

Vanguarda como poesia negativa : Aldo Palazzeschi e Alberto Caeiro

por

Jan Hupfeldt Nielsen

Quando se fala da relação entre Fernando Pessoa e os movimentos de vanguarda históricos,¹ é costume falar sobretudo do heterónimo Álvaro de Campos e também de certos poemas de Pessoa ortónimo. Isto, de facto, não é de estranhar, porque é possível observar ligações bastante óbvias entre o primeiro Campos e o futurismo italiano, o futurismo italiano como foi propagado pelo chefe e instigador F. T. Marinetti. Assim – tentando definir breve e rapidamente alguns pontos em comum que estão à base seja da experiência futurista de Marinetti seja da de Campos – podemos em primeiro lugar assinalar a relação que os dois poetas entretêm com a realidade, ou, para melhor dizer, com a realidade exterior da Modernidade. É uma relação que se contradistingue sobretudo pela aceitação quase incondicionada dos fenómenos produzidos pela evolução técnica e urbanística. Claro está que me refiro às amadas «máquinas» de Marinetti, a todas as coisas que podem gerar no homem futurista a sensação de velocidade e dinamismo, de movimento, de vida em suma. Perante esta realidade, a atitude de Marinetti e de Campos é portanto duma aceitação regozijante (estou consciente de fazer uma descrição muito redutiva do primeiro Campos, mas todavia a redução conserva, a meu ver, um valor de verdade fundamental), e a estética que corresponde a esta atitude é essencialmente uma estética mimetista. Desta maneira, o produto poético tende a ficar uma imagem da realidade concebida como realidade dinamizada, e, no caso de Marinetti e até certo ponto também no de Campos, visa a produzir o equivalente estético da Modernidade. De facto, para Marinetti a montagem (literária) é encarada como o equivalente estético da Modernidade, ou seja, como o equivalente do dinamismo, da vida dinamizada. Por isso, podemos, enfim, definir a estética de

Marinetti e, como disse, também em certa medida, a de Campos como uma estética positiva.

A indicação dum lado construtivo e positivo da vanguarda histórica implica naturalmente a existência dum lado negativo. Ao contrário do ramo positivo, a modalidade negativa não tem como fundamento a aceitação incondicionada das maravilhas da Modernidade, do dinamismo do presente. O traço fundamental que distingue a modalidade a que chamo negativa é antes a rejeição do passado. Por conseguinte não temos aqui uma tentativa de criar o equivalente da Modernidade. Temos somente a expressa vontade de rejeitar a história, obviamente não a história como facto, mas a história como a história das belas-artes e sobretudo como a 'história' da sobrevivência de modalidades pertencentes a esta história. Trata-se, neste caso, da história literária e é exactamente perante a história literária (e, como veremos, perante o público literário) que o lado negativo da vanguarda histórica assume uma atitude que podemos definir como (sempre latente) disponibilidade de negação. Daí resulta que o sobredito ramo positivo da vanguarda histórica (o futurismo de Marinetti/Campos) se baseia sobretudo numa visão literária que tem como referência principal o presente, o mundo exterior das dinâmicas máquinas, enquanto o ramo dito negativo faz as contas com a sua própria história. A referência é, portanto, intra-literária.²

Ora, o meu intuito com este artigo é exactamente, através duma comparação parcial com o poeta italiano Aldo Palazzeschi, que representa nitidamente a supramencionada modalidade da disponibilidade de negação no futurismo italiano, de mostrar que não só Álvaro de Campos mas também Alberto Caeiro se inserem, se não num movimento de vanguarda propriamente dito, ao menos na lógica da modalidade negativa do futurismo italiano. Quero, conseqüentemente, ver Caeiro através duma óptica intra-literária, através duma óptica de vanguarda.

Primeiro Palazzeschi, uma descrição sintética da sua poesia juvenil.

A produção poética de Palazzeschi escrita antes da Primeira Guerra Mundial, divide-se em duas fases nitidamente distintas. Assim, a sua primeira fase define-se normalmente como de expressão crepuscular, como fazendo parte do «crepuscularismo» literário italiano.³ A esta fase pertencem os três primeiros volumes de poemas de Palazzeschi, *Cavalli bianchi* (1905), *Lanterna* (1907) e *Poemi* (1909). Os poemas que constituem a base destes volumes podem ser definidos como uma espécie de anti-poesia muito pessoal e muito a baixa voz e é, entre outras coisas, neste aspecto que vejo (é escusado dizê-lo) algumas afinidades com a poesia de Alberto Caeiro.

Vamos ver, então, um exemplo do estilo de Palazzeschi da primeira fase, do «crepuscularismo». O poema é de *Cavalli bianchi* (1905) e intitula-se «Le fanciulle bianche». Cito o poema na íntegra visto ser bastante breve.

La gente cammina pian piano
sull'erta che mena alla chiesa.
È un lungo viale fra gli alti cipressi.
La chiesa è la vetta del monte.
La gente cammina pian piano.
A mezzo dell'erta, a sinistra,
v'è un grande cancello che chiude un giardino.
Là dentro passeggiano le fanciulle bianche.
Passeggiano lento pel grande giardino.
Non hanno un sorriso.
La gente passando si ferma a guardare.

Uma simples observação formal patenteia de imediato que o poema consiste quase exclusivamente de frases principais. Só duas pequenas frases subordinadas quebram a cadeia das frases principais. Todas aquelas frases principais são curtas e parece que estão derramadas na estrutura do poema como se não houvesse entre elas qualquer nexos lógico. Por isso, o poema cria uma impressão dum conjunto de observações que não recebe nenhuma elaboração ou organização da parte dum sujeito interpretante. A estrutura 'atomística' do poema indica, portanto, uma dupla ausência: a ausência de sentido ou de interpretação como, pelo menos, o sentido lógico dá a impressão de desaparecer no espaço entre as frases, e a ausência do poeta que, embora saibamos que está atrás de tudo, parece anular-se como sujeito que ordena e interpreta. (É óbvio que o poeta não desaparece total e literalmente. Ainda é ele que nos dá a descrição dos fenómenos do mundo e é através disto que a sua presença é afirmada. Mas não nos surge como um sujeito que se comove sentimental ou intelectualmente com os fenómenos observados).

Outra coisa em que se pode reparar é a falta de adjetivos 'pesados'. Adjectivos como «lungo», «alto», «grande» e «bianco» podem quase ser definidos como objectivos, enquanto que adjectivos como, por exemplo, 'triste' e 'alegre' já descrevem e avaliam estados de alma. Notável é, por conseguinte, que a frase que descreve o estado de alma das meninas brancas («le fanciulle») evite o uso do adjectivo triste e em vez disso recorra a uma caracterização negativa, («Non hanno un sorriso»).

Dum ponto de vista formal, podemos assim afirmar que o poema se aproxima de um zero emocional, que é anti-expressivo, (tecnicamente falando, claro está). E podemos também dizer que temos nas mãos um anti-poema, pelo menos se assumirmos como padrão e como expressão paradigmática da poesia o poema e a poética românticos.

Se observarmos de seguida a situação que o poema descreve veremos que a simplicidade continua a prevalecer. Algumas pessoas que vão à igreja param para olhar algumas meninas brancas. E mais nada. Frisando noutra maneira: um sujeito olha para um objecto. Este sujeito anónimo («la gente») é um sujeito totalmente passivo que não reage à impressão visual. Olha. Por isso, estamos perante um sujeito que só da maneira mais elementar, quase só gramaticalmente, se manifesta como sujeito e esta asseveração é reforçada pelo facto de ele, nos seus traços distintivos, ser muito semelhante ao objecto. A descrição do sujeito («la gente») e o objecto («le fanciulle») é quase idêntica no que diz respeito à acção deles: «La gente cammina ...» e «La gente cammina ...» e «... passeggiano le fanciulle» e «Passeggiano...».

Deste modo, temos uma passividade total, um poeta que está para desaparecer como ordenador e interpretador da realidade, e temos, noutro nível textual, um sujeito que está para se anular numa identidade dum objecto passivo.

A imobilidade, a não-acção que reina no poema sublinha-se também tanto pela redundância lexical como pela reiteração de inteiras frases. Acrescente-se a esta redundância, que se encontra no poema isolado, uma redundância e uma reiteração que se encontram no nível de volume: o protagonista é quase sempre «la gente», o tema é quase sempre (em abstracção) o do encontro entre um sujeito passivo e 'objectivado' e um objecto igualmente passivo, a topografia também sofre poucas mutações e uma outra coisa é o tempo narrativo que dum modo geral é o presente sem história.

Resumindo esta rápida análise podemos concluir que a anti-poesia da primeira fase de Palazzeschi se distingue sobretudo pela relação passiva entre um sujeito que tende para se auto-anular por contiguidade com um objecto passivo que forma a segunda parte da relação em questão e podemos acrescentar que o próprio poeta, pela manifesta tentativa de outorgar ao leitor uma não-interpretação da realidade, está também para desaparecer.

Para terminar a breve descrição do Palazzeschi «crepuscular» e a fim de mostrar que também a anti-poesia é, naturalmente, uma lindíssima poesia, apresento outro exemplo de *Cavalli bianchi*. O título do poema é «La vecchia del sonno».

Cent'anni ha la vecchia.
 Di rado l'àn vista aggirarsi nel giorno.
 Sovente la gente la trova a dormire vicino alle fonti.
 Nessuno la desta.
 Al lento romore dell'acqua la vecchia s'addorme,
 e resta dormendo nel lento romore
 dei giorni dei giorno dei giorni.⁴

Em 1910, Palazzeschi encontra Marinetti e entra para o grupo futurista. O encontro mudará radicalmente a poesia de Palazzeschi, mas permanece fiel à sua índole pessoal. Adere ao futurismo, faz parte do «grupo», mas não adapta a poética de Marinetti (aliás «as palavras em liberdade» foram só teorizadas em 1912) nem utiliza nos seus poemas muitos conceitos marinettianos. Porém, no seu pessoalíssimo estilo muda, ou seja, inverte radicalmente as estruturas assinaladas na sua primeira fase. Assim, onde antes víamos um sujeito marginalizado, quer dizer, um sujeito que estava na periferia do círculo a fitar um objecto passivo no centro do mesmo círculo, agora vemos um sujeito que conquista o centro e que começa a fazer valer a sua vontade e as suas ideias perante o objecto. De *L'incendiario* (1910) um trecho do início do poema epónimo.

In mezzo alla piazza
del paese,
è stata posta la gabbia di ferro
con l'incendiario.
Vi rimarrà tre giorni
perché tutti lo possano vedere.
Tutti s'aggirano torno torno
all'enorme gabbione,
durante tutto il giorno,
centinaia di persone.

Aparentemente ainda observamos a mesma estrutura do olhar mais ou menos passivo (e, ainda por cima, parece um objecto preso numa gaiola e, por isso, imóvel), mas só aparentemente porque, como o poema progride sintagmaticamente, reparamos que «tutti», «le persone» ou o anterior sujeito anónimo, de facto, não é o verdadeiro sujeito. O homem que esta vez se faz sujeito é o poeta, e o seu modo de entrar, a sua maneira de conquista que espelha um poeta muito confiante em si próprio, afastam qualquer noção de passividade. Agora a relação entre sujeito e objecto é antagónica.

Largo! Largo! Largo!
Ciarpame!
Piccoloi esseri
dall'essalazione di lezzo,
fetido bestiame!
(...)
Largo! Sono il poeta!

A diferença entre a fase crepuscular e a fase futurista de Palazzeschi torna-se evidente. Ainda podemos falar de anti-poesia, seja pela forma coloquial, seja pelas rimas 'atrevidas', seja pelos temas insólitos e insolentes, seja pela

agressividade em frente do leitor/do objecto, contudo trata-se de outro tipo de anti-poesia.⁵ O que importa aqui evidenciar são as mudanças na relação básica entre sujeito e objecto. Afinal o sujeito adquiriu as características dum sujeito, age sobre o objecto, e consequentemente a passividade e imobilidade são substituídas pela agressividade. E além disso, é importante precisar que o novo sujeito não é um sujeito qualquer, é o poeta. O poeta que antes estava para desaparecer e anular-se, ressurgue com toda a pompa e circunstância que um poeta pode pedir. Ainda de «L'incendiario», o poeta a rezar.

Io sono il sacerdote,
questa gabbia è l'altare,
quell'uomo è il signore!⁶

Em resumo: onde antes tínhamos um poeta tão humilde que quase não era poeta, um sujeito tão passivo e 'objectivado' que quase não era sujeito, assistimos agora a uma transfiguração radical. Surge o poeta orgulhoso e soberano que reúne em si tanto o sujeito precário como o poeta precário. Falta só acrescentar que o poeta transfigurado não é o cantor da Modernidade dinamizada nem de qualquer outra coisa positiva. Vive, dentro das estruturas dos poemas de Palazzeschi, uma relação antagónica com «la gente», denominação que muitas vezes representa explicitamente o público, os leitores do poeta. O público, porém, não é o único alvo da troça e agressividade do poeta. Também a tradição literária leva boa parte das bengaladas da sempre vigilante disponibilidade agressiva do poeta futurista. Assim, Palazzeschi parodia o decadentismo tanto como estilo literário como estilo de vida, parodia e inverte a tradição da lírica das flores, parodia e inverte o melancólico poeta romântico que passcia tristemente nos lúgubres cemitérios, etc. Como em Caeiro, os poetas constituem o alvo da zombaria. De «La fiera dei morti» (1913).

I poeti cantano
malinconicamente
questa fiera:
tutti alla stessa maniera,
questa giornata grigia e nera.
(Ma si può benissimo cantare
anche in un'altra maniera).
(...)

Deste modo, Aldo Palazzeschi, o poeta crepuscular e o poeta futurista, numa apresentação muito rápida.

Após a descrição do jovem Palazzeschi chegamos ao segundo elemento da comparação assinalada no início deste artigo, Alberto Caeiro. Mas, antes de começar a apresentação do heterónimo pessoano, é importante sublinhar que a prometida comparação não decorre conforme princípios que visam a desvelar influências sofridas, neste caso influências sofridas pelo heterónimo Caeiro, visto que a sua produção poética é posterior à de Palazzeschi. Antes trata-se aqui de evidenciar que também a poesia de Caeiro deve ser encarada através duma certa lógica de vanguarda, ou seja, através da modalidade de negação que já vimos que Palazzeschi exprime. Normalmente, na crítica, isto não acontece. Em vez de estudar Caeiro numa perspectiva intra-literária, é habitual salientar os aspectos filosóficos da sua poesia e aqui sobretudo a parte da filosofia que tem a ver com a teoria de conhecimento. Portanto, o foco de interesse afasta-se da relação literatura-literatura para se aproximar da relação literatura-mundo dos fenómenos; e esta relação constitui somente um dos níveis na poesia de Caeiro.

Pode-se dizer, então, que *O guardador de rebanhos* expõe um projecto explícito, e este projecto é exactamente um projecto filosófico. Já foi descrita diversas vezes a teoria de conhecimento que este projecto envolve e por essa razão limitar-me-ei a uma breve exposição.

É o desejo do «eu» de *O guardador de rebanhos* de entreter com o mundo dos fenómenos uma relação «pura», uma relação que permita às coisas serem percebidas com toda a realidade e veracidade que têm. Para alcançar este estado de objectividade, em que as coisas podem ser captadas em si, é preciso que o «eu» se liberte de si mesmo, da sua subjectividade; é preciso o «eu» tornar-se um aparelho registador que vê e ouve, que sente sem que as sensações fiquem coradas pela subjectividade. Na relação eu – coisas (a relação de base na pista filosófica de Caeiro) o «eu» tende a auto-apagar-se, a ficar uma membrana que deixa passar as coisas sem modificá-las. Pierre Hourcade define, assim, a desejada objectividade de Caeiro:

A percepção da natureza, ou antes, cada percepção do mundo exterior, encontra em si mesma o seu fim e a sua justificação. As coisas existem em si e por si.⁷

José Augusto Seabra define da seguinte maneira a ambição objectivante de Caeiro:

Caeiro apresenta-se, antes de mais, como o poeta das sensações estremes. (...) Há nele, em suma, uma identificação das sensações com o seu objecto, por uma redução, que se poderá dizer fenomenológica.⁸

Numa lógica rígida, uma lógica que aliás quase nenhum poema de Caeiro consegue ou quer seguir, a vontade de objectividade tem várias consequências. Tudo é o que parece ser, tudo é, por conseguinte, superfície ou, para melhor dizer, a habitual distinção entre superfície e profundidade torna-se obsoleta e com o desaparecimento desta distinção desaparece também a metafísica tradicional. (Pode-se falar, com Seabra, de anti-filosofia). Tudo é presença e, por conseguinte, conceitos como lembrança e história são considerados como ilegítimos. (Pode-se falar de anti-história). Tudo o que existe há-de ser aceite, consequentemente tudo é legítimo. (Pode-se falar de anti-ética. (Note-se a contradição com o axioma anterior)). A verdade é concreta e apenas a coisa mesma pode representar-se a si própria. (Pode-se falar de anti-estética).

A esta lógica, a estes axiomas devia corresponder uma poesia de pura enumeração ou de pura tautologia. No poema XLII de *O guardador de rebanhos* encontramos de facto o que podemos definir como um trecho duma enumeração com princípio interminável («Vi que não há Natureza, /Que Natureza não existe, /Que há montes, vales, planícies, /Que há arvores, flores, ervas, /Que há rios e pedras, ...»), e no poema XXXV vemos um lindo exemplo de tautologia («O luar através dos altos ramos»), mas estes trechos são muito esporádicos. O que podemos realmente observar na obra de Caeiro é uma poesia de aparência tão simples que se assemelha à prosa. Foi exactamente isto que levou Seabra a definir a obra de Caeiro como «o grau zero da poesia», o «grau zero» porque a poesia caeiriana parecia de tal forma prosaica que quase abandonava a linguagem conotativa que é, por definição, a linguagem da poética, e por isso é que podemos, em plena concordância com o próprio Caeiro e com Seabra, definir a poesia de Caeiro como anti-poesia.

Mas trata-se, naturalmente, duma anti-poesia dissimulada. Para evidenciar esta ideia, Seabra (e com ele muitos outros) enumera todas as figuras retóricas que se encontram em *O guardador de rebanhos*: anáfora, metáfora, quiasmo, reiteração. Hourcade também aponta para as «aparentes contradições», e entre elas salienta o conflito entre os axiomas e os muitos exemplos de antropomorfismo que saltam aos olhos nos poemas do eremita. Estas «contradições», porém, o jogo entre poesia e anti-poesia, não levam os dois peritos a abandonar o ponto de vista mormente filosófico. Assim Seabra vê a dissimulação como um expediente usado pelo poeta, com «mestria», para conferir à sua poesia um ar de «espontaneidade». A manobra paradoxal, a anti-poesia dissimulada, serve para equilibrar a relação entre conteúdo (axiomas) e forma. Afinal a análise de Seabra permanece dentro dos moldes duma visão filosófica, e a mesma coisa vale quanto a Hourcade. Ele vê as «contradições» como a encenação do «perpétuo conflito entre a sensação, a

percepção do mundo exterior e a sua inevitável elaboração pela consciência» (p. 174). Problema estritamente filosófico.

Até aqui, o nível a que chamei o projecto explícito de Caeiro, onde a anti-poesia é encarada exclusivamente como anti-filosofia. Como no caso de Palazzeschi, o conceito do sujeito desempenha um papel central, mas, contrariamente ao andamento de Palazzeschi, o sujeito está sempre presente nos poemas de Caeiro. É um sujeito, porém, que queria auto-apagar-se e, se está repetidamente a explicar o mundo, é somente para explicar que não há nada para explicar. Isso também faz parte do nível óbvio de Caeiro, faz parte da anti-poesia filosófica.

Finalmente chegamos ao projecto implícito, o qual, penso eu, constitui a mais profunda razão de ser da poesia de Caeiro. Este nível consiste num ininterrupto diálogo consigo mesmo e com a tradição literária. (Ao falar de dois níveis ou de dois projectos, é claro que a separação é uma abstracção. Nos poemas, os níveis funcionam naturalmente juntos).

Em termos de diálogo consigo mesmo podemos observar várias pistas. Assim, a obra de Caeiro constitui o núcleo do «Movimento neopagão» de Fernando Pessoa, um movimento que ainda por cima se ramifica em dois campos mais ou menos discordantes. Está inserida no movimento literário do «Sensacionismo» e é também uma das peças fundamentais no inteiro jogo heteronímico. Finalmente encontra-se, como já foi dito, em diálogo com a maior parte da história literária. Como veremos, todas estas relações visam preponderantemente à negação, primeiro a negação e depois, no espaço vazio, à instalação do novo génio. E assim fica óbvia a razão por que Caeiro deseja escrever «o grau zero» da poesia. É que, escrevendo este «grau zero», pode ao mesmo tempo, se não no poema isolado, pelos menos num só volume, rejeitar toda a tradição literária e exhibir-se como aquele que cria o absolutamente novo, o genial e o incompreensível. É este duplo movimento, cuja base é fundamentalmente intra-literária, que constitui o núcleo na obra caeiriana.

Com o modo dialogante não se pode estranhar que grande parte dos poemas sejam de facto meta-poemas. Assim o poema introdutor de *O guardador de rebanhos* (I) apresenta os três princípios fundamentais no circuito literário. Começa com uma descrição geral do «eu» falante, mas no verso 29 apreendemos que esse mesmo «eu» é um poeta. «Ser poeta não é uma ambição minha». Mais à frente encontramos uma referência aos versos e à maneira como o poeta os escreve. «Quando me sento a escrever versos». E finalmente, para cumprir o círculo, também é introduzido o leitor. «Saúdo todos os que me lêem». E não basta que os leitores sejam simplesmente mencionados, a justa maneira de recepção é indicada pelo poeta. Como se vê nada falta – produtor/poeta, produto/poema, consumidor/leitor. Uma refe-

rência tão explícita ao mundo e ao circuito literários é algo bem estranho num poeta que devia entreter uma relação exclusiva entre o «eu» e as coisas.

A quase totalidade dos poemas que não se podem definir como explicitamente meta-poéticos são-no implicitamente. Um exemplo nítido do diálogo com a tradição pode ser observado no poema número X. O poema é, de facto, escrito em forma de diálogo.

Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?

Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?

Muita coisa mais do que isso,
Fala-me de muitas outras coisas.
De memórias e saudades
E de coisas que nunca foram.

Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.

Outros exemplos dum diálogo directo encontram-se nas *Rimas inconjuntas*, e ainda outras formas de presença imediata do parceiro de diálogo/da tradição vêem-se no poema XXX («Se *quiserem* que eu tenha ...») e nos «Inconjuntos» (Ah! *querem* uma luz melhor ...).

Com os supramencionados exemplos, podemos afirmar que todos os poemas de Caeiro oferecem provas do que não são (e dentro do próprio organismo os 4 poemas 'doentes' exemplificam isto). É só com a representação da imagem negativa que os poemas de Caeiro conseguem ter existência. Surgem como a negação da tradição. A pequena nota de Ricardo Reis sobre as influências sofridas por Caeiro, onde é definida a relação entre Caeiro e Pascoaes, descreve muito bem o prosseguimento.

«Talvez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reacção. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto - Alberto Caeiro.»⁹

Anteriormente foi dito que os poemas de Caeiro dialogam também internamente com o universo poético de Pessoa, e é óbvio que *O guardador de rebanhos* é a peça principal no caso do neopaganismo. Por isso, seria justifi-

cável, penso eu, encarar os escritos em prosa de Ricardo Reis e de Pessoa ortónimo sobre o assunto, sobretudo como elucidações dos poemas de Caeiro. Tratarei do neopaganismo neste lugar, porque parece que funciona da mesma maneira como os poemas supramencionados, quer dizer como negação e rejeição duma tradução especificamente literária.

O movimento neopagão não é, no jogo de Pessoa, um único e sólido movimento. Existem duas fracções divergentes: Uma ortodoxa (Reis, Mora e Caeiro) e outra, a que Pessoa chama «superior», de compromisso (Pessoa ortónimo). Num texto central para a compreensão da índole do neopaganismo, Pessoa descreve os dois ramos do movimento e tenta também individualizar o ponto que liga os ramos divergentes. Sintomaticamente o traço comum é negativo.

Em casos destes, em que os dois ramos entre si divergentes constituem uma corrente, sucede que a sua união essencial provém dum inimigo comum a combater, da comum aversão, porventura, em que a especificidade da corrente assenta». ¹⁰

O «inimigo comum», é bem conhecido, é toda a cultura cristã (decadente, desequilibrada, mórbida) e parece que, antes de uma revolta literária, estamos perante uma crítica de cultura, de religião e filosofia. Mas só aparentemente. Resulta, de facto, que grande parte da crítica do neopaganismo visa rejeitar correntes literárias tradicionais, e nos seus escritos sobre o neopaganismo Pessoa ortónimo faz distinção, por exemplo, não só entre culturas e religiões mas também entre as estéticas cristãs e pagãs o que, conseqüentemente, dá ocasião de rejeitar a estética cristã «dos sentimentos íntimos». Pessoa recusa a estética de expressão «cristista», mas nunca chega, no mesmo texto, a definir positivamente uma estética do paganismo. A negação reina.

Outra crítica literária pode ser observada num texto de autoria de Ricardo Reis. Reis passa em revista três «interpretações modernas do paganismo». Trata-se do renascimento italiano, do classicismo francês e do decadentismo. Todas aquelas tentativas falham, e falham por causa de razões estéticas; isto é, Reis entende mais ou menos inconscientemente (ou muito conscientemente?) o campo de batalha do paganismo como sendo o campo da estética. Neste campo de batalha são antes de mais os poetas decadentistas Walter Pater e Oscar Wilde a levarem pancada. São os poetas mais recentes e, por isso, ameaçam mais a posição de Caeiro como o único e o totalmente original do neopaganismo. Por conseguinte, o exorcismo é correspondentemente forte.

Nos textos sobre o sensacionismo verifica-se o mesmo padrão. Grande parte da energia gasta-se na tentativa de rejeitar um passado literário. Aqui os alvos são o classicismo, o romantismo e o simbolismo.

Quanto aos textos que inserem a poesia de Caeiro nos movimentos literários e culturais inventados por Pessoa, podemos concluir que a modalidade deles é sobretudo negativa, que recusam, e podemos também concluir que os alvos são, em grande parte, os movimentos literários anteriores. Porém, para não deixar dúvida alguma quanto ao carácter fortemente negativo do neopaganismo, cito do trecho final do «Programa geral do neopaganismo português».

Mas, de comum, nós, neopagãos portugueses, rejeitamos a obra cristã por completo, na sua forma directa, e nas suas formas indirectas. Assim, rejeitamos: a democracia, todas as formas de governo não aristocrático, todas as fórmulas humanitárias, todas as fórmulas de desequilíbrio como, por exemplo, o imperialismo germânico ou a democracia aliada; rejeitamos o feminismo, porque

(...)

Nisto estamos todos de acordo.

Rejeitamos o spartanismo idiota dos eugenistas, e do aperfeiçoamento à máquiuna das raças. Rejeitamos a fórmula tradicionalista, porque a única verdadeira tradição civilizada é a tradição pagã: as outras são tradições locais estéreis de efeito civilizacional, prejudiciais às nações. Povo conservador, povo morto.¹¹

Voltemos aos poemas de Caeiro, aos poemas meta-poéticos de *O guardador de rebanhos*. Em muitos deles são mencionados «os poetas» e sempre numa intenção polémica. Esta polémica, porém, normalmente não se dirige a um poeta específico ou a uma corrente literária específica, (embora, de vez em quando, seja possível). É uma condenação e rejeição dos poetas em si mesmos. Um exemplo desta rejeição universal encontramos-lo no poema V, a invectiva contra a metafísica. Neste poema, cujo tema imediato é a metafísica e os seus males, neste poema, que real e aparentemente faz as contas com a filosofia, neste poema, afinal, assistimos também à associação entre poesia e filosofia.

Mas abre os olhos e vê o Sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do Sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e todos os poetas.

A filosofia e a poesia são aqui a mesma coisa, o mesmo mal. Por isso, quando Caeiro está a condenar a filosofia, está também, e sobretudo, a rejeitar toda a tradição e toda a história da poesia. No poema XXVIII lemos:

Os poetas místicos são filósofos doentes,
E os filósofos são homens doídos.

No poema XXXIX vemos:

Porque o único sentido oculto das coisas
 É elas não terem sentido oculto nenhum,
 É mais estranho do que todas as estranhezas
 E do que os sonhos de todos os poetas
 E os pensamentos de todos os filósofos,
 (...)

É evidente que Caeiro tenta libertar-se da tradição poética, porque a poesia aí é considerada um espaço para reflexão e para interpretação do mundo. É o espaço onde brincam os símbolos, o espaço «das coisas para trás», e é só limitando a liberdade deste espaço que a verdadeira poesia pode alcançar a *sua* liberdade. No poema XXIV diz-se que se trata de:

(...)
 Uma aprendizagem de desaprender
 E uma sequestração na liberdade daquele convento
 De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
 (...)

A menção do poeta (e do filósofo) e também a negação do poeta.

Há também meta-poemas que se apoderam dos tópoi mais sagrados da poesia romântica e, de seguida, invertem-nos. Um exemplo bem conhecido são os dois poemas sobre o luar. No primeiro (XIX) Caeiro mostra-se propositadamente como vítima da maneira tradicional de encarar a lua. Aí os raios da lua existem só em função doutra coisa, são prenhes de significação simbólica e de vagas lembranças. No segundo (XXXV) Caeiro entra em diálogo com «os poetas todos» e escreve a famosa tautologia do luar. Assim é que esvazia e inverte os tópoi clássicos.

Ainda outros poemas discutem a forma da poesia e também aqui «os poetas que são artistas» (XXXVI) são rejeitados juntamente com as rimas (XIV) e toda a tradição formal da poesia.

Em suma, Caeiro rejeita tudo e isso cria-lhe graves aporias, porque ainda está obrigado a servir-se dos antigos meios de expressão. A língua prepara-lhe armadilhas e, consciente disso, o problema é tratado pelo poeta não-poeta nos poemas XXVI, XXVII e XXXI, onde diz exactamente ser obrigado a «usar a linguagem dos homens/Que dá personalidade às coisas, /e impõe nomes às coisas» (XXVII). Também Reis trata, nos seus textos sobre Caeiro, em extenso o assunto e reconhece que o poeta não conseguiu inteiramente rasgar «a névoa cristã» nem de libertar-se pessoalmente da influência dela. Isso prejudica a obra, ainda admirável, de Caeiro.¹²

Da intervenção de Reis, assim como do próprio acto de pôr em causa nos poemas o andamento dos mesmos poemas, constam pelo menos duas coisas: em primeiro lugar, as «contradições» dos poemas não se baseiam (exclusivamente) no «perpétuo conflito» entre a percepção do mundo e a elaboração dela pela consciência, mas antes num jogo muito consciente com a história, com a história como história de literatura e de cultura. (As contradições são os rastros da luta contra a tradição e é assim que Reis/Pessoa as encena); em segundo lugar, os esforços de Caeiro revelam-se (nos textos de Reis e também nos poemas) como uma vontade de 'tabula rasa' total. Aspiram à não-cultura, à não-poesia e também ao não-poeta. Por isso, não se pode estranhar que Reis, (*Europa-América*, 439, p. 169) num famoso passo, defina Caeiro somente nos aspectos negativos: «Esta maneira de olhar para uma pedra pode ser definida como a maneira totalmente não-poética de a olhar.» E mais à frente fala de «ausência de sentimento», de «sentimento negativo».

Aqui é que temos a poesia dialogante e meta-ficcional de Caeiro: numa relação inteiramente negativa com a história literária e cultural e só no segundo lugar e como meio e veículo na relação filosófica eu – mundo dos fenómenos.

O poeta está morto, o poeta viva! Assim é que nos quatro últimos poemas de *O guardador de rebanhos* podemos assistir à jubilante ressurreição do poeta. Depois da extinção da tradição e dos poetas, é no vazio que deixa esta expurgação, que o verdadeiro poeta pode enfim assumir todo o seu poder e glória. Neste respeito o poema XLVI é extremamente revelador. Normalmente é lido como a declaração mais radical do poeta quanto à vontade de atingir uma poesia totalmente pura e objectiva («Procuro encostar as palavras à ideia/E não precisar dum corredor») e também como a sua oscilação entre o sucesso e o fracasso com este projecto (e isto é uma leitura inteiramente permissível e plausível), mas aqui o que interessa, no entanto, é a encenação da transfiguração do poeta. Sintagmaticamente o poema desdobra-se assim: na primeira parte o poeta descreve a sua maneira de escrever, define a sua intenção com a mesma escrita dele, refere as dificuldades que o peso da cultura lhe apresenta, explica a sua contra-estratégia que consiste essencialmente no auto-apagamento: «Alberto Caeiro»/«homem» – «animal humano». Um andamento em direcção à anulação do «eu», portanto, e num tom muito modesto. Mas na estrofe seis o «Ainda assim» indica a mudança das coisas. Apesar da anulação, e por causa dela, o poeta surge como «alguém» e não é um «alguém» comum.

Ainda assim sou alguém.
Sou o Descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.

Trago ao Universo um novo Universo
 porque trago ao Universo ele-próprio.

Estas afirmações do EU do poeta, que o retratam como o «Descobridor» e como o grande criador do Universo, têm óbvias conotações prometeicas. São de facto reivindicadas todas as propriedades criadoras do poeta, o poeta volta a ser o génio criador do mundo. Nesta luz, a já referida auto-descrição «modesta» muda de carácter. «Alberto Caeiro» anula-se, não é «nem sequer (...) um homem», mas, se aqui não é um «Supra-Camões», pelo menos é um super-homem. O auto-anulamento acontece em função da ambição do poeta de se tornar o poeta criador super-humano. Assim, quando o poeta denomina o seu próprio nome (e é o único poema em que o nome «Alberto Caeiro» surge), é só por aparente modéstia que ao mesmo tempo o rejeita («não Alberto Caeiro»). A rejeição do próprio nome é o acto que prepara a transfiguração no grande «alguém» e, por isso, a invocação do nome constitui antes de mais um momento de grande soberania e altivez. É exactamente o poeta Alberto Caeiro que sabe transbordar os seus limites humanos. E é nesta perspectiva que, na última estrofe do poema, a descrição do nascer do sol deve ser entendida. O sol nasce triunfalmente criando um novo dia, um novo mundo, da mesma maneira que o poeta cria todo o universo. Caeiro, «perfeitamente sabedor», é o poeta-sol. Depois do trabalho da negação, finalmente o renascimento, a nova luz. (Veja também o trecho do poema V, página 248).

O júbilo é amplamente testemunhado nos escritos de Reis sobre Caeiro. A novidade absoluta e a originalidade são sublinhadas. Assim:

Talvez eu tenha logrado apontar a natureza extraordinária da inspiração de Caeiro, a fenomenal novidade da sua poesia, o seu génio espantoso e sem precedente, toda a sua atitude.

(...)

Caeiro podia ser infiel aos seus princípios; nunca podia ser inoriginal.¹³

Os textos de Reis são cheios de referências à «profunda originalidade» dos poemas do poeta-sol e não é exagerado dizer que a mensagem central de Reis é a de evidenciar a originalidade, a novidade e a unicidade do poeta Caeiro. Trata-se de edificar e justificar uma posição como renovador excepcional da história literária. Por isso, o retrato feito por Reis atinge claramente traços de megalomania. Caeiro é comparado com Aristóteles, escreveu, diz ainda Reis, «a maior obra que alma portuguesa tem feito», os versos são «imortais» e o próprio poeta aproxima-se a «um deus, ou um semideus». Quase tudo está resumido neste verso do poema XXVII do «semideus» próprio:

Bendito seja eu por tudo quanto não sei

E nós podemos acrescentar – por tudo quanto não sou.

Assim é que Caeiro entra na lógica da vanguarda. Nos seus poemas, desdobra-se uma teoria de conhecimento objectiva, mas esta teoria serve, sobretudo (além de ser em certa medida também objectivo em si mesma), como pretexto para rejeitar toda a história literária e cultural, para alcançar um «grau zero» da poesia e deste grau zero levantar-se como o novo criador duma originalíssima poesia não-poesia. Como Palazzeschi, escreve uma poesia negativa, uma anti-poesia (por diferentes que sejam as duas variantes), mas enquanto que a poesia da segunda fase de Palazzeschi ataca o público e a tradição numa agressividade desvelada, os poemas finais de *O guardador de rebanhos* auto-celebram-se. Uma coisa muito importante, porém, têm em comum. A poesia negativa, a modalidade negativa, cria a premissa para o estrondoso e jubilante retorno do poeta, seja o poeta criador do mundo ou o poeta destruidor. Num só movimento, num só volume, Caeiro cumpre as duas fases de Palazzeschi.

A aporia do poeta, a vontade de 'tabula rasa', o retorno do poeta. Eis Caeiro numa perspectiva intra-literária.

Jan Hupfeldt Nielsen
Viborg, Dinamarca

Notas

1. Digo vanguarda histórica para manter uma nítida distinção entre os movimentos originários como futurismo, dadaísmo e surrealismo e a neo-vanguarda dos anos sessenta (e até hoje).
2. É escusado dizer que também o ramo positivo da vanguarda histórica tem um aspecto de rejeição, mas a deferenciá-lo do negativo há a estética referencial que se desenvolve depois do acto de rejeição.
3. O «crepuscularismo» italiano não era um movimento literário; mas, nos primeiros anos deste século, era possível observar em vários poetas um sentimento ou uma convicção da impossibilidade da poesia na sociedade moderna, industrial e prosaica. Normalmente Guido Gozzano é considerado como o 'chefe ideológico' deste vago sentimento.
4. A influência do simbolismo em Palazzeschi é óbvia, e grande parte do mundo imaginário que os poemas evocam está ligada ao imaginário simbolístico. É também o caso de «Le fanciulle bianche». A combinação de igreja e de meninas brancas há de evocar ideias de virgens presas ou de fantasmas. Existe, portanto, toda uma dimensão da poesia de Palazzeschi que transcorro com olhos fechados.
5. Deve ser óbvio que a anti-poesia «sottovoce» ou «grau zero» é bem diferente da anti-poesia que encontramos, por exemplo, no dadaísmo. Entre Tristan Tzara e o primeiro Palazzeschi & Caeiro há um salto considerável.

6. O homem, o «Senhor», que está preso na gaiola, é provavelmente um retrato de Marinetti e o poema uma celebração do mesmo Marinetti.
7. Pierre Hourcade, in: *Temas de literatura portuguesa*, 1978, p. 172-173.
8. José Augusto Seabra, in: *Fernando Pessoa ou o Poetadrama*, 1989, p. 91-92.
9. *Obra em Prosa de Fernando Pessoa*, Europa-America, 439, p. 168.
10. *Obra em prosa de Fernando Pessoa*, Europa-América 471, p. 119. O texto em questão é de Pessoa ortónimo (presumivelmente). Intitula-se «Programa geral do neopaganismo português».
11. «Programa do neopaganismo português», Pessoa ortónimo (?), in *Obra em prosa de Fernando Pessoa*, Europa-América, 471, p. 120.
12. *Obra em prosa de Fernando Pessoa*, Europa-América, 467, p. 207-208.
13. *Obra poética de Fernando Pessoa*, Europa-América, 439, p. 169.

Resumo

O objectivo do artigo é abordar o heterónimo pessoano Alberto Caeiro numa perspectiva de vanguarda. Uma suposição de base do artigo é que existem um ramo positivo e mimético e outro negativo e intra-literário na feceta literária da vanguarda histórica. Comparando Alberto Caeiro com o poeta futurista italiano Aldo Palazzeschi, o artigo quer mostrar que Caeiro pertence ao lado negativo da vanguarda histórica. Inserido neste lado negativo da vanguarda a primeira preocupação da poesia de Caeiro não é o problema filosófico da relação eu – mundo mas a relação literatura – literatura. Assim Caeiro rejeita toda a tradição literária para se instalar como o poeta-sol que cria um novo mundo, uma nova literatura.