

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HOMENAGEM A
IRENE RAMALHO SANTOS

THE EDGE OF ONE OF MANY CIRCLES

ISABEL CALDEIRA
GRAÇA CAPINHA
JACINTA MATOS
ORGANIZAÇÃO

CAMINHOS PARA “A SABEDORIA POÉTICA”

Fernando Guimarães

Resumo: Com o Modernismo dá-se uma valorização da expressão simbólica, o que evidencia o facto de este movimento artístico não ser só vanguarda. Ele encontra raízes em movimentos anteriores como é o caso do Simbolismo. Almada Negreiros refere-se explicitamente à importância do símbolo na sua obra, o que se vê claramente no seu livro *Mito-Alegoria-Símbolo*, embora ele tenha assumido uma forte atitude de vanguarda. Uma opção como esta tem sobretudo em vista reduzir o papel da subjetividade na poesia. Fernando Pessoa, com a sua conceção de poesia dramática, que é uma encenação de vários autores, encaminha o Modernismo numa direcção que é precisamente a mesma.

Palavras-chave: Simbolismo; Modernismo; símbolo; alegoria; subjetividade.

Abstract: The modernist literary movement is characterized by its symbolical expression that means more than an avant-garde artistic movement. It has its origins in preceding movements such as Symbolism. Almada Negreiros refers explicitly to the importance of the symbol in his work, which is evident in his

book *Myth-Allegory-Symbol*, although he assumes an avant-garde attitude. Such an option tends to restrict its subjective role in poetry. Fernando Pessoa's conception of dramatic poetry, which is a simulation of several authors, leads Modernism to a path that is precisely the same.

Keywords: Symbolism; Modernism; symbol; Allegory; subjectivity.

Entre nós, os simbolistas apostaram numa renovação da linguagem poética, a qual quebrou a tradição literária do seu tempo e se colocou mesmo numa linha de evolução que conduziu de certo modo ao Modernismo. Assim, poemas como “A epifania dos licornes” e “Um cato no pólo” e o texto introdutório de *Horas* de Eugénio de Castro abrem caminho a uma expressão futurista ou surrealizante; grande parte da obra de Ângelo de Lima – pelo modo como desarticula a expressão verbal – antecipa propostas da poesia experimental; alguns aspectos significativos da poesia de Camilo Pessanha não deixam de estar presentes no Pessoa ortónimo, em particular as suas propostas interseccionistas.

Será, pois, com o Modernismo que a mudança há de atingir um dos pontos mais altos na nossa literatura, nomeadamente na poesia. Definir-se-á uma poética que se vai preocupar em valorizar o papel desempenhado pela linguagem no poema. Tal valorização implicava não só questionar uma expressão muito marcada pela subjetividade ou sentimentalidade, a qual não era mais do que uma deriva epigonal dos poetas românticos, mas também confrontar-nos com o próprio sentido dessa linguagem que passava a ser considerado sob uma forma diferida, a qual se abria para uma expressão simbólica.

Com o decorrer do tempo, este último aspeto, em que se considera o papel reservado ao símbolo, tornou-se particularmente sensível nas artes plásticas. Aí o princípio da imitação é posto claramente em questão. Dizer que “o artista não imita, mas cria” passou a ser um lugar comum; mas nem por isso deixara de entrar em conflito com um público menos preparado, fosse ele um frequentador de exposições ou um leitor de poesia. Em geral, era esta a receção. E se tal incompreensão já tinha acontecido em relação aos simbolistas, maior se tornou relativamente aos modernistas da geração do *Orpheu*.

Um representante dessa geração, Almada Negreiros, irá empenhar-se na valorização dessa expressão simbólica, o que ficou bem patente num livro de poucas páginas que publicou em 1948. Ele intitula-se *Mito-Alegoria-Símbolo*. Se quiséssemos ser breves, concentraríamos a reflexão por ele desenvolvida em duas afirmações que são, no fundo, uma espécie de dísticos: “Ver, conjugação dos cinco sentidos, é pensar” e “Homero era cego porque já tinha visto tudo”. Atente-se na circunstância de Almada se referir numa destas afirmações à cultura grega, como se reconhecesse estar aí o que seria uma verdadeira origem, e esta encontrava-se precisamente num poeta.

As epígrafes de J.-B. Vico e Delacroix que servem de limiar ao livro são também elucidativas. Aparece de novo o nome de Homero. É Vico quem se refere aos seus poemas, os quais, pelo seu fundo mítico, permitiriam criar condições expressivas onde a reflexão do homem encontraria um espaço favorável àquela visibilidade que, revertendo à primeira das duas afirmações de Almada atrás citadas, “é pensar”. E esse pensar, que no mito encontra um lugar de revelação, abre-se para uma expressão que será inovadora. Eis, confirmando tudo isto, a citação de Delacroix: “O novo existe e pode mesmo dizer-se que é precisamente tudo o que há de mais antigo”.

Almada Negreiros sistematiza neste livro os seus estudos e as suas intuições em torno de uma visão do mundo de natureza simbólica que assenta numa dilucidação de procedência geométrica

muito inspirada no pensamento teórico dos artistas da Renascença que prosseguiram os pontos de vista desenvolvidos pelos neo-platónicos. Daí a procura de uma *ratio hermetica* que encontrava a sua mais perfeita expressão, dentro da obra plástica de Almada, no mural “Começar” gravado a toda a extensão de uma das paredes da Fundação Gulbenkian.

Almada está atento à diferença entre símbolo e alegoria: “Das alegorias de Homero aos símbolos de Pitágoras vão cinco séculos gregos. Alegoria é anterior a símbolo. E regista-se o facto de se atribuir a Pitágoras a palavra “filosofia”. O que distingue alegoria de símbolo é uma não ter número e o outro tê-lo”. Se nos afastarmos de uma possível interpretação numerológica – que, no entanto, é essencial para se conhecer bem o pensamento de Almada na medida em que se encaminha para uma poética que deflui ao longo da sua obra e se apura no abstracionismo patente no referido mural –, poderíamos encontrar na expressão simbólica a capacidade da linguagem se dispor a uma expansão significativa que vem perturbar ou, finalmente, criar condições para que em arte aquele ideal de imitação, tão acalentado pelos precatistas a partir de Aristóteles ou Horácio, fosse posto em questão pelo Modernismo.

Palavras como *símbolo* e, referida a um movimento literário, *simbolismo* podem levantar algumas perplexidades e mal-entendidos. Mas tais mal-entendidos e perplexidades ocorrem devido a uma má compreensão do que seriam as múltiplas possibilidades significativas que ocorrem no símbolo, sempre que se contrariava a partir dele uma significação de procedência temática em que se enlearam o Decadentismo e o que, entre nós, se designou por Ultra-Romantismo, temática essa muito marcada pelo seu subjetivismo ou por uma muito direta emocionalidade.

O Simbolismo que aqui se valoriza – diga-se desde já! – corresponde ao perfil literário que vem de um Mallarmé, de um Rimbaud ou, no nosso caso, de um António Nobre, um Camilo Passanha, um

Ângelo de Lima; o Romantismo é o de um Novalis, um Hölderlin, um Shelley, um Keats ou o que se entrevê em alguns poemas de Alexandre Herculano, com posteriores derivas nos sonetos de Antero de Quental ou na poesia de Teixeira de Pascoaes. Ficam, assim, separadas as águas. E, tendo isto em vista, não causará surpresa admitir-se que a modernidade irá prosseguir os caminhos que poetas como estes souberam anunciar.

No referido livro de Almada há uma alusão à “sabedoria poética”. Ela reporta-se, em última análise, ao número. Mas aqui o número é a prefiguração de um saber que tende para a criação artística. As formas abstratas, a disposição geométrica para onde as suas obras da última fase enveredaram serão um ponto de chegada. Se se considerar o caso da poesia, Fernando Pessoa vai acabar também por admitir que ela resulta de uma outra forma de cálculo. Ele consiste, relativamente à própria linguagem da poesia, na observância de um princípio organizador, de uma “construção” para se usar uma expressão sua. Afinal, uma outra forma de “sabedoria poética”...

O sentido desta sabedoria acabou por ficar também expresso de uma maneira muito especial num dos auto-retratos de Almada. Nele, servindo de fundo a uma representação do seu rosto enigmáticamente formado por linhas que se cruzam para ganhar um maior relevo nos olhos, podemos ler ou talvez ver a partir desses olhos alguns pensamentos sobre a realidade da arte que são de Delacroix, Picasso, Vitruvius, Platão, Aristóteles, etc. Do primeiro, Delacroix, Almada escolhe esta afirmação: “Homero é nos antigos a nascente donde tudo saiu”. É assim que surge uma cadeia de conhecimentos ou saberes, de sensibilidades ou expressões imaginativas. A tradição, a presença de todo um acerbo de manifestações que corresponde à cultura que nos chega do passado era evocada por um artista que em 1915 muitos viam apenas como um futurista. Mais tarde – portanto num futuro que, afinal, se entrevia já no início do século com a geração do *Orpheu* – ligou-se à palavra cultura um sentido

perturbadoramente negativo. Sobretudo nos anos 60 do século XX, muitos se acolheram à grande sombra que desceu sob a forma de anti-cultura ou, como dizia Jean Dubuffet, de uma “cultura asfixiante”. A palavra *cultura*, acaso julgada como parente pobre do Espírito Absoluto hegeliano, sempre tem levantado alguma irritação e muitas suspeitas. Mas o que mais irrita nela é a possibilidade de a vermos como uma realidade histórica que, paradoxalmente, é vista estaticamente. A cultura reduzir-se-ia a uma sucessão de produtos culturais ou *quadros*, os quais em si mesmos seriam imóveis e, como tal, sofriam um enquistamento que podia ser o do epigonismo ou do academismo.

O aparecimento no século XIX das Ciências Humanas – que, aliás, também se chamam ciências culturais – não resolveu de todo esta situação. E, no entanto, uma opção de natureza filosófica que vinha já do século anterior, mais precisamente dos finais de setecentos, começara a abrir caminho para uma solução possível; trata-se da hermenêutica. Isto far-se-á contrariando aquilo que seria, a partir de Hegel e, mais tarde, de Marx, a triunfante marcha do pensamento em direção ao saber total do sistema ou da teoria, pois, com a hermenêutica, esta marcha passa a fazer-se circularmente. São os riscos inerentes ao chamado círculo hermenêutico. A relação entre a parte e o todo na área do simbólico, dado que se passa de um ao outro e vice-versa, conduz a uma espécie de petição de princípio: partir de um deles exige que se tenha partido antes do outro no ato da sua compreensão através de desenvolvimentos significativos, aos quais se junta, sobretudo no caso da poesia, todo um conjunto de ressonâncias significantes na medida em que estas são inevitáveis suportes de sentido ou, melhor, de sentidos.

Isto implica uma interpretação ou *leitura*, sendo este último termo o que corresponde ao que se há de tornar na duvidosa chave para muita coisa, inclusivamente as interpretações *ad libitum*. Ora é no âmbito do próprio círculo hermenêutico que se vai resolver a

falibilidade de uma interpretação tão radical; o que é falível é sucessivamente corrigível. Scheleiermacher havia já chamado a atenção para a insuspeita importância deste círculo. Se a interpretação é passível de deformação, esta tende a ser ultrapassada pelo progresso na compreensão do que se interpreta.

Consideremos agora o caso da literatura. A compreensão de uma passagem de um texto assenta na compreensão do contexto e deste naquela. Isto, no caso da poesia, não põe em questão as suas possibilidades de natureza polissêmica. Ora, neste caso, a polissemia não vai resultar em arbitrariedade, em interpretações aleatórias; uma interpretação tem que ser consentânea relativamente à composição do texto, à sua textualidade.

É aqui que se dá o encontro entre o autor e o leitor. À primeira vista, parece que a iniciativa é no primeiro que reside. Ele seria o sujeito da obra. Fala-se no paradigma do “sujeito forte”, o que nos vai conduzir a noções como a de génio, ou de inspiração tão em voga em pleno Romantismo. É que o cruzamento do Romantismo com as tendências filosóficas idealistas pós-kantianas concorreu para que se desenvolvesse a ideia de que o sujeito poderia atingir um conhecimento absoluto. A voz autoral confidenciava-nos qual era o sentido efetivo do texto, o que a tornava numa instância da verdade. Este ponto de vista foi alvo de algumas e bem merecidas críticas. Note-se, todavia, que o subsequente recuo do autor (quanto ao texto) não é a perda da subjetividade (no texto). Seria oportuno retomar aqui um ponto de vista de Maurice Blanchot, segundo o qual o sujeito não desaparece, mas sofre uma metamorfose. E através dela poderá falar-se, como veremos, no modo como essa subjetividade é passível de se objetivar.

Nenhum escritor entre nós levantou tão longe esse poder de metamorfose como Fernando Pessoa. Com efeito, o caso de Pessoa ganha um sentido especial, porque a heteronímia afeta e dá sentido à sua obra na sua globalidade. Tendo em vista Álvaro de Campos,

Alberto Caeiro e Ricardo Reis (e muitos outros, não esquecendo que o autor do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, é apontado como um “semi-heterónimo”), Pessoa considera essas personagens autorais como sendo “minhamente alheias” (embora pudesse também dizer, por contraste, que o referido Bernardo Soares seria “eu alheamente”).

O recurso aos heterónimos consiste, pois, numa passagem da expressão pessoal, isto é, de uma personalidade que seria a do autor, para uma personificação diferente que passa pelo próprio texto. Uma rotação como esta implica múltiplas conseqüências ou levanta múltiplas questões que foram abordadas pelo poeta ou, pelo menos, estão implícitas na noção mesma de heteronímia. Desde logo o papel desempenhado pelo autor, problema que extravasa para outros como o da sinceridade ou autenticidade, o do *fingimento* (expressão que se torna central na sua poética e que o início de um poema seu consagrou: “o poeta é um fingidor”), o do caráter dramático da poesia, o da implícita redução da subjetividade, etc.

A despersonalização ocorrente ganha um sentido que se projeta naturalmente na escrita, criando até uma questão que é de natureza genológica. Com efeito, o recurso aos heterónimos faz-se através de uma expressão que tende a afastar-se da poesia lírica, que seria aquela que estaria mais próxima de uma manifestação da subjetividade ou da personalidade do autor, e aproximar-se de um género que corresponderia à poesia dramática. Num dos apontamentos soltos de Pessoa, há uma expressa dilucidação do que ficou dito. Assim, Pessoa considera, de acordo com Aristóteles, a divisão da poesia em lírica, elegíaca e dramática. Inicialmente, a poesia lírica é aquela “em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento”. Progressivamente intervêm outros fatores, como a imaginação e o trabalho intelectual, o que se converte num limiar para a despersonalização, a qual traz consigo uma diversificação expressiva: “o mesmo estilo tende a variar”. Como termo dessa

evolução, “teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica”.

Há aqui uma dupla metamorfose: a de um gênero ou estilo num gênero ou estilo diferentes e, mediante a heteronímia, a do autor em múltiplos autores. Tudo isto converge num recuo de uma subjetividade a favor de uma maior objetividade que se funda numa realidade textual. Tal objetividade configura um processo de construção ou composição que, sob várias formas, podemos encontrar em poetas como Poe, Rilke, T.S. Eliot ou Fernando Pessoa.

Ora para essa maior objetividade concorre um segundo fator que ganhou particular relevo com a chamada de atenção para a obra de um investigador russo, Mikhaïl Bakhtine, a qual se desenvolveu a partir da primeira metade do século XX em círculos muito restritos, e que só se divulgará nos centros culturais do Ocidente pelos anos 70, isto é, nos anos em que o Estruturalismo ainda dominava. A sua abordagem da literatura pressupõe uma visão integrativa na área das ciências humanas, a qual se reporta à teoria da literatura, à antropologia filosófica, à história e ao que se tem designado por translinguística. Desenvolve-se, assim, um princípio de compreensão em que tais saberes ou conhecimentos dialogam entre si. Foi a introdução de uma metodologia que convoca várias ciências que permitiu ultrapassar o princípio estruturalista que via na linguagem ou, melhor, na linguística, o grande modelo interpretativo. O que caracteriza a criação artística, segundo Bakhtine, é o seu *dialogismo*. Ele pressupõe um cruzamento possível e sempre previsível com outras realizações artísticas ou culturais anteriores. Há, portanto, uma intertextualidade. O tempo e, nele, a própria cultura – aqui entendida como convergência única da história humana ou do tempo no homem – são interiores a um texto que se insere no círculo de outros textos.

Se considerássemos em geral a ação artística, veríamos como ela se distende para uma temporalidade – mas não aquela que provém

de uma interpretação estritamente sociológica ou historicista – em que múltiplas referências convergem para que se torne definitivamente numa criação ou, se se preferir, numa construção em face de outras com as quais se irá encontrar ou, tantas vezes, desencontrar até que, finalmente, seja ela mesma. E este é talvez o *saber* que não só na poesia mas também em toda a arte deve existir. . .