **A la Frontière de soi: Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares, de Fernando Pessoa, ou le Journal entre Intimité et Fiction.** In: Frontières et Seuils, «Eidolon», L.A.P.R.I.L., Université de Bordeaux III, 2004. p.397-417.

_____ - **Les hétéronymes de Fernando Pessoa (1888-1935): de l'éclatement identitaire aux métamorfoses du Moi.** In Kuon,Peter; PEYLET, Gérard (dir.) - Métarmorphose et Identité. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009. P.115-123.

_____ - **L'influence de Walt Whitman (1818-1892) sur le poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935).** In Échanges Intellectuels, Littéraires et Artistiques dans le monde transatlantique. Pessac: MSHA, 2005. P.49-61.

_____ - **Navigations autour de Fernando Pessoa.** In Actes du colloque Le domaine lusophone-lusographe vu par les Européens (Rennes, 14-15-III-1997), Université de Rennes, 1998. p.55-61.

_____ - **La poétique du secret chez Fernando Pessoa.** In Dire le Secret, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. «Modernités» n°14, 2001. P.261-277.

_____ - **Pessoa's galaxy or a desperate quest for the centre.** In RAYMENT, Colette; BYRNE, Mark Levon - Seeking the centre. Sidney: RLA Press, 2002. P.16-35.

_____ - **A obra de Fernando Pessoa, uma galáxia de esoterismos?.** In DIX, Steffen; PIZARRO, Jeronimo - A Arca de Pessoa. Lisboa: Imprensa de Ciências, 2007. p.173-186.

BLANCO, José - **Fernando Pessoa. Esboço de uma Bibliografia.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

BRÉCHON, Robert - **Estranho Estrangeiro. Uma Biografia de Fernando Pessoa.** trad., Maria Abreu e Pedro Tamen. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores, 1997.

CENTENO, Yvette Kace – **Fernando Pessoa, Tempo, Solidão, Hermetismo.** Lisboa: Ed.Moraes, 1978.

_____ - **Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação.** Lisboa: Ed. A Regra do Jogo, 1984.

_____ - **Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética.** Lisboa: Ed. Presença, 1985.

_____ - **Fernando Pessoa: Os Trezentos e outros Estudos.** Lisboa: Ed. Presença, 1988.

_____ - **Fernando Pessoa: Magia e Fantasia**. Porto: Ed. Asa, 2004.

_____ - **O pensamento Esotérico de Fernando Pessoa**. Lisboa: Ed. ETC, 1990.

Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis. Org. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Texto Editores, 2009.

Fernando Pessoa: Livro do Desassossego, Ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008.

Fernando Pessoa no seu Tempo. Coord. Eduardo Lourenço e António Braz de Oliveira. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Ed. Biblioteca Nacional, 1988.

Fernando Pessoa: Poète pluriel, 1888-1935. Org. Philippe Arbaizar. Centre Georges Pompidou, Paris: Ed. La Différence, 1985.

GIL, José - **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações**. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, s/d.

GUSMÃO, Manuel - **O Fausto - Um Teatro em Ruínas**. In: *Românica – Revista de Literatura*, nº12, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Ed. Colibri, 2000, pp 67-86.

LIND, Georg Rudolph - **O Livro do Desassossego, um Breviário do Decadentismo**. In: Revista *Persona*, nº 8, Março de 1983, Porto.

LOURENÇO, Eduardo - **Fernando Rei da nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.

_____ - **O Lugar do Anjo: Ensaio Pessoaanos**. Lisboa: Ed. Gradiva, 2004.

LOPES, Maria Teresa Rita - **Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Heritage et Création**. Paris: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977.

_____ - **Pessoa Inédito**. Lisboa, Ed. Horizonte, 1993.

MELLENDEZ, T.L. – **Pessoa, La Respuesta de la Palabra**. Caracas: Ed. Academia Nacionale de la Historia, 1992.

MOURÃO-FERREIA, David - **Nos Passos de Pessoa**. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

PAZ, Octavio - **Fernando Pessoa o Desconhecido de Si Mesmo**. Trad. de Luís Alves da Costa. 2ª Edição. Lisboa: Ed. Vega, 1992.

SEABRA, José Augusto - **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. Col. Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

SENA, Jorge de - **Fernando Pessoa e Cª Heterónima - Estudos coligidos 1940-1978**, Lisboa: Ed. 70, 2000.

2.2.2 Sobre Maurice Maeterlinck

BODART, Roger - **Maurice Maeterlinck. A study of his life and thought**. Oxford: Clarendon Press, 1960.

CLARK, Macdonald - **Maurice Maeterlinck, poet and philosopher**. London: G.Allen and Uwin, 1915.

COMPÉRE, Gaston - **Maurice Maeterlinck**. Paris: Ed. Manufactures, 1990.

GORCEIX, Paul - **Les affinités allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck. Cointribution à l'étude des relations du Symbolism français et du Romantisme allemand**. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

_____ - **Littérature francophone de Belgique et Suisse**. Paris: Ellipses, 2000.

_____ - **Maeterlinck, L'Arpenteur de L'Invisible**. Bruxelles: Ed. Le Cri, 2005.

_____ - **Maurice Maeterlinck. Du Mysticisme à la Pensée Ésotérique**. Paris: Ed. Eurédit, 2006. Tome I.

_____ - **La modernité de Serres Chaudes**. In: Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, XXVIII, 1991.

LAOUREUX, Denis – **Maurice Maeterlinck et la Dramaturgie de L'Image. Les Arts et les Lettres dans le Symbolisme en Belgique**. Éditions Pandora, 2008, Cahier 10.

Maurice Maeterlinck. Le Centenaire de sa Naissance. Catalogue rédigé para Jean Warmoes, Bruxelles: Ed. Archives du Musée de la Littérature, 1962.

SUZANNE, Lilar – **Le théâtre de Maurice Maeterlinck**. Academia das Ciências de Lisboa, Biblioteca de Altos Estudos, 1958.

QUILLARD, Pierre - **L'Intruse**. In: Mercure de France, Julho de 1891.

WARMOES, Jean. – **Maurice Maeterlinck: Le Centenaire de sa naissance**. Bruxelles: Bibliothèque Albert I, 1962.

ZURBACH, Christine – **Aspects de l'énonciation théâtrale dans le drame symboliste de Maurice Maeterlinck: le dit et le sousdit**. Lisboa : [S.n.], 1992. Dissertação de Mestrado.

Anexos

Anexo 1 – Folha de rosto da Revista *Orpheu*, nº1, 1915, Janeiro-Fevereiro-Março

Anexo 2 – Extracto do drama Estático *O Marinheiro*

Anexo 3 – Folha de rosto da Revista *Orpheu*, nº 2 – 1915, Abril-Maio-Junho

Anexo 4 – Poema *Chuva Oblíqua*

Anexo 5 – Extractos que vieram a fazer parte do *Livro do Desassossego*, retirados do Caderno de Notas – Ref^ª [144D2-19];[144D2-32];[144D2-38];[144D2-44];[144D2-45]

Anexo 6 – Obras da Biblioteca de Fernando Pessoa – Théâtre I, II, III, de Maurice Maeterlinck

Anexo 7 – Agendas de Maurice Maeterlinck - consultadas nos *Archives du Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*

Anexo 8 – Tapeçaria que retrata os principais dramas de Maurice Maeterlinck - *Archives du Musée de la Littérature de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*

Anexo 9 – Capa da Revista *La Jeune Belgique*, Tome X, Septembre 1891

Anexo 10 – Cartas de Maurice Maeterlinck a Albert Mockel, de 22 Janeiro e de 15 de Fevereiro de 1890

Anexo 11 – *Les Aveugles* – gravura de Pieter Brueghel







Initiation

Asphex

"ORPHEU"

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA

PORTUGAL E BRAZIL

Propriedade de: ORPHEU, L.^{da}

Editor: ANTONIO FERRO

DIRECÇÃO

PORTUGAL

Luiz de Montalvôr — 17, Caminho do Forno do Tijolo — LISBOA

BRAZIL

Ronald de Carvalho — 104, Rua Humaytá — RIO DE JANEIRO

ANO I — 1915

N.º 1

Janeiro-Fevereiro-Março

SUMÁRIO

LUIZ DE MONTALVÔR	<i>Introdução</i>
MARIO DE SÁ-CARNEIRO	<i>Para os "Indícios de Ouro" (poemas)</i>
RONALD DE CARVALHO	<i>Poemas</i>
FERNANDO PESSOA	<i>O Marinheiro (drama estático)</i>
ALFREDO PEDRO GUIADO	<i>Treze sonetos</i>
JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS	<i>Friços (prosas)</i>
CÔRTEZ-RODRIGUES	<i>Poemas</i>
ALVARO DE CAMPOS	<i>Opiário e Ode Triunfal</i>

Capa desenhada por José Pacheco

Offeinas: Tipografia do Comércio — 10, Rua da Oliveira, ao Carmo

LISBOA



FERNANDO PESSOA

O MARINHEIRO

—
DRAMA ESTÁTICO EM UM QUADRO

a Carlos Franco.

Um quarto que é sem duvida num castello antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma eça, um caixão com uma donzella, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quasi em frente a quem imagina o quarto, ha uma unica janella, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longinquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janella velam trez donzellas. A primeira está sentada em frente á janella, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janella.

É noite e ha como que um resto vago de luar.

Primeira veladora. — Ainda não deu hora nenhuma.

Segunda. — Não se podia ouvir. Não ha relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

Tercera. — Não: o horizonte é negro.

Primeira. — Não desejaes, minha irmã, que nos entretenhemos contando o que fômos? É bello e é sempre falso...

Segunda. — Não, não fallemos d'isso. De resto, fômos nós alguma cousa?

Primeira. — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é bello fallar do passado... As horas tem cahido e nós temos guardado silencio. Por mim, tenho estado a olhar para a chamma d'aquella vela. As vezes treme, outras torna-se mais amarella, outras vezes empallidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer cousa?...

(uma pausa)

A mesma. — Fallar do passado—isso deve ser bello, porque é inútil e faz tanta pena...

Segunda. — Fallemos, se quizerdes, de um passado que não tivessemos tido.

Tercera. — Não. Talvez o tivéssemos tido...

Primeira. — Não dizeis senão palavras. É tão triste fallar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeassemos?...

Tercera. — Onde?

Primeira. — Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

Tercera. — De quê?

Primeira. — Não sei. Porque o havia eu de saber?

(uma pausa)

Segunda. — Todo este paiz é muito triste... Aquelle onde eu vivi outr'ora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada á minha janella. A janella dava para o mar e ás vezes havia uma ilha ao longe...

Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquillo que talvez eu nunca fôsse...

Primeira. — Fôra de aqui, nunca vi o mar. Alli, d'aquella janella, que é a unica de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é bello?

Segunda. — Só o mar das outras terras é que é bello. Aquelle que nós vemos dá-nos sempre saudades d'aquelle que não veremos nunca...

(uma pausa)

Primeira. — Não diziamos nós que iam contar o nosso passado?

Segunda. — Não, não diziamos.

Terceira. — Porque não haverá relógio neste quarto?

Segunda. — Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e mysterioso. A noite pertence mais a si-propria... Quem sabe se nós poderíamos fallar assim se soubessemos a hora que é?

Primeira. — Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janella... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outr'ora... Eu era pequenina. Colhia flôres todo o dia e antes de adormecer pedia que não m'as tirassem... Não sei o que isto tem de irreparavel que me dá vontade de chorar... Foi longe d'aqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

Terceira. — Que importa? Elle vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(uma pausa)

Segunda. — Contemos contos umas ás outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não rocemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado—porque não fallâmos nós d'elle?

Primeira. — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arre-pender-nos-hemos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita attenção, parece-me que elle já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ella passa? Como é por dentro o modo como ella passa?... Ah, fallemos, minhas irmãs, fallemos alto, fallemos todas juntas... O silencio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma nevoa... Ah, fallae, fallae!...

Segunda. — Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se augmentaram abysmos... Tenho que cançar a idéa de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquella parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossiveis passarem-me pelos cabel-

ORPHEU

2

"ORPHEU"

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA

Propriedade de: ORPHEU, L.^{da}

Editor: ANTONIO FERRO

DIRECTORES

Fernando Pessoa

Mario de Sá-Carneiro

ANO I — 1915

N.º 2

Abril-Maio-Junho

SUMARIO

ANGELO DE LIMA	<i>Poemas inéditos</i>
MARIO DE SÁ-CARNEIRO	<i>Poemas sem Suporte</i>
EDUARDO GUIMARAENS	<i>Poemas</i>
RAUL LEAL	<i>Atelier (novela vertigica)</i>
VIOLANTE DE CYSNEIROS (?)	<i>Poemas</i>
ALVARO DE CAMPOS	<i>Ode Marítima</i>
LUIS DE MONTALVÔR	<i>Narciso (poema)</i>
FERNANDO PESSÔA	<i>Chuva obliqua (poemas interseccionistas)</i>

Colaboração especial do futurista

SANTA RITA PINTOR

(4 hors-texte duplos)

Redacção: 190, Rua do Ouro — Livraria Brasileira.

Officinas: Tipografia do Comercio, 10, Rua da Oliveira, ao Carmo — Telefone 2724

LISBOA

Chuva oblíqua

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho d'um porto infinito
E a côr das flôres é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do caes arrastando nas aguas por sombra
Os vultos ao sol d'aquellas arvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pallido
E esta paisagem é cheia de sol d'este lado...
Mas no meu espirito o sol d'este dia é porto sombrio
E os navios que sahem do porto são estas arvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do caes é a estrada nitida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das arvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cahir amarras na agua pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a agua do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse des-
dobrada,
Esta paisagem toda, renque de arvores, estrada a arder em aquelle
porto,

E a sombra d'uma náu mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu vêr esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

II

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva d'este dia,
E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...

Alegra-me ouvir a chuva porque ella é o templo estar acceso,
E as vidraças da igreja vistas de fóra são o som da chuva ouvido
por dentro...

O esplendôr do altar-mór é o eu não poder quasi vêr os montes
Atravez da chuva que é ouro tão solemne na toalha do altar...
Sôa o canto do côro, latino e vento a sacudir-me a vidraça
E sente se chiar a agua no facto de haver côro...

A missa é um automovel que passa
Atravez dos fieis que se ajoelham em hoje ser um dia triste...
Subito vento sacode em esplendôr maior
A festa da cathedral e o ruido da chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre agua perder-se ao longe
Com o som de rodas de automovel...

E apagam-se as luzes da igreja
Na chuva que cessa...

III

A Grande Esphyngue do Egypto sonha por este papel dentro...
Escrevo — e ella apparece me atravez da minha mão transparente
E ao canto do papel erguem-se as pyramides...

Escrevo — perturbo-me de vêr o bico da minha penna
Ser o perfil do rei Cheops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abysmo feito de tempo...
Estou soterrado sob as pyramides a escrever versos á luz clara d'este
candieiro
E todo o Egypto me esmaga de alto atravez dos traços que faço com
a penna...

Ouçõ a Esphyngue rir por dentro
O som da minha penna a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vel-a uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do tecto que fica por detraz de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre elle e a penna que escreve
Jaz o cadaver do rei Cheops, olhando me com olhos muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal diffusa
Entre mim e o que eu penso...

Funeraes do rei Cheops em ouro velho e Mim I...

IV

Que pandeiretas o silencio d'este quarto l...
As paredes estão na Andaluzia...
Ha danças sensuaes no brilho fixo da luz...

De repente todo o espaço pára...
Pára, escorrega, desembrulha-se...
E num canto do tecto, muito mais longe do que elle está,
Abrem mãos brancas janellas secretas
E ha ramos de violetas cahindo
De haver uma noite de primavera lá fóra
Sobre o eu estar de olhos fechados...

V

Lá fóra vae um redemoinho de sol os cavallos do carroussel...
Arvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...
Noite absoluta na feira illuminada, luar no dia de sol lá fóra,
E as luzes todas da feira fazem ruido dos muros do quintal...
Ranchos de raparigas de bilha á cabeça
Que passam lá fóra, cheias de estar sob o sol,
Cruzam-se com grandes grupos peganhentos de gente que anda na
feira,
Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com
o luar,

E os dois grupos encontram-se e penetram-se
Até formarem só um que é os dois...
A feira e as luzes da feira e a gente que anda na feira,
E a noite que pega na feira e a levanta no ar,
Andam por cima das copas das arvores cheias de sol,
Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,
Apparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam á cabeça,
E toda esta paysagem de primavera é a lua sobre a feira,
E toda a feira com ruidos e luzes é o chão d'este dia de sol...

De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
E, misturado, o pó das duas realidades cabe
Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos
Com grandes naus que se vão e não pensam em voltar...
Pó de ouro branco e negro sobre os meus dedos...
As minhas mãos são os passos d'aquella rapariga que abandona a feira,
Sósinha e contente como o dia de hoje...

VI

O maestro sacode a batuta,
E languida e triste a musica rompe...

Lembra-me a minha infancia, aquelle dia
 Em que eu brincava ao pé d'um muro de quintal
 Atirando-lhe com uma bola que tinha d'um lado
 O deslisar d'um cão verde, e do outro lado
 Um cavallo azul a correr com um jockey amarello...

Prosegue a musica, e eis na minha infancia
 De repente entre mim e o maestro, muro branco,
 Vae e vem a bola, ora um cão verde,
 Ora um cavallo azul com um jockey amarello...

Todo o theatro é o meu quintal, a minha infancia
 Está em todos os logares, e a bola vem a tocar musica
 Uma musica triste e vaga que passeia no meu quintal
 Vestida de cão verde tornando-se jockey amarello...
 (Tão rapida gira a bola entre mim e os musicos...)

Atiro-a de encontro á minha infancia e ella
 Atravessa o theatro todo que está aos meus pés
 A brincar com um jockey amarello e um cão verde
 E um cavallo azul que apparece por cima do muro
 Do meu quintal... E a musica atira com bolas
 A' minha infancia... E o muro do quintal é feito de gestos
 De batuta e rotações confusas de cães verdes
 E cavallos azues e jockeys amarellos...

Todo o theatro é um muro branco de musica
 Por onde um cão verde corre atraz da minha saudade
 Da minha infancia, cavallo azul com um jockey amarello...

E d'um lado para o outro, da direita para a esquerda,
 D'onde ha arvores e entre os ramos ao pé da copa
 Com orquestras a tocar musica,
 Para onde ha filas de bolas na loja onde a comprei
 E o homem da loja sorri entre as memorias da minha infancia...

E a musica cessa como um muro que desaba,
 A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
 E do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se
 preto,

Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d'um muro,
 E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
 Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

8 de Março de 1914.

FERNANDO PESSÔA.



174
 2750

- O que não se illuções e
~~uma~~ absoluta necessidade
para se poder ter sonhos

- attingidos por o ponto
supremo de abstracção, então,
mas a sentir a mescla,
a sentir a estranheza,
a ir a entre parite -
por uma a uma e a uma,
abstracção a entre, a abstracção
de a amora, a abstracção a
de abstracção, e a abstracção com
a abstracção, e a abstracção
a abstracção. Abstracção
de abstracção de, a abstracção
de abstracção de, a abstracção
de, a abstracção de abstracção
de abstracção - abstracção.

herentem: se nos tiverem parte
 inteligente que apontam as ^{leis} moléstias
 humanas, a humanidade não deve
 por elles. E os ventos de nobri-
 lidade que se referem as outras que
 sympathia.

Na engrandecida, visto por evidencias
 com suadade, e unico d'ouros
 Superioris e inferioris ao minimo
 a sua participacao na vida de todos.
 Não se jorna, e tal e os seus
 entre o seu e pouco importante e
 curiosa e pouco, mas.

O supremo ~~esta~~ estas honras para um
 homem superior e não entre os
 o chefe e estas de se p'ra, e
 não se encontra e se ~~reflexão~~

Toda a sua attitudão de se collocar
 a terra de nós que o p'ra e a terra,
 de acôrdo com a vida e a vida.
 De o se p'ra e se p'ra e a terra
 pelo outro, para com o se p'ra.

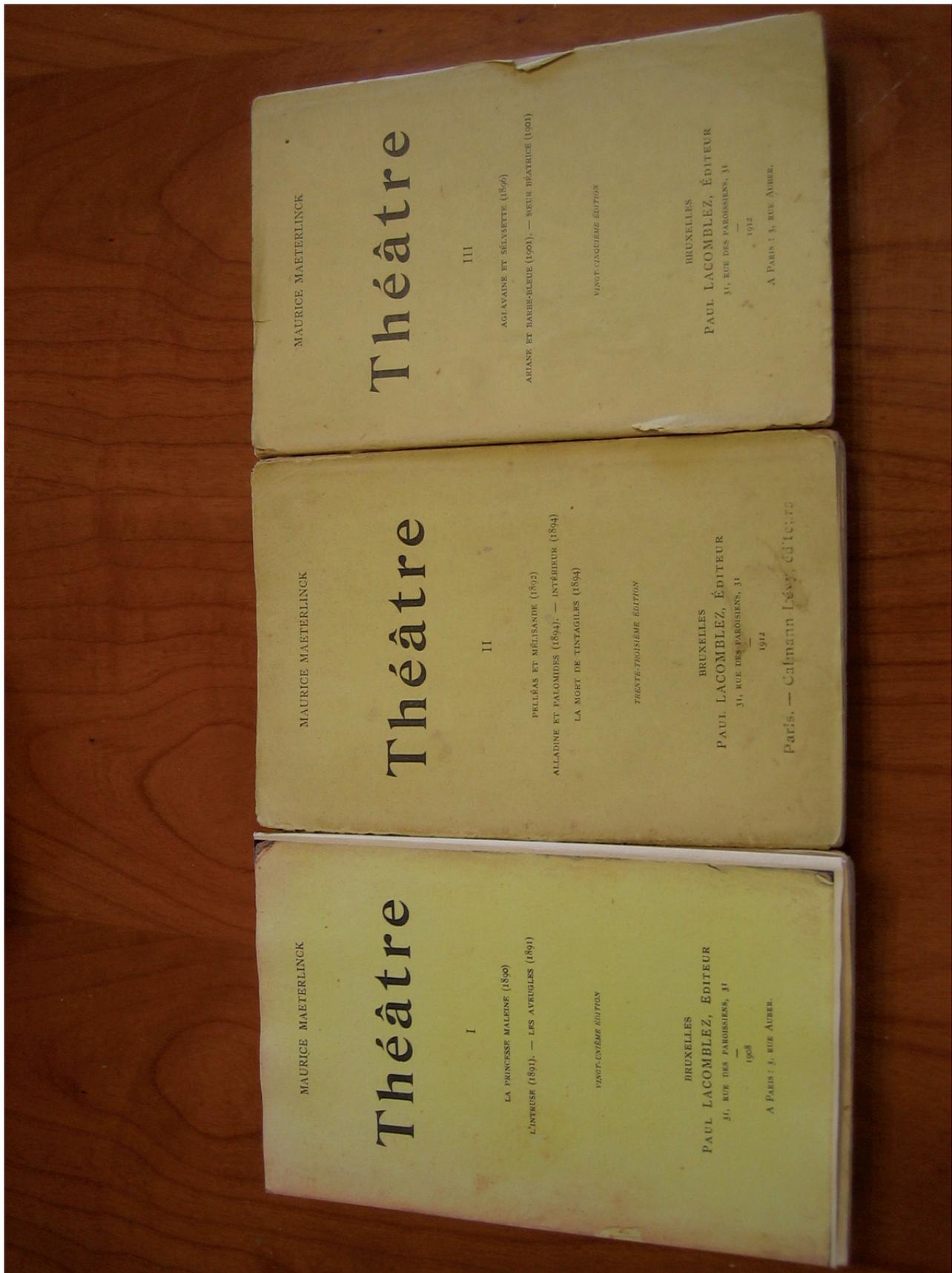
Companha superior a superior
 a terra de nós que o p'ra e a terra,
 de o se p'ra e se p'ra e a terra
 pelo outro, para com o se p'ra.

De me preguntando, n'ou feiz, respondendo-me - bre
que o udo sou (1.001.)

Quero que a leitura d'at' livro me deia
a impresso de tero utimado em
pensalho utimado.

O que antes era unido, e' at'ho
hoje para eis -... o que era unido
e' hoje unido -...

Para p'ra deo para os repontos, n'ou
ou mi unido de unido de unido
- at' de unido para o unido unido -
a, at' de o unido unido - unido -
de unido de unido, para o unido?
que unido
que unido?



MAURICE MAETERLINCK

Théâtre

III

AGLAÏANE ET SÉLISSETTE (1896)
ARIANE ET BARBE-BLEUE (1901). — SŒUR DÉVOTICE (1901)

VINGT-UNGIÈME ÉDITION

BRUXELLES
PAUL LACOMBLEZ, ÉDITEUR
31, RUE DES PAROISSIENS, 31

—
1912
A PARIS : 3, RUE AUBER.

MAURICE MAETERLINCK

Théâtre

II

PELLÉAS ET MÉLIANDE (1892)
ALLADINE ET PALOMIDES (1893). — INTÉRIEUR (1894)
LA MORT DE TINTAGILES (1894)

TRENTE-TROISIÈME ÉDITION

BRUXELLES
PAUL LACOMBLEZ, ÉDITEUR
31, RUE DES PAROISSIENS, 31

—
1912
Paris. — Calmann Lévy, Éditeurs.

MAURICE MAETERLINCK

Théâtre

I

LA PRINCESS MALEINE (1890)
L'INTRUSE (1891). — LES AVEUGLES (1891)

VINGT-UNIÈME ÉDITION

BRUXELLES
PAUL LACOMBLEZ, ÉDITEUR
31, RUE DES PAROISSIENS, 31

—
1908
A PARIS : 3, RUE AUBER.

Anexo 6





Anexo 7

LA
 JEUNE
 BELGIQUE



SOMMAIRE :

L'Art pour l'Art au Congrès de Malines.	LA JEUNE BELGIQUE.
Poèmes	FERNAND SEVERIN.
Vers de l'Espoir	MAURICE DESOMBIAUX.
Album-Blättchen	A. ARNAY.
Oarystos	E. DE CASTRO.
Le Jubilé de l'Ecole Saint-Luc et la renais- sance de l'Art en Belgique.	J. NÈVE.
Chronique artistique :	
<i>Le Salon d'Anvers</i>	E. VERLANT.
Chronique littéraire :	
<i>Contes d'Yperdamme. — Chansons d'A-</i> <i>mant</i>	ALBERT GIRAUD.
Memento	NEMO.

RÉDACTION

64, RUE POTAGÈRE, BRUXELLES.

PRIX DU NUMÉRO

fr. 0-75.

BRUXELLES

PAUL LACOMBLEZ, ÉDITEUR
31, rue des Paroissiens

PARIS

DE l'Art Indépendant
la Chaussée d'Antin

1891



Gouv. 22. Janv. 40.



Mon cher Poète.

Merci un fois de cœur
pour vos chers lettres, malgré
les éloges exorbitants!..
Vous me parlez de Stuart
Merill, que j'admire beau-
coup, et je regrette de
ne pouvoir lui envoyer un
exemplaire de ma pauvre
Princesse; mais voilà des
Semaines et des Semaines

Qu'il ne m'en reste plus...
Mere auq. de m'avis
peuveni contre les
negligences de l'abbat.
J'ai Abbai plein de con-
science en les yeux fermes.
rien Je croi en esperance
dejo que vous ay raison.
J'attendais une seconde
epreuve de mon orame. Je
ne voi rien venir.
Je me sui trop ce que
Marche ce pais orame, que
Je vi en l'occasion de
lire à personne, peu qui's;
en Jo moi curieux d'avoir
Voire avé l'ui. D'esper. Je
crois que il ne soit
plus auq. clair, peut-être;

enfin, il me sui d'espere
D'apravois la ligne en cepe
de laquelle on ne dit pas auq.
en au delà de laquelle on en
dit trop. on s'en air dire
que l'averete est à trois doigts,
Baboc, les yeux jeus à l'hor de
Cété des Volgaires n'y venon
que la chusons l'ui, suruy.
-esse de queis en ce cyi pure.
Qu'il y a une malace dans
la racine; plus haut, ceux
qui viant mieux, y perent.
auq. clairant. Je peu,
l'impurite de la mort qui
vient d'ayre, une nuit
D'actant. au milieu
D'une famille atable, qui
l'attarde au milieu d'elle,
Cependant elle s'interroge

avisiblement à la cour-
tains, en qui; quand l'heure
sonne, rappelle à elle, se lève
précipitamment pour aller
à accomplir son devoir dans
une chambre voisine. Ceci y
est suffisamment indigne.
Je peule, mais j'ignore si
l'on entre dans le lieu
symbolique de l'Angele
qui voit, etc. J'attends
avec votre avis avec une
très grande impatience, car
j'ai la plus entière confiance
en votre bonne franchise.
Je vous serre les mains
en toute amitié.

M. Mader l'écrit.



Genève 15 Fev. 90.

à propos de l'histoire
de l'agriculture



Mon cher Victor.

Merci pour votre chère lettre et
pour vos trop belles félicitations.
Je n'en pourrai pas louer à mon
tour vos beaux foins de la
Wallonie, tellement vous me
ressemblez aux agents des moindres
cités, ce qui amène
souvent des erreurs, ce vous
pourriez vous imaginer que
j'aime vos vers par reconnaissance
de vous en fier, je vous en fier,
regardant à travers ce que je
vous écris, comme vous regardiez
à travers un verre d'eau
pure, et croyez que ce que je
vous dis est bien ce que je pense.

l'aim sans une à densité de
nos poèmes. Que est un des yeux
de forme symphonique les plus
récent qui se tache avec son
étroitesse, uniquement par
les bords d'un front idéal
contour de vos rêves, de ses,
d'années éternelles et d'âmes,
d'œuvres et de ses rêves
tristesse à l'œuvre, vigilement, une
vision, comme un laps d'âme
franchise à ce instant, d'at-
tente presque parfaite. Tout
cela importe, presque unique-
ment par les sons - c'est très
beau, et tout je ne suis que
d'indécis éternel, presque parfait.

Je suis entièrement de
votre avis sur ce qui concerne
l'impression de l'œuvre
de l'œuvre. Il faut que il

soit multiplicité, élastique.
indécis, il faut que la voix
profonde, mystérieuse. Observez.
Pensez à l'œuvre à l'œuvre, la
voix de l'œuvre, et en
l'œuvre de l'œuvre, un
voix et l'œuvre, l'œuvre, un
voix, l'œuvre, l'œuvre, l'œuvre
et l'œuvre. Votre interpréta-
tion est donc exactement
appliquée à l'œuvre.

Le cercle de mon cœur. L'air
est l'œuvre normal, primitif.
original, en commun avec
l'œuvre avec l'œuvre.
en contact avec les œuvres
de l'œuvre et l'œuvre
de l'œuvre.

avoir en l'œuvre, par ce que la
œuvre symbolique, l'œuvre
de l'œuvre ou des œuvres,
le met à l'œuvre de l'œuvre.

élémentaire irradie
être dans la terre indécise
longue le moine de l'Église
de l'âme habile, le moine
changements de l'électrique
de nos peines, nous permettent
d'apercevoir tout à coup, nos
formidables relations avec
l'éternité.

Je joins à ceci, un fragment
écrit d'une très belle écriture
qui se trouve dans le livre
où il est intitulé "Le livre de
nos peines", la 1^{re} page.
Un très bon. Qu'il est ce
accord avec vous au sujet de
l'écriture, le qui me met
le plus, je ne puis plus le
voir le gars ou l'écrit.
mais si les paroles de l'écrit
vous ont bien raison, c'est idiot.
Par exemple, moi c'est l'écrit
et l'écrit, je ne puis plus
de l'écrit en ce moment, et
est l'écrit de l'écrit.
M. M.



Anexo 11

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Adam, Villiers de l'Isle – 58-59, 67
 Amiel, Henri Frédéric – 166-167, 233
 Azevedo, Guilherme – 60, 64

B

Balakian, Anna - 241
 Barrés, Maurice – 67
 Bachelard, Gaston – 145, 227
 Bastos, Francisco - 65
 Baudelaire, Charles – 13, 36, 47, 50-52, 58-62, 64, 71-72, 79, 196
 Beirão, Mário – 172, 262
 Benjamin, Walter – 61
 Binet, Ana – 151, 166, 170
 Blanchot, Maurice – 173, 182, 219
 Böhme, Jakob – 155, 196
 Braga, Teófilo - 13, 38, 40, 64, 211
 Brisson, Adolphe - 157
 Brueghel, Pieter - 114

C

Caeiro, Alberto – 15, 69-70, 82, 89-90, 93, 103, 159, 188, 236, 245, 247-248, 254
 Campos, Álvaro – 15, 69-70, 82, 89, 92, 105, 119, 122, 134, 160, 167, 191, 194, 208, 221-222, 237, 246, 255-256, 285
 Cantoni, Delphine – 232, 251
 Carlyle, Thomas – 49, 86
 Castro, Eugénio – 62, 65-66
 Centeno, Yvette - 225
 Coimbra, Leonardo- 64
 Compagnon, Antoine – 63, 78, 180
 Compère, Gaston – 100, 204
 Conte, Augusto – 24, 36
 Copérnico – 17
 Côte-Rodrigues, Armando – 81, 106, 209, 234, 236

Cortesão, Jaime – 70
 Cunha, Teresa Sobral – 16, 106
 Crespo, Gonçalves - 64

D

D'Annunzio, Gabriele - 67
 Darwin, Charles – 25-26
 Debussy, Claude - 229
 Descartes, René – 19-21
 Dessons, Gérard – 113, 203
 Deus, João de - 64

E

Eckartshausen, Karl von - 155
 Engels, Friedrich - 28
 Emerson, Ralph Waldo – 95, 98, 197, 205

F

Ferro, António – 81, 82

G

Galileu – 17
 Gasset, Ortega – 79, 80
 Gayo, Manuel da Silva – 66,67
 Giddens, Anthony – 30, 53-54
 Goethe, Johann Wolfgang von – 70, 213, 218
 Gorceix, Paul – 68, 85, 86, 97, 101, 106, 112, 117, 124, 128, 135, 147, 148, 156, 175, 177, 179, 184, 241, 288
 Guedes, Vicente – 106, 109, 277
 Guisado, Alfredo - 81

H

Hardy, Thomas – 74
 Hellens, Franz - 214

Hume, David – 22
 Huret, Jules – 62, 66-68, 197-198, 281
 Huysmans, Joris – 58

I

Ibsen, Henrik - 115
 Iser, Wolfgang – 78, 135

J

Jauss, Hans Robert – 31, 33, 135
 Junqueiro, Guerra - 60

K

Kahn, Gustave - 67
 Kant, Immanuel – 22, 24, 33
 Kierkegaard, Soren - 26

L

Lavater, Johann Kaspar - 155
 Le Roy, Grégoire – 67, 84
 Leal, António Gomes – 60, 65, 70
 Leblanc, Georgette – 98, 229
 LeJeune, Philippe - 190
 Lind, Georg - 109
 Locke, John – 18, 21, 22, 52
 Lopes, Maria Teresa Rita – 70, 71, 127, 194, 234, 239, 253, 293
 Lourenço, Eduardo – 133, 199, 200-201, 234, 249, 284

M

Maeterlinck, Maurice – 11-16, 48, 55, 59, 62, 67-69, 77-78, 81, 83-86, 93-95, 97-105, 112-117, 119-126, 128-131, 134-139, 143-144, 147-151, 153-158, 162-165, 167, 170-171, 173-175, 177-179, 183-187, 195-199, 202-206, 211-217, 219-220, 225, 227-232, 236, 239-244, 249-253, 256-257, 259-261, 269-273, 278-282, 286-289, 291-294
 Mallarmé, Stéphane – 13, 36, 58, 61-64, 66, 69, 71, 93, 98, 113, 124
 Marinetti, Filippo Tommaso – 75, 89

Marx, Karl – 28, 33
 McGuinness, Patrick – 130, 135, 197, 279, 288
 Menezes, João – 65
 Merciel, Marie Françoise - 166
 Michaud, Ginette - 153
 Minne, George - 114
 Mirbeau, Octave – 55, 97, 229, 232
 Mockel, Albert – 67, 116, 204
 Monsarás, Conde de - 64
 Montaigne, Michel – 13, 18, 19
 Montalvor, Luiz – 74
 Monteiro, Adolfo Casais – 117, 135, 188, 235, 239, 247, 257
 Mora, António - 154
 More, Thomas – 13, 18
 Moréas, Jean – 60, 66
 Mourão-Ferreira, David – 107, 191

N

Negreiros, Almada – 81, 208
 Newton, Isaac – 17, 18
 Nietzsche, Friedrich – 26-27, 29, 37
 Nobre, António – 64, 70
 Nordau, Max - 69
 Novalis – 68, 95, 98, 116, 121, 127, 152, 155, 156, 157, 184, 185, 215, 217, 290

O

Oliveira, José Osório - 268
 Orfer, Léo - 63

P

Pacheco, José – 81
 Paz, Octavio - 191
 Penha, João – 59, 64
 Pessanha, Camilo – 72, 82
 Pessoa, Fernando – 11-16, 34, 43, 54, 58-59, 65, 69-71, 75, 77, 81-84, 86-89, 93, 99-101, 103-109, 111, 113-114, 117-122, 124-130, 134-140, 142, 145-151, 153-154, 157-158, 160-162, 164-173, 175-184, 186-195, 199-202, 205-

211, 217-221, 223, 225-228, 232-237,
239-240, 242-244, 246-248, 253-264,
266-268, 274, 276, 278-279, 281-284,
286, 291, 292, 293, 294

Picard, Edmond – 84, 136

Pinto, Silva – 64

Pirandello, Luigi – 76

Pizarro, Jerónimo – 88, 223, 267

Pleynet, Marcelin - 79

Poe, Edgar Allan – 36, 58

Q

Quental, Antero – 13, 37-38, 41

Quillard, Pierre - 149

R

Ravel, Maurice – 59

Rebello, Luiz Francisco – 142

Reis, Ricardo – 15, 69, 82, 92-93, 159,
188, 236-237, 245, 255

Renard, Michel - 67

Richard, Michel - 27

Ricouer, Paul – 55

Rilke, Rainer Maria – 125, 279

Rimbaud, Arthur - 44

Rodenbach, Georges - 71

Rossetti, Dante Gabriel – 69

Ruysbroeck, Jan van – 95, 98, 99, 114,
116, 121, 156, 157, 184, 185, 186, 251,
290

S

Sá-Carneiro, Mário – 65, 81, 82, 89,
137, 210

Saint-Exupery, Antoine - 214

Scherer, Edmond - 166

Schlegel, Friedrich – 93, 152, 169,

Seabra, José Augusto – 119, 150, 172,
179

Sena, Jorge – 106, 109, 110, 266, 267

Sérgio, António - 70

Shakespeare – 70, 97, 98, 231

Simões, João Gaspar – 106, 118, 142,
199, 208-209, 227, 234, 235

V

Van Lerberghe, Charles – 14, 48, 120

Verlaine, Paul – 13, 36, 58, 66-67, 69,
180

Verde, Cesário – 58-59, 64, 69

W

Whitman, Walt – 222-223