

Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

A Construção do Cânone Crítico
Sobre
Fernando Pessoa:
A Crítica de Adolfo Casais Monteiro

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti.

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2000



Nov 01521

CHAMADA:
 Unicamp
 G121c
 Ex.
 80 BC/43516
 c.16-392104
 D X
 R\$ 11,00
 31/01/04
 PD

1-00154331-6

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

G121c

Gagliardi, Caio Márcio Poletti Lui

A construção do cânone crítico sobre Fernando Pessoa: a crítica de Adolfo Casais Monteiro / Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi. - - Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Paulo Elias Allane Franchetti

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935. 2. Monteiro, Adolfo Casais, 1908-1972. 3. Crítica. 4. Literatura portuguesa - Sec.XX. I. Franchetti, Paulo Elias Allane. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Prof. Paulo Franchetti, que me acompanhou com seriedade, rigor e envolvimento desde 1996, quando iniciamos nossos debates intelectuais. Não há, de fato, como quantificar aqui a relevância de seus ensinamentos.

Agradeço aos professores Carlos Felipe Moisés e Haqira Osakabe, membros da banca examinadora, pelo interesse e pela diligência que demonstraram em relação a este trabalho.

Agradeço também à Fapesp que, desde 1996, tem me acompanhado.

Aos meus parentes e amigos, inominados neste curto espaço.

E especialmente à Patricia, a quem agradeço, sem palavras, todos os dias.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Caio Márcio

Colletti Livi Gagliardi —

e aprovada pela Comissão Julgadora em

04 / 12 / 2000

Tanaka

 Sumário

Resumo	VII
Apresentação	09
Introdução	13
1. A Fortuna Crítica Presencista & Introdução à Crítica de C. Monteiro	23 39
2. As Primeiras Aproximações: Pessoa na <i>Presença</i>	51
3. A Sondagem Extra-Textual na <i>Presença</i>: Pólo de Futuras Tensões	63
4. O Discurso Histórico - Cultural em Defesa do Modernismo	73
4.1 - Introdução a Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa	73
4.2 - A descrição de um panorama intelectual decadente	75
4.3 - A renovação modernista e o Modernismo de Pessoa	82
4.4 - Uma concepção de Modernismo na <i>Presença</i>	90
5. O Método Crítico de C. Monteiro	103
5.1 - O <i>mistério</i> da poesia e o mistério da crítica	103
5.2 - As bases do discurso interpretativo	115
a) a recusa à "explicação"	115
b) a defesa da "interpretação"	121
c) a crítica anti-teórica	126
5.3 - O contributo não-presencista	129
a) o paralogismo Eliot - Casais - Jung	130
b) Eliot, Casais e a suposta distinção entre "compreensão" e "explicação"	145
6. As Principais Categorias de Análise da Poesia de Fernando Pessoa	151
6.1 - Sinceridade	151
6.2 - Unidade	173
Conclusão	193
Bibliografia	205

RESUMO

É comum à crítica contemporânea sobre Fernando Pessoa assumir perspectivas e optar por mecanismos de análise que reportam inadvertidamente algumas dominantes críticas típicas da base da tradição que a precede. Devido à ausência de um estudo que objetive a dilucidação de seus mecanismos de apropriação e descrição, as análises fundadoras do cânone crítico pessoano passam a atuar como efeitos de sentido sobre as mais recentes, de modo pouco claro e, na maioria das vezes, prejudicial ao desenvolvimento de uma recepção mais transparente e aprofundada.

Considerando-a como uma das bases da fortuna crítica sobre o autor, esta dissertação consiste no estudo da crítica de Adolfo Casais Monteiro sobre Fernando Pessoa. Mais especificamente, trata-se da delimitação de suas principais linhas de força argumentativa, dos vetores teóricos que a influenciam e dos mecanismos de análise empregados na descrição da poesia de Pessoa. Resumidamente, ficam aparentes quatro diferentes pólos de tensão nessa crítica, e que, ora mais, ora menos latentes, atuam de modo simultâneo sobre ela: a base geracional presencista, a crítica de João Gaspar Simões, o imanentismo eliotiano e a atração pela linguagem e pela autovisão do criticado.

O legado deixado por Casais Monteiro para os leitores contemporâneos de Pessoa é condicionado, em suma, pela tentativa de articulação desses pólos de tensão como componentes dessa abordagem fundamental.

APRESENTAÇÃO

I

A proposta inicial deste trabalho previa dois núcleos de análise: o estudo da crítica de João Gaspar Simões sobre Fernando Pessoa até 1950, quando é publicado **Vida e Obra de Fernando Pessoa** (Lisboa, Dom Quixote), e da crítica de Adolfo Casais Monteiro sobre Pessoa até 1958, quando vem a lume **Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa** (Rio de Janeiro, Agir). Ambos os estudos seriam conjugados segundo uma estrutura paralela de análise, dividida em duas partes, em que se daria especial atenção aos textos de crítica e teoria publicados na revista *Presença* (1927 - 1940) e aos volumes citados.

Desse modo, pretendia, ao mesmo tempo, uma descrição detalhada e abrangente da base do cânone crítico pessoano, que provém de uma mesma geração crítica, reunida em torno da *Presença*, bem como dos pressupostos geracionais, dos processos metodológicos mais importantes e dos percursos delineados por cada crítico.

Durante a graduação em Teoria Literária, dediquei à parte referente a G. Simões dois anos de estudo (sendo 1 ½ ano financiado pela Fapesp, como Iniciação Científica), e planejava retomá-la por um período de cerca de meio ano, após encerrada a segunda parte, que seria submetida ao exame de qualificação.

A alteração desse plano inicial foi proposta pela banca examinadora, bem como pelo parecerista da Fapesp, quando verificado que o texto entregue para o referido exame (que trata da parte sobre C. Monteiro, portanto) tinha autonomia e constituía uma dissertação estruturalmente finalizada. As sugestões dos examinadores me possibilitaram repensar algumas passagens; revisar com pormenor a linguagem; formalizar textualmente um estudo preliminar sobre o Presencismo; dispor, seja no corpo do texto, seja em notas, o que é fundamental sobre G. Simões para o entendimento do presente trabalho; e incluir importantes trechos da correspondência entre C. Monteiro e Fernando Pessoa. Essas tarefas foram realizadas entre os meses de abril e agosto de 2000.

II

Assim, de acordo com o novo plano descrito, esta dissertação compõe-se de uma Introdução, seis capítulos referentes aos aspectos e momentos fundamentais da crítica de C. Monteiro que diz respeito ao tema deste trabalho, de uma conclusão e de uma bibliografia.

No que diz respeito à bibliografia, alguns esclarecimentos se fazem necessários, relativamente às fontes que utilizamos.

Há dois volumes que reúnem os ensaios de Adolfo Casais Monteiro sobre Fernando Pessoa: o primeiro é o publicado em 1958, **Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa** (Rio de Janeiro, Agir); o segundo é **A Poesia de Fernando Pessoa** (Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda), publicado apenas em 1985, isto é, treze anos após o falecimento do crítico. Essa publicação póstuma foi organizada por José Blanco a partir de um plano manuscrito de Casais intitulado: “2ª. Ed. do Pessoa” e é muito diferente da primeira versão, publicada em vida do autor, pois, como o organizador registra, a organização da coletânea *parte* do seguinte plano de Casais:

2ª. Ed. do “Pessoa”

Na hipótese de reedição: I v. do qual se suprime tudo o que é crítica da crítica, isto é, de pág. 177 em diante (à exclusão do “Epílogo”), e os 2 primeiros apêndices que passam para um II vol., no qual, sob o título geral F. P. e a Crítica, lhes seriam acrescentados os artigos s/ a ed. Da O[bra] P[oética], das Quadras [ao Gosto Popular], e não sei que outros que não recordo. Ao I v. seria junto o que escrevi desde então - e o a escrever - sobre a poesia mesmo.

A obra publicada é um volume único, dividido em duas partes, com dez novos capítulos, sendo dois deles integrados à primeira e os demais à segunda. Entre esses textos, há aqueles referenciados pelo crítico e outros selecionados pelo organizador como sendo os que, embora não explicitados no plano, estariam dentre aqueles a que Casais se refere como “outros que não recordo”. O volume ainda difere do de 1958 na supressão do ensaio que antes constituía o “Apêndice A”, intitulado “Simbolismo e Modernismo”, na inclusão e atualização de notas de pé de página, e no acréscimo do Apêndice com a correspondência entre o crítico e o poeta.

Para o caso específico do presente trabalho, portanto, é imprescindível focar o texto que, efetivamente, constitui a referência original para a fortuna crítica pessoana. Definido por José Blanco como “uma raridade bibliográfica de que se ouve falar”, o fato é que, raridade ou não, é

sob o título **Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa** que se organizam, pelo próprio punho de seu autor, os ensaios constituintes de uma das bases do cânone crítico sobre o poeta.

Assim, do volume mais recente utilizaremos apenas a parte datada no período que vai até 1958 e que não consta do primeiro, isto é: a correspondência entre Casais e Pessoa, transcrita no Apêndice.

INTRODUÇÃO

- I. A primeira geração: descrição e justificativas.
- II. A *Presença*: seu significado no contexto histórico.

As metáforas antigas estão constantemente a morrer e a tornarem-se literais e, assim, a servir de plataforma e de base para novas metáforas. Esta analogia permite-nos pensar a “nossa linguagem” - isto é, a linguagem da ciência e da cultura da Europa do século XX - como algo que ganhou forma como resultado de um grande número de puras contingências.

Richard Rorty

A exegese pessoana é hoje uma selva luminosa onde ninguém está disposto a reconhecer pai e mãe. Na verdade um contato “inocente” ou acintosamente ingênuo (livre) com a obra de Pessoa tornou-se impraticável. Nenhum deus escapa à perversão do ritual inventado para o tornar presente.

Eduardo Lourenço

I.

Em torno da poesia, da prosa, da personalidade e da biografia, da gênese, da heteronímia, da veia política e da veia esotérica, enfim, das questões que se levantam em torno de Fernando Pessoa, muito já foi e continua sendo dito. O poeta deixou de ser simplesmente um grande nome para se tornar um mito, uma espécie de fenômeno literário,

dos maiores no século XX. Desde a década de 50, com a publicação de sua biografia,¹ com a aceitação no meio acadêmico através do trabalho de Jacinto do Prado Coelho,² e com a publicação de sua “obra completa”, não se deixou mais, de geração em geração, de revisitá-lo sob as mais diversas e, por vezes, inusitadas óticas.

Há, efetivamente, em menos de um século, uma biblioteca crítica sobre o poeta.

Ao mesmo tempo, sua difusão na cultura portuguesa e internacional alastra-se tanto pela literatura quanto por outras formas de arte, como a música, o teatro e até as artes visuais.

No tocante à língua portuguesa, seja pela renovação no emprego lexical ou pela autenticidade e inventividade no uso da sintaxe, o poeta é visto como um renovador, sua poesia é considerada como um elemento revitalizador que se fez notar até mesmo na linguagem quotidiana.

Há, afinal, uma tradição marcada pela aparição de Fernando Pessoa na literatura.

Pensar sua obra, por isso, significa, de um ou de outro modo, esbarrar num universo que, tendo surgido a partir dela, tornou-se, em sua grande amplitude, tangencial a ela. E esse é um fenômeno característico dos grandes nomes. Talvez o maior exemplo no século XX seja Freud, que alterou a linguagem científica, exegética e quotidiana de um modo bastante proeminente. Por isso, é hoje sensível um movimento geral contra a vulgarização do freudismo, como reação a essa excessiva popularização. Do mesmo modo, tendemos a nos aproximar de Pessoa por um ângulo que não deriva diretamente de sua poesia, mas das repercussões que ela teve no imaginário público, nas artes, na língua, e na sucessão de mais de uma dezena de importantes releituras realizadas pela crítica. Há um conceito formulado *a priori* sobre a maior parte das questões que envolvem o poeta, sobretudo em relação à sua poesia e à sua personalidade. E isso, se por um lado leva o público a interessar-se pela leitura, por outro, condiciona-a segundo uma clave mais ou menos pré-estabelecida, assumida muitas vezes involuntariamente. Embora esses filtros culturais condicionem inevitavelmente a nossa aproximação a essa obra, e mesmo a constituam enquanto objeto de

¹ Simões, João Gaspar. **Vida e Obra de Fernando Pessoa - história duma geração** (1ª. ed. 1950) 6ª. Edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

² **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa, s/ed., 1949.

reflexão, parece uma tarefa urgente, neste momento, verificar em que consistem as leituras históricas, que servem de pressupostos e efeitos de sentido às leituras contemporâneas.

Assim, se é inviável imaginar-nos lendo Pessoa fora desse quadro, talvez possamos superá-lo³ pela análise descritiva de suas principais obras constitutivas, possibilitando, desse modo, uma leitura de seus textos mais isenta e imune ao preconcebimento, vale dizer, sem filtros críticos inadvertidamente assumidos.

Alguns trabalhos, como “A Fortuna Crítica de Fernando Pessoa”,⁴ de Eduardo Lourenço, ou, mais remotamente, “Fernando Pessoa e a Crítica”,⁵ de Adolfo Casais Monteiro, tratam do assunto de forma panorâmica, propondo-se a um histórico das diferentes abordagens de sua literatura no decorrer do tempo. Mas não há, até o momento, um trabalho sistemático que se ocupe de acompanhar o movimento crítico, de modo a revelar a herança interpretativa que, ao longo dos anos, foi cristalizando.

Nos trabalhos de um grande número de exegetas e comentadores “pessoanos”, entre os quais se notam apologistas, místicos, linguistas, poetas ou simples amadores, uma das recepções críticas fundamentais – cujas teses continuam atuantes – é aquela referente ao momento marcado pela divulgação inicial e pelas primeiras abordagens de sua poesia. Essa divulgação, como se sabe, foi feita primeiramente por alguns críticos do grupo de intelectuais reunidos em torno da revista *Presença* (1927 - 1940). É no interior do movimento da *Presença*, usualmente entendido como o 2.º Modernismo português, que vamos de fato reconhecer o primeiro momento de conseqüente reflexão crítica sobre Fernando Pessoa.

Quando falamos dos críticos de Fernando Pessoa na *Presença*, ou melhor, dos críticos *presencistas* do poeta, fazemos referência a dois nomes: João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro.

³ Tal superação significa, portanto, uma sensível aproximação do contato “inocente”, “ingênuo” e “livre”, de que fala Lourenço. Assim, a liberdade do olhar crítico é conquistada, não pela exclusão de todos os demais (o acinte estaria, justamente, em descartá-los), mas pelo equilíbrio da avaliação e pelo rigor da delimitação de sua contribuição efetiva.

⁴ Lourenço, Eduardo. “A Fortuna Crítica de Fernando Pessoa”. **Fernando Rei da Nossa Baviera**, Porto, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

⁵ Monteiro, Adolfo Casais. **Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

Sucedem que, ao situá-las como os baluartes dessa primeira geração, não estamos nos referindo somente aos artigos publicados na revista, ou mesmo aos trabalhos saídos em volume no mesmo período. O legado que a fase presencista deixou às suas trajetórias, e, principalmente, a inestimável influência que exerceu sobre a recepção de Fernando Pessoa, possibilitam-nos incluir, à luz das semelhanças e diferenças, as suas duas principais obras - **Vida e Obra de Fernando Pessoa** (1950), de G. Simões, e **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa** (1958), de C. Monteiro - como os pontos altos, ao lado da *Presença*, na obra dessa primeira geração.

É importante que se note que, embora o termo “geração” pressuponha unidade e coerência interna a um grupo, não denominamos simplesmente a primeira geração crítica que tratou de Fernando Pessoa como a geração da *Presença*. Há, por certo, uma ampla coincidência entre sua doutrinação estética e os estudos mencionados, que são, afinal, os momentos em que a aplicabilidade dessa proposta valorativa culmina na crítica a Pessoa. Entretanto, falamos de uma diferença que pode chegar a quase três décadas, e se é surpreendente que os críticos tenham feito perdurar o presencismo por tanto tempo, por outro lado houve a adoção de novos critérios, a aglutinação de outras propostas teóricas e um nítido amadurecimento intelectual em ambos. Se assim fizéssemos, ou estaríamos desconsiderando a evolução nos trabalhos posteriores à revista, ou considerando apenas a crítica sobre Fernando Pessoa publicada de 1927 a 1940, nas páginas da *Presença*. Sob mais de um ponto de vista, C. Monteiro e G. Simões são autores de visadas opostas sobre um mesmo tema, com níveis de percepção e posicionamento crítico frente à literatura bastante divergentes, mas que têm no presencismo um padrão valorativo comum, que define a tônica das abordagens dessa primeira geração, mas que não a define completamente.

Publicado em 1950, **Vida e Obra de Fernando Pessoa** é considerado o marco central da crítica sobre Fernando Pessoa. Não há, de fato, outro trabalho do mesmo porte. João Gaspar Simões produziu o que podemos chamar de referência básica sobre Pessoa. Não se trata apenas de contar, ou criar, a sua biografia, mas de abordar a poesia, as cartas, a personalidade, o misticismo, as reflexões políticas e a gênese heteronímica, que foi uma obsessão para o crítico. Além disso, o livro traça em linhas gerais a história da primeira geração modernista em Portugal, constituída por aqueles que mais ou menos diretamente

permaneceram em torno da revista ou do grupo *Orpheu*. Num nível meramente biográfico, o livro suscita reservas, devido ao seu caráter anedótico (diria “romanceado”, o próprio G. Simões), e às imprecisões e contradições de datas e dados. Um certo psicologismo defrontado com seu objeto de análise, redu-lo, até certo ponto, a explicações externas, carregadas de um freudismo simplificado. A imagem que constrói de Pessoa é um tanto negativa, por isso, ou mesmo punitiva. Por outro lado, o ineditismo do trabalho a que se propôs o crítico, o brilhantismo de inúmeras passagens em seu texto e as proporções a que chegou deixaram juízos definitivos e de inestimável contribuição à fortuna crítica pessoana.

Oito anos mais tarde, surge **Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa** (1958), de Adolfo Casais Monteiro, que é um livro menos pretensioso, mas menos modesto do que possa aparentar seu título. Trata-se de uma coletânea de ensaios escritos em mais de uma década, abordando a poesia de Pessoa, a sua relação com o Modernismo em Portugal, o sentido mais geral de sua “obra”, a crítica sobre o poeta e, a exemplo de G. Simões, a gênese heteronímica. Tudo, no entanto, de um modo mais conciso, sem detalhismos ou caráter documentário. O crítico nega-se a impor à poesia uma lógica externa, reconhecendo o “gênio” como princípio básico de seu trabalho; a despeito disso, a imagem que constrói de Pessoa é difusa num excesso admirativo. Pode-se dizer que, em certo sentido, é um livro que nega o tanto que afirma, que adverte ao mesmo tempo que enaltece, pois como sucede a **Vida e Obra**, esforça-se por sair de sua sombra. Em mais de um momento, C. Monteiro dá indícios de que pretende operar uma reviravolta na perspectiva crítica adotada por G. Simões, apontando para uma leitura mais textual do fenômeno, mas são apenas lampejos que não apagam de sua crítica o interesse pela gênese heteronímica, discutida segundo as claves da “sinceridade” e do “artifício”, que se constituíram como os pontos de referência dessa primeira geração.

Não há, por conta disso, ou seja, da natureza diferenciada de ambos os estudos, como compará-los para efeito de julgamento. Nossa perspectiva visa, na medida em que isso seja possível, à descrição da matéria selecionada sem o apontamento anacrônico. De outro modo, há uma comparação de teor analítico que é inevitável nesse caso, e que pode ser profícua para o aprofundamento de algumas questões sobre o poeta, sobretudo as que figuram em ambos os trabalhos. Surpreendentemente, o **Estudos** de C. Monteiro conta

com um capítulo sobre as recepções críticas a Fernando Pessoa até então; em nosso entender, esse é o momento onde fica explícita a idéia que determina a tônica do livro: o combate impetuoso e, não raro, agressivo, à publicação de G. Simões.

Ao situarmos as obras citadas como marcos desse primeiro momento crítico iniciado na *Presença*, não estamos seguindo à risca o critério cronológico. Não fosse assim, os trabalhos de Mar Talegre (1947), Jacinto do Prado Coelho (1949), Eduardo Freitas da Costa (1951), Armand Guibert (1955), Maria da Encarnação Monteiro (1956), Manuel Antunes (1957), Jorge Nemésio (1958), Maria Helena da Rocha Pereira (1958) e Cleonice Bernardineli (1958), entre outros de menor amplitude, como os de Carlos Queirós (1936) e de Edouard Roditi (1955) - todos publicados durante o período que vai até 1958 (data da publicação do **Estudos**) -, deveriam ser incluídos nesse acervo inicial. Há, todavia, uma relação muito íntima e, de fato, essencial, entre a imagem de uma literatura pessoana e a crítica da *Presença*, que nos obriga a firmar essa transposição de datas e de nomes para situar bem os instantes em que a crítica, apesar de passados os anos, e de desaparecida a revista, continuou, mediante algumas adaptações e uma nítida evolução teórica, a seguir uma estética ainda presencista.

Falamos, portanto, de um “tempo cultural”, para recobrir com exatidão essa primeira geração crítica.

Cabe aos presencistas e à *Presença* o locus inaugural, o “esteio da fortuna crítica”, ou o “primeiro olhar crítico” sobre o poeta. É de Gaspar Simões, por exemplo, o mérito de ter publicado o primeiro estudo exclusivo sobre Pessoa, ou sobre a personalidade de Pessoa, em **Temas** (junho de 1929).⁶ À *Presença* coube a publicação de alguns dos mais importantes poemas tanto do Pessoa ortônimo quanto dos heterônimos, de traduções, como do “Hino a Pã” de Aleister Crowley (out. de 1931), e do célebre “Notas para a recordação de meu mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos (jan.-fev. de 1931). Na *Presença* encontram-se ainda a “Tábua Bibliográfica” do poeta (dez. de 1928), sua carta em discordância a um determinado ensaio de cunho psicanalítico de G. Simões (jul. de 1936), e uma carta a C. Monteiro, em que discorre sobre a gênese heteronímica (jun. de 1937). Além disso, figuram

⁶ No n.48 da *Presença* (julho de 1936) encontra-se também o primeiro estudo sobre Alberto Caeiro, intitulado “Ensaio de compreensão poética”, de Guilherme de Castilho.

inúmeros artigos e notas sobre Pessoa, entre os quais uma das primeiras referências críticas à sua obra: o artigo de José Régio, intitulado “Da Geração Modernista” (abr. de 1927). A *Presença* ainda dedica a Pessoa um número especial, o 48 (jul. de 1936), o primeiro em Portugal em homenagem ao poeta falecido a 30 de dezembro de 1935.

Pierre Hourcade chamou a atenção sobre a importância que a revista teve para o poeta:

As únicas alegrias de espírito e de coração que o grande poeta porventura conheceu nos derradeiros anos deveu-as aos seus respeitosos e fervorosos admiradores da Presença, e foi isso sem dúvida que o levou a aceitar “descobrir-se” (até certo ponto), confiando-lhes, primeiro, as “Notas para a recordação de meu mestre Caetano” (n. 31, Janeiro - Fevereiro de 1931), e endereçar depois a dois deles, Gaspar Simões e Casais Monteiro, essas cartas inéditas que a Presença publica no seu n.48 (Julho de 1936) e 49 (Junho de 1937) e que se podem considerar o ponto de partida obrigatório de toda a exegese pessoana digna de tal nome”.⁷

II.

Justificando assim o(s) porquê(s) desse “primeira geração crítica”, trataremos de situar em linhas gerais o que foi, o que significou, e o que propôs o movimento presencista em Portugal.

Com apenas dois números publicados, a *Orpheu* não alcançara a notoriedade nem tampouco o prestígio que tem hoje. Seus leitores, acostumados a um Guerra Junqueiro, João de Deus, e ainda herdeiros de um gosto estético derivado da prosa de Castilho, pouco conseguiam esconder a estranheza frente à nova vanguarda que surgia. Segundo A. J. Saraiva e O. Lopes, embora tenham inovado a literatura de seu tempo com uma profunda originalidade, os artistas da *Orpheu* pouco afetaram o conjunto da literatura portuguesa, onde o que predominava ainda eram, por volta de 1925 :

⁷ “O Ensaio e a Crítica na *Presença*”, in *Colóquio Letras* n.38, Julho de 1977.

...as sobrevivências românticas do sentimentalismo amoroso e do historicismo, pelas preocupações da prosa rica à Camilo ou Fialho ou pela academização do estilo queirosiano. Aquilino, Raul Brandão, certa derivante regionalista do naturalismo (...) e um tardio pitoresco de viagens e do exótico constituíam as audácias então mais apreciadas pelos letrados. E assim, como acontecera frequentemente desde o século XVI, um grupo de jovens intelectuais a sair da universidade é que vai ser o veículo de consagração do modernismo.⁸

Servindo como um guia, à revista *Presença* coube o papel de crítica especializada, intencionada a iluminar certos pontos ainda vistos como obscuros e a esclarecer alguns dos novos ideais estéticos divulgados. Nesse sentido, coube-lhe um papel fundamental em relação à *Orpheu*: a ampliação do horizonte de recepção literária com o início de uma divulgação textual e crítica do movimento que, *grosso modo*, findara há mais de uma década. A essa tendência, vital para a arte, Clara Rocha denominou “fenômeno revivalista”.⁹

Ao mesmo tempo que a revista se propôs como uma retomada da *Orpheu*, afirmou-se como um movimento estético-literário de vida própria. Logo de início, seu aspecto gráfico inovador chamou a atenção (impressa em papel de embrulho, com várias novidades nos desenhos e nas vinhetas, novas cores, diferentes arranjos de página etc). Por outro lado, seus diretores eram bastante jovens e os colaboradores pertencentes a mais de uma geração. O subtítulo, *folha de arte e crítica*, já antecipava sua característica mais marcante, pois se há hoje um certo consenso de que a revista representa um retrocesso poético em relação à geração da *Orpheu*,¹⁰ também é reconhecido que do ponto de vista crítico os presencistas criaram em Portugal uma consciência até então inexistente no século XX. Com uma posição definida, a revista estabeleceu sua doutrina estética defendendo valores como: (1) uma arte

⁸ Saraiva, António José & Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa* (8ª. Edição), Lisboa, Biblioteca Breve / Vol. 9, 1984. P. 1028.

⁹ *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

¹⁰ E. Lourenço emprega a expressão “contra - revolução” sobretudo à poesia, fazendo reservas, entretanto, ao seu emprego à crítica. *Tempo e Poesia*. Porto, Relógio D'Água, 1974. Ver Pp. 143 - 168.

individualista de temática universal; (2) a produção artística como um processo autônomo e distanciado das manifestações sociais; em outras palavras, uma poesia que se alimentasse de valores “puramente poéticos” e que, para isso, se valesse da “sinceridade” e da “originalidade” do poeta; (3) o interesse pela arte como expressão de uma personalidade inconfundível; a revelação das complexidades mais profundas e misteriosas da psicologia humana.

Se, teoricamente, a revista tentava caracterizar-se como um movimento uno e coeso, a abordagem mais pontual de seus artigos demonstra, contrariamente, um regime de permanente transformação e, em certo sentido, de evolução ao longo de seus treze anos. Por outro lado, há diferenças entre teoria e prática no que se refere ao ideário estético presencista, a “fixidez” e a “coerência” doutrinária da geração não espelham a diversidade de posturas colocadas em prática na revista. Em um de seus ensaios, Eduardo Lourenço chama a atenção para o vazio que há no que diz respeito a estudos sobre a crítica da *Presença*: “Não é aqui o lugar para levar a cabo uma análise pertinente da crítica presencista, assunto que há muito espera quem a sério o trate como ele merece.”¹¹ E, de fato, ainda hoje, apesar da grande quantidade de textos publicados que tratam de questões situadas no universo da *Presença*, não há um estudo mais aprofundado sobre sua crítica, e que não a trate como manifestação monocórdica do Presencismo.

¹¹ Ibid.

A Fortuna Crítica Presencista
&
Introdução à Crítica de C. Monteiro na *Presença*

I.

A primeira parte deste capítulo tem como objetivo delimitar a contribuição efetiva das leituras históricas do “Presencismo”, através da análise contrastiva dessas descrições. Na segunda parte, apresentaremos os aspectos mais importantes do “Presencismo” segundo o próprio texto de C. Monteiro e a partir de um modo de abordagem formulado à luz da compreensão crítica das demais recepções. Desse modo, quando no decorrer do trabalho fizermos uso dos termos “presencista” e “Presencismo”, que são fundamentais na construção do cânone crítico pessoano, o leitor, mediante o contexto em que se aplicam, já terá uma noção exata do sentido que reportam.

O *Presencismo*, hoje, está demarcado na topografia crítica por quatro aspectos fundamentais: a revitalização crítica do *Orpheu*, a defesa de uma arte desvinculada de contextos político-sociais, a divulgação em Portugal de importantes autores modernos então em voga em boa parte da cultura europeia e a proposição de valores de avaliação e de criação entranhados na individualidade do criador.

Dentre os tipos de abordagem mais recorrentes em relação ao que se costuma denominar de “Presencismo”, há fundamentalmente três modos de aproximação que dificultam uma descrição clara do objeto criticado:

1. Boa parte dos principais trabalhos sobre o “Presencismo” procede de uma ótica pouco distanciada do objeto. Ou por terem sido seus autores integrantes do movimento, ou por suporem um senso comum em torno de suas noções fundamentais, nesse tipo de discurso crítico a apropriação do discurso criticado se faz de modo problemático, porque ao reproduzir o essencialismo e as generalizações do discurso tratado torna a análise incapaz de dilucidar seus termos constituintes fundamentais. Em alguns casos, se não há essa apropriação, também não há esforço para se conquistar uma linguagem própria, o que é resolvido pela mera citação do texto presencista. A questão aqui é, portanto, a *utilização da autovisão presencista* como discurso crítico descritivo.

2. A maioria dos trabalhos que procuram rastrear o domínio valorativo presencista parte dos textos doutrinários a fim de elencar as proposições centrais que regeriam a crítica na revista. Sem atentar para o fato de que doutrina e crítica são campos distintos, a maior parte dos leitores especializados no tema toma proposta por realização, ou seja, descreve o “Presencismo” basicamente como aquilo que Régio (alguns incluem G. Simões complementarmente) quis que fosse. Tal *supervalorização doutrinal* é traço característico da crítica sobre o assunto.

3. Em 1960 “*Presença*, ou a contra-revolução do Modernismo”,¹ de Eduardo Lourenço, dá forma a uma apreciação da *Presença* que será a dominante daí por diante. A interpretação de Eduardo Lourenço constitui, pode-se dizer, um divisor de águas na fortuna crítica sobre o tema. Poucos são os trabalhos sérios na área que deixam de citá-lo. Mais do que isso, parte dos artigos e ensaios sobre o assunto estabelece uma espécie de diálogo

¹ Ainda sem a interrogação e a especificação “Português”, no final do título, que depois seriam adicionados, e com importantes supressões, feitas pela censura, às partes referentes a C. Monteiro.

implícito com o ensaio de Lourenço, resultando, não raro, na *perda de perspectiva* de seu objeto e num *equivoco de compreensão compartilhado*.²

A falta de distanciamento discursivo na relação crítico/criticado é característica quase unânime dos manuais de história da literatura e de obras similares, que têm como objetivo estabelecer panoramas geracionais, culturais e tendências dominantes. Vejamos alguns exemplos.

Em **A Literatura Portuguesa**, de Massaud Moisés, a falta de uma linguagem própria da crítica na descrição da doutrina presencista impede o esclarecimento daquilo que se entende pelos seus termos constituintes, que são apenas reproduzidos, resultando no que parece ser um deslize interpretativo ao não se poder precisar em que medida a *Presença* pode ser vista como continuadora da *Orpheu*: "... continuando a linha de *Orpheu*, defendem o primado da 'literatura viva' sobre a 'literatura livresca'. Para tanto, antepõem anarquicamente o individual ao social, a intuição a qualquer verdade objetiva ou racional, o "mistério" ao realismo fotográfico, etc. Propugnam, enfim, por uma 'literatura artística'."³ Entre aspas ou em itálico, os termos típicos da doutrinação e da crítica presencistas comportam um grau semântico e uma contingencialidade que são apenas indicados, sem que o discurso crítico explicita seu significado ou os problemas de compreensão que decorrem deles.

Em **História Social da Literatura Portuguesa**, de Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin, embora seus autores reconheçam que há falta de clareza no discurso tratado, limitam-se a incorporar os termos presencistas no seu próprio discurso descritivo, apontando apenas, paradoxalmente, a sua obscuridade: "Os presencistas divulgaram a concepção vitalista da obra de arte, de forma abstrata. O artista deveria ser 'original',

² O texto é primeiramente publicado no Suplemento "Cultura e Arte" de *O Comércio do Porto* (14. 06. 1960), depois é recolhido no volume n. 3 de *Estrada Larga*, Porto Editora, s/d, pp. 238 - 251, e republicado na *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, nn. 23 - 24, de Julho - Dezembro de 1961, pp. 67 - 81, com o acréscimo no título: "Português". Citamo-lo de sua versão definitiva, no livro **Tempo e Poesia**. Porto, Relógio D'Água, 1974. PP. 143 - 168., com o ponto de interrogação a seguir a "Português". A maior parte destas informações bibliográficas foram colhidas de: Lisboa, Eugênio. **O Segundo Modernismo em Portugal**. Lisboa. Biblioteca Breve V. 9. 1984 (1977). Pp. 139 - 140.

³ Moisés, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. (27ª. ed.) São Paulo, Cultrix, (1ª. ed. 1960). P. 258.

‘sincero’ e revelar a sua ‘verdade’ mais ‘profunda’, conceitos teóricos, como se vê, nebulosos.”⁴

Na **História da Literatura Portuguesa**, de Lopes e Saraiva, e que é um texto em que se alternam momentos de afastamento e de aproximação discursiva, lê-se, por exemplo:

*Em relação às tendências até então precedentes, os escritores da Presença consideravam-se como prospectores de certa riqueza humana entre nós literariamente ignorada: os valores da sinceridade vinda da região mais profunda, inocente e virgem, do ato gratuito germinado no inconsciente, da recriação individual do mundo, da personalidade original.*⁵

Dentre os manuais de literatura, há ainda alguns textos em que a inadequação da descrição não depende da escolha do modo de abordagem, mas da própria competência do autor que a realiza. Um exemplo claro disso se verifica no texto de 1986, publicado pela Harper and Row, que citamos em nota.⁶

Em **A Poesia da Presença**, antologia precedida de um ensaio introdutório, lê-se a seguinte afirmação: “A arte e a literatura tendem então a ser antes de mais a expressão do humano.”⁷ A incorporação do termo “humano” carrega a mesma absolutização e, conseqüentemente, a mesma imprecisão semântica encontrada na *Presença*. Não se evidencia aqui, por exemplo, a percepção de que não só a arte e a literatura, bem como qualquer forma de expressão individual é, por princípio, “expressão do humano”, de que

⁴ Júnior, Benjamin Abdala & Paschoalin, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo, Ed. Ática, 1982. P. 149.

⁵ Saraiva, António José & Lopes, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. (6ª. ed.) Porto. Porto Editora Limitada. S.d. P. 1029.

⁶ Mais que curioso, é lamentável o tratamento que o tema recebe numa das raras obras brasileiras de caráter didático que o mencionam, intitulada **Curso de Literatura** (Jorge Miguel. São Paulo, Ed. Harper and Row Brasil Ltda., 1986.). O caso é tão extremo que, para evitarmos julgamentos quanto à competência intelectual de quem o escreveu, é de se supor não haver sequer lido, seja a *Presença*, seja a *Orpheu*, para, nos seguintes termos, situar o grupo do 2º. Modernismo como sendo “mais moderno” que o primeiro: “A primeira geração de escritores modernos portugueses - aquela ligada ao grupo *Orpheu* - com pouca exceção, só teve o rótulo de Modernismo. A verdade é que os artistas lusitanos do começo do século jamais se afastaram da tradição. Presos ao romantismo, ao historicismo e ao tradicionalismo, tinham como mestres Herculano, Camilo e Eça. Declararam-se modernos, mas exerciam, na verdade, uma literatura de tradição. Muito mais moderno que o grupo *Orpheu* foi o grupo *Presença*: cômico de sua missão, revolucionário, contundente, destruidor, ou seja, mais próximo aos ideais do Modernismo europeu.” P. 286.

não há uma definição preexistente e fixa de “expressão do humano” capaz de substituir cada forma de expressão de cada indivíduo, ou que, por outro lado, o que significa “expressão do humano” para os da *Presença* pode não significar para o intelectual da década de 1980, de quando é esse texto.

Em **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**, obra de referência para o estudo do tema, o leitor se depara com uma seleção cuidadosa de citações, colhidas sobretudo de Régio e de Simões, e orientada com a finalidade de reportar textualmente os documentos crítico, doutrinário e literário. Clara Rocha, entretanto, ao comentar os trechos que cita, não se impõe a tarefa de redefinir a linguagem crítica de modo a afastá-la da presencista; ao contrário, seu discurso incorpora o do período em muitos dos aspectos tratados. Quando descreve a doutrinação, por exemplo, afirma: “A arte deve ser original e sincera”.⁸ Na seqüência, não há reflexão analítica sobre o emprego de cada termo.

Mesmo num texto específico sobre o assunto, e igualmente de alto nível, como **A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo**, Fernando Guimarães procura explicitar uma citação de Régio fazendo uso dos próprios termos do discurso doutrinário: “A verdadeira arte será, portanto, uma ‘arte humana’ ou ‘uma expressão do humano através do homem’.”⁹ Ou ainda, em **O Segundo Modernismo em Portugal**, deparamo-nos com o muito que é dito e o pouco que é efetivamente expresso: “Há, no entanto, e apesar de tudo, um solo comum entre os presencistas, e seria estulto negá-lo: um amor genuíno à arte como arte, um gosto de independência e de liberdade interior, a convicção inabalável de que a arte é obra individual...”¹⁰

O texto introdutório da edição facsimilada da *Presença*, “Esta Nova Presença da *Presença*”, de David Mourão-Ferreira, que é mais uma apologia do que propriamente um estudo crítico sobre o grupo, padece desse mesmo processo de apropriação da linguagem: “Arte pela Vida e Vida pela Arte (nunca, porém, Arte pela Arte) foram sempre, afinal, os

⁷ Nunes, Maria Teresa Arsénio. **A Poesia da Presença**. Lisboa, Seara Nova, 1982. P. 17.

⁸ Rocha, Clara. **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. P. 394.

⁹ Guimarães, Fernando. “O que é ‘Literatura Viva’”. **A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo**. Porto. Brasília Editora. 1981. P. 22.

¹⁰ Cf. n. 2. P. 70.

grandes móveis dos presencistas...”.¹¹ As maiúsculas alegorizantes pouco especificam o significado dos termos, já que eles variam de contexto para contexto: “Arte pela vida” pode ser entendida, por exemplo, como uma referência à arte engajada, compromissada política e socialmente, como a neo-realista, e “arte pela arte” pode ser também o que os presencistas chamaram várias vezes de arte “pura”, isto é, que não seja a expressão programática de uma estética predeterminada, de uma doutrina escolar que a intelectualize, mas que obedeça às exigências pessoais e de inclinação subjetiva do artista.

É importante notar que quando nos deparamos com trabalhos que tratam da história ou do que se costuma generalizar por “estética” da *Presença*, há duas obras de referência, que são constantemente citadas e que constituem uma outra categoria na fortuna crítica sobre o assunto: a dos textos produzidos pelos seus ex-integrantes. **História do Movimento da “Presença”**,¹² de G. Simões, e **A Poesia da “Presença”**,¹³ de C. Monteiro, têm servido como porta de acesso ao universo presencista, e até, nos casos mais extremos, parecem substituir a leitura da revista. No caso desses textos, o que se vê é o *autorelato* histórico, uma perspectiva compromissada com aquilo que se analisa e, até certo ponto, de autobiografia. Basicamente, a postura do leitor especializado no assunto perante esses textos deveria ser a mesma da de quem se depara com o comentário de um autor sobre a sua obra, ou seja, não a de considerá-lo como um texto integrante da fortuna crítica sobre o tema, mas como um documento que faz parte do próprio espólio presencista. De maneira geral, entretanto, não é isso que ocorre, e sem o zelo necessário os comentadores tomam esses textos como pontos de referência para a compreensão da matéria. Muito da apropriação lingüística de que falamos decorre da adoção desse ponto de partida pelos críticos.

Mas há autores que aceitam o desafio por uma descrição distanciada e, mesmo sem alcançar um ponto definitivo em seus textos, contribuem decisivamente para uma transparência maior da crítica. Nesse sentido, figuram entre os principais Óscar Lopes,

¹¹ *Presença*. Ed. Facsimilada (tomo I). Lisboa, Ed. Contexto. 1993. P. 6.

¹² Simões, João Gaspar. **História do Movimento da “Presença”** (seguida duma antologia crítica). Coimbra, Atlântida, 1958.

¹³ Monteiro, Adolfo Casais. **A Poesia da “Presença”**. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

autor do mais completo estudo sobre a *Presença*,¹⁴ Pierre Hourcade,¹⁵ cuja lucidez incomum arquiteta uma perspectiva caracterizada pela neutralidade e uma descrição de clareza meridiana, e Eduardo Lourenço,¹⁶ intérprete de perspectiva um tanto enviesada para a comparação com o *Orpheu*, que tem como particularidade a forte coerência interna de seus textos sem incorrer na perda do tônus discursivo. Mas, nesse aspecto da linguagem crítica, se é Lourenço aquele que mais consegue impor uma linguagem e um estilo próprios à análise da *Presença*, é Fernando Guimarães aquele que aceita o desafio por uma descontingencialização mais profunda.

Em “O que é Literatura Viva”,¹⁷ a acuidade analítica de Guimarães vem à prova no embate com a nebulosidade do texto presencista. Sobre o *individualismo* da geração, o autor chega ao seu ponto nevrálgico, ao defrontar o *eu* com sua forma de expressão presencista, que, por não alcançar autenticidade homóloga à psíquica, incide num vazio conceitual, marcado pela absolutização dos termos:

*A passagem deste núcleo desdobrante - o eu e o artista -, que é uma verdadeira hipótese, a um grau mais elevado de espiritualidade, o da linguagem da obra literária, conduz naturalmente ao problema de saber se esse eu e se essa linguagem apresentam uma natureza homóloga, o que acarretava embaraços pela confusão que se podia estabelecer entre psíquico e literário.*¹⁸

O individualismo presencista é visto pelo crítico como idealização e generalização do *eu*, e não exatamente a sua individualização, daí falar num “sujeito absoluto” mais inclinado para uma postura “metafísicista” do que psicologista. Se a reflexão presencista leva adiante essa idéia, não é da mesma forma que atentaria para o paralelo literário, ou seja, a forma de expressão artística desse *eu absoluto*. Daí, segundo o crítico, a

¹⁴ **Entre Fialho e Nemésio** - Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea. V. II. s.l. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. Ver P. 615 e ss.

¹⁵ “O Ensaio e a Crítica na *Presença*”, in *Colóquio Letras*, n. 38, Julho de 1977. Este artigo consta no **Panorama Geral da Literatura Portuguesa**, do mesmo autor.

¹⁶ “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”. **Tempo e Poesia**. Op. cit. Cf. n. 2.

¹⁷ Guimarães, Fernando. Cf. n. 9.

¹⁸ *Ibid.* P. 24.

proclamação de um valor “ambíguo” como a *sinceridade*, mais voltada para o indivíduo criador, enquanto ser “biografizável” e “psicanalizável”, do que para a linguagem literária.

Assim, ao invés de caminhar adiante a partir do termo, que é o sentido da apropriação de seu emprego e, conseqüentemente, da perda de perspectiva histórica pela sua literalização, Guimarães atenta para aquilo que precede esse tipo de emprego, que está na base de sua contingencialização. Considerando o domínio valorativo presencista, a ênfase num *eu* absoluto e essencializado, o crítico remonta a metáfora “sinceridade” como a idealização de um eu hipostasiado na palavra artística, notando o falhanço na falta de atenção dos presencistas para o recurso expressivo. Assim, não se trata de ir buscar no termo latino *sinceritas / sinceritatis*, o significado de *sinceridade*, mas de remontar, à luz do emprego que é feito, o universo que o contingencializou.

Fernando Guimarães tem em seu texto o mérito de uma linguagem própria e duma perspectiva analítica que não se esquiva do problema capital presencista: o da linguagem. O ponto fraco de sua análise é que ao procurar responder a questão/título - “o que é literatura viva?” -, Guimarães realiza uma leitura complementar entre Régio e Simões, que não existe na *Presença*. Há uma absolutização na sua questão, na medida em que o crítico perde de vista a postura descritiva, que o conduziria para uma pergunta do tipo: o que é literatura viva para Régio (?), e passa a arquitetar uma concepção generalizante de “literatura viva”. É a sua descrição, em síntese, que responde por certa coerência e unidade do “Presencismo”, e que o restringe, ainda, apenas a Régio e Simões. Daí o caráter filosófico de seu texto. O mesmo ocorre, mas de modo mais flagrante, em outro ensaio que assina, “Entre Vanguarda e Tradição: A *Presença*”¹⁹ - e que, apesar disso, é igualmente iluminador. Se por um lado a circunstancialização do Presencismo é o ponto forte do texto, por outro, há aqui a suposição de uma unidade presencista que se constrói a partir de uma plataforma teórica comum, que seriam, a exemplo do outro texto, os ensaios ou artigos de natureza doutrinal, de Régio e de Simões: “É a partir dessa plataforma que se faz a valorização do Modernismo”.²⁰ Logo adiante, entretanto, o crítico diferencia as concepções de

¹⁹ Guimarães, Fernando. “Entre Vanguarda e Tradição: A *Presença*”. *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*. S.l. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

²⁰ Ibid. P. 80.

individualismo de Régio e de Simões, falando num *eu metafísico* e num *eu psicológico*, respectivamente.²¹

Em comparação com os demais esse é, entretanto, um caso mais sutil, em que o crítico não tende a focar somente a doutrina presencista, mas a entrar, como se costuma dizer, no mérito da questão.

A ida até o texto doutrinal, sobretudo até Régio, é uma constante na fortuna crítica da revista. Em **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**, se por um lado Clara Rocha ressalta o “arejamento crítico” trazido ao momento cultural do 2º. Modernismo, por outro, lista uma série de características dessa crítica de um modo unificado, sem a necessária caracterização de cada crítico e, além disso, a partir de textos que não são exatamente de crítica literária, mas de teorização crítica, sobretudo os célebres “Literatura Viva” e “Literatura Livresca e Literatura Viva”, de Régio. Descreve-se o que se aceita e o que se recusa por princípio, e não como atitude crítica no embate com os textos. A idéia de doutrinação estética confunde-se assim com a de atividade exegética, e as diferenças entre as personalidades críticas na revista são apagadas em prol de um retrato simplificado e definidor do movimento.

Veja-se, por exemplo, a seguinte declaração no ensaio “A Poesia da *Presença* ou a Retórica do Eu”: “Se no plano teórico os conceitos de Modernismo de Pessoa e de Régio, ou seja, do *Orpheu* e da *Presença* (...)”²² Nessa formulação, percebe-se que se supõe um conceito unânime de Modernismo e nota-se que o Modernismo está subsumido em Pessoa, como a *Presença* está subsumida em Régio. De forma menos redutora, mas ainda parcial, E. Lourenço faz prevalecer a crítica de G. Simões em sua definição de *Presencismo*: “... a atitude crítica genérica de “*Presença*”, que sumariamente podemos resumir designando-a como *psicologismo*.”²³

De modo mais explícito, Eduardo Prado Coelho, ao falar de **Páginas de Doutrina e Crítica de “presença”**,²⁴ uma reunião de textos de José Régio na revista, afirma: “e a

²¹ Ibid. P. 81.

²² Machado, Álvaro Manuel. In *Colóquio Letras*, n. 38, Julho de 1937. P. 7.

²³ Cf. n. 16. P. 146.

²⁴ Régio, José. **Páginas de Doutrina e Crítica da “presença”**. Porto, Brasília Editora, 1977.

famosa estética presencista? Pois cá está ela, aqui exposta no leque de seus textos fundamentais.”²⁵ E com Régio ainda como ponto de mira, afirma: “A estética da *Presença* hesita entre ser anarquismo ou ser religião. Como diz Régio: ‘Em suma: Viva o anarquismo na inteligência e na arte !..., até que Deus, governador único, se revele’”.²⁶ Aqui, é bastante nítida uma perspectiva que supervaloriza um único aspecto da revista, o texto doutrinário, e apenas um autor, José Régio, para se definir as linhas de força de toda uma geração.

Mas há autores que dão particular atenção para esse problema, e que adotam visões que nos parecem mais equilibradas, como é o caso de Pierre Hourcade e o de David Mourão Ferreira.

O primeiro, no fundamental “O Ensaio e a Crítica na ‘Presença’”, interessa-se pela captação do “pensamento crítico presencista” ressaltando “a interdependência dos vários temas e espíritos, e também, sobretudo, o que é permanência e o que é variação, o que se conserva e o que evolui.”²⁷ O parágrafo seguinte é uma das raras passagens na fortuna crítica presencista em que a conclusão de uma dominante geral só é dada depois de pesados os acentos e as linhas de força características de cada crítico, fazendo perceber o que é específico e o que é geral na crítica presencista, por isso vale a pena citá-lo integralmente:

Quer se trate de João Gaspar Simões definindo o estilo como “a revelação inconfundível duma personalidade”, ou o Modernismo como expressão duma arte cujas “características [...] repousam na originalidade individual”, ou reivindicando contra Benda, por um lado, contra Ortega y Gasset, por outro, o direito que a arte tem de ser “individualista” para se manter fiel à sua verdadeira natureza; de Casais Monteiro, opondo ao intelectualismo de Valéry “a sinceridade audaciosa de todas as tendências”, que lhe parece caracterizar o melhor da poesia moderna, “pura” na medida em que “a sua aspiração vai para um canto em que a voz inconfundível do poeta domine [...], voz de medium de si próprio e da vida; ou do próprio Régio, proclamando que o grande mérito

²⁵ Coelho, Eduardo Prado. “Teorias da ‘Presença’”. *Colóquio Letras*, n. 42, Março de 1978. P. 45.

²⁶ *Ibid.* P. 50. O mesmo acontece em alguns momentos do texto de Eugénio Lisboa, **O Segundo Modernismo em Portugal**. Lisboa. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa -Biblioteca Breve V. 9, 1977 (2ª. ed. 1984), em que tira conclusões gerais sobre a *estética presencista* a partir de trechos de textos de Régio.

²⁷ *Op. cit.* P. 201.

do Modernismo, “questão de sensibilidade e pensamento (isto é: de personalidade)”, não é de ordem estética, no sentido restrito da palavra, mas de ordem psicológica [“expressão estética das novas (mas eternas) riquezas que o homem em si presente”] - ressaltam sempre as mesmas dominantes dum para outro número, dum para outro autor. Seria fastidioso - nem, de resto, o espaço de que disponho no-lo permitiria - multiplicar aqui os exemplos. Cada um dos grandes críticos da “Presença” irá, bem entendido, acentuar um aspecto privilegiado da questão que melhor corresponda às suas preocupações pessoais: Régio focará a noção de personalidade do escritor; Casais Monteiro a relação “dialética” - como hoje se diz - existente entre intuição e razão; Simões, enfim, o mecanismo da transposição estética do real, a que chama “deformação”. Mas isto são apenas os vários cambiantes da visão, comum a todos, duma arte individual, de expressão e pesquisa pessoal, livre de qualquer servidão tanto em relação ao passado estético como ao presente político e social.²⁸

Já David Mourão-Ferreira, num dos ensaios mais originais sobre a *Presença*, e o único a tratar de seu provincialismo, “Caracterização da ‘Presença’ ou As Definições Involuntárias”,²⁹ chama claramente a atenção para o equívoco metodológico de se ir buscar nos textos doutrinários as características comuns aos colaboradores da revista:

*Se tentarmos encontrar características comuns aos escritores que dirigiram a presença e a quantos nela colaboraram, ocioso será ir procurá-las nos textos doutrinários em que eles-mesmos, sobretudo os primeiros, pretenderam defini-la e definir-se. E será ociosa tal procura por três motivos: em primeiro lugar, porque textos dessa natureza, não obstante a boa fé (que nem sempre têm), mais exprimem desejos que realidades; em segundo lugar, porque até mesmo os desejos que exprimam corresponderão tão-somente ao impulso íntimo de dois ou três, adotados em seguida pelos restantes; e, finalmente, porque, ainda que de realidades se tratando, seriam, pela sua própria generosidade, tão amplas e tão vagas que não caracterizariam coisa alguma.*³⁰

²⁸ Ibid. Pp. 203 - 204.

²⁹ Mourão-Ferreira, David. *Presença da “presença”*. Porto, Brasília Editora, 1977.

³⁰ Ibid. P. 23.

Entre a *doutrina* presencista e a *crítica* presencista há, de fato, uma distinção fundamental, assentada, segundo os termos de Mourão-Ferreira, na diferença entre *desejo* e *realidade*. A primeira são principalmente os dois manifestos de Régio e as várias passagens de mesma índole encontradas na prosa crítica (mas indiretamente também na ficcional e na poesia) dele próprio, de G. Simões e de C. Monteiro, principalmente; a segunda são os textos em que se defronta o olhar analítico com a obra de arte, ou ainda, com seu autor, temas e tópicos literários (como o estilo, o gênero, a universalidade etc). A *supervalorização doutrinal* acaba por sugerir que haja uma correlação muito forte entre os críticos a ponto de se desconsiderar os acentos diferentes de diferentes personalidades, como se só houvesse uma única, tutelar na figura de Régio.

Fazendo a conseqüente discriminação, surge então o cerne do problema crítico mais importante em torno da fortuna crítica presencista: é possível falar em *crítica presencista*? Hourcade nos mostra que sim: mesmo se pesando as linhas de força características de cada crítico, suas matizes e seus interesses próprios, ressaltam as mesmas dominantes no três principais. É possível, assim, falar em diferentes manifestações do Presencismo dentro da *Presença*, que não apagam uma certa unidade mais geral. No caso específico deste texto, importa-nos o *Presencismo* de C. Monteiro, seja naquilo que se iguala, seja no que difere da noção geral.

Mas ainda cuidando do problema crítico, é importante tratarmos da sombra que paira sobre boa parte das interpretações sobre a *Presença*. E “sombra” é bem o termo, pois o texto de E. Lourenço mais tem gerado confusão e desvios de análise do que iluminado o universo do 2º. Modernismo. Antes de mais, vale lembrarmo-nos do que diz o crítico:

*O recurso à designação de Segundo Modernismo introduz a idéia de uma diferença numa continuidade e por isso mesmo não é mais satisfatório. O acento é colocado na cronologia, não na natureza dos dois fenômenos culturais. Quanto a nós, sugeriríamos como mais adequada à realidade profunda de “Presença” e à topografia do nosso panorama cultural a designação de Contra-Revolução do Modernismo.*³¹

³¹ Tempo e Poesia. Op. cit. P. 162.

E, um pouco adiante, reforça a idéia:

*“Presença” aparece-nos como reflexão sobre o Modernismo e, simultaneamente, refração do Modernismo. Bastava isto para cavar uma diferença que o culto da personalidade e da originalidade, conscientemente professado, só podia acentuar até converter o falso filho num autêntico rival. As premissas teóricas de “Presença” já pré-anunciavam o assassinato ritual do Pai, coisa que esta geração freudiana compreende bem.*³²

Como o próprio Lourenço afirma, suas preocupações estão no domínio da “sociologia literária e cultural”, que se vê prejudicado pelo emprego do termo de vezo historicista, “Segundo Modernismo”, cuja natureza engendra uma significação muito mais cronológica do que cultural, donde procede a crítica. A polêmica em torno de seu texto não está, portanto, na destituição do termo vigente, mas na adoção do novo. É consensual o reconhecimento de que a geração da *Presença* não produz uma arte mais radicalmente nova, nem mais esteticamente rica do que a primeira, tampouco significa um passo além (ou a partir) do *Orpheu*; entretanto, o fato de o mesmo autor de uma obra crítica capital para o entendimento do Modernismo português optar por um termo de impacto negativo para designar tal momento cultural, repercute num consenso contra sua escolha. E essa recusa, como dissemos, traz à luz da fortuna crítica sobre a *Presença* um sem número de reflexões modalizadas pela designação “contra-revolução”. Esse fenômeno é fundamental na orientação de vários importantes trabalhos, pois se, por um lado, entender o Presencismo a partir do texto de Lourenço conduz a análise geracional a um tipo de investigação histórica simplificada e, em certo sentido, pouco elucidativa, por outro, estimula e aprofunda a reflexão crítica sobre o tema.

Eduardo Prado Coelho chama a atenção para esse primeiro aspecto:

³² Ibid. Pp. 162 - 163.

*Contra-revolução? Poucas afirmações relativas à história literária portuguesa terão tido tamanho eco como esta que Eduardo Lourenço, rodeando-se de todas as precauções, lançou um dia em texto famoso. Profundos interesses ideológicos ou libidinais se devem ter sentido afetados para que, daí em diante, a discussão sobre a Presença tenha passado a girar à volta desta tese. E para que, por outro lado, tantos equívocos se tenham acumulado em torno dela.*³³

Entretanto, o crítico não menciona os “tantos equívocos” em torno da expressão, limitando-se a afirmar, vagamente, que “contra-revolução” era inicialmente metáfora política para uma realidade cultural” e que a sua escolha implicaria “a releitura de toda a história cultura portuguesa do nosso século”.³⁴

Ora, no texto de Lourenço fica clara uma postura voltada para a poesia, e não para as demais formas de Presencismo. O crítico tem, inclusive, o cuidado de explicitar isso: “...o caso da ‘prosa’ e da ‘crítica’ são muito outros...”.³⁵

Apesar de bastante clara, essa perspectiva que se formula no texto de Lourenço é mal compreendida. Veja-se, por exemplo, a afirmação de Maria Teresa Arsênio Nunes: “A polêmica e o interesse suscitados pelas doutrinas estéticas presencistas prolongar-se-iam até mais tarde. Vejam-se, a título de exemplo, o artigo de Eduardo Lourenço - ‘Presença ou a contra-revolução do Modernismo português’”.³⁶ O equívoco aqui é duplo, por se entender o texto de Lourenço como uma reflexão em torno “das doutrinas estéticas presencistas” e por considerar a “polêmica” como suscitada “pelas doutrinas estéticas presencistas”, uma vez que a polêmica que gira em torno do Presencismo é provocada pelo ensaio de Lourenço, ou ainda, a polêmica são as leituras que ele recebe, e não algo que se prolonga até seu texto.

Em “Órgãos do Segundo Modernismo”,³⁷ Óscar Lopes empenha-se na valoração do movimento à luz da seguinte afirmação: “Tornou-se comum a idéia de que o grupo da revista *Presença* não representa qualquer avanço em relação ao de *Orpheu...*”, o que o crítico correlaciona com dois autores: “David Mourão-Ferreira sublinhou o ‘provincialismo’

³³ Cf. n. 25. P. 53.

³⁴ Ibid. P. 54.

³⁵ Cf. n. 32. P. 161.

³⁶ Cf. n. 7. P. 22.

³⁷ Cf. n. 14. Pp. 625 - 629.

dos presencistas, e Eduardo Lourenço vê-os como fatores de uma ‘contra-revolução’ relativamente ao único Modernismo, o primeiro.”³⁸ A partir do entendimento de um panorama crítico injusto com o movimento, Lopes busca em seu capítulo os ganhos, por assim dizer, que resultaram do Presencismo: “Uma dialética mais rigorosa deve reconhecer, todavia, que nalguma coisa o mediador histórico (a *Presença*) leva, com certeza, vantagem em relação à fonte mediatizada, para que a sua mediação tenha se exercido.”³⁹ E assim, se o ensaio de Lourenço tende para a comparação *Orpheu - Presença*, nitidamente voltada para a valoração do primeiro, a de Lopes é mais evidentemente uma comparação com o acento sobre a *Presença*, numa contraposição ao ensaio de Lourenço: “Do Primeiro para o Segundo Modernismo, desce-se do Céu à Terra, com perda de poesia, ganho, pelo menos de seriedade, no ensaio, e vantagem mais evidente na novelística.”⁴⁰

O fato é que, se Lopes concorda que há “perda de poesia”, não há no que se contrapor a Lourenço, para quem “o caso da ‘prosa’ e da ‘crítica’ são muito outros”. Não há, na verdade, uma afirmação no ensaio de Lourenço que diga que existe apenas “um único” Modernismo, como afirma Lopes. Já no ensaio de Mourão-Ferreira, o termo “provincialismo” não tem a conotação pejorativa que assume no emprego de Lopes, mas surge como um “denominador comum” que explica “a coesão e a vitalidade do grupo”,⁴¹ pela interpretação do Presencismo em todos os seus aspectos, sobretudo o ficcional. Ao tratar da ficção de Régio, por exemplo, Mourão-Ferreira fala num “riquíssimo veio de inspiração provincial”,⁴² e, em outro momento, ao ressaltar a “vitalidade do grupo”, o crítico afirma: “Assim, o provincialismo presencista deixa entrever um estrutural sentido de realidades - um *realismo involuntário*, sem dúvida de melhor têmpera que qualquer realismo de escola.”⁴³

O crítico que mais se empenha nessa questão é Eugênio Lisboa, e sua postura é, de fato, particularmente lúcida. Para Lisboa, “contra-revolução” é um movimento que se opõe, que de algum modo se propõe travar e destruir alguma coisa e as conseqüências dessa

³⁸ Ibid. P. 625.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. P. 626.

⁴¹ Cf. n.30. P. 41.

⁴² Ibid. P. 37.

⁴³ Ibid. P. 40.

coisa”. Já o que sucederia com a *Presença*, se não é a continuidade do Primeiro Modernismo, não é também a sua negação: “No fluxo contínuo dos tempos, aos períodos de frenética ‘aventura’, é bom que sucedam períodos de alguma ‘ordem’, que permitam fazer-se um pouco o inventário dos ganhos e conquistas anteriores e inscrevê-los no patrimônio da nação.”⁴⁴ E ainda: “Do *Orpheu* para a *presença* não se caminha para trás: caminha-se em frente como é do humano caminhar, isto é, por alternâncias de respiração, que também existem dentro de cada um dos movimentos e não só quando se vai de um para outro.”⁴⁵ E como uma dessas pausas para se tomar fôlego, salienta um aspecto marcante do grupo:

*O chamado segundo Modernismo - e só é segundo por vir a seguir ao primeiro e não por razões de subalternidade - traz consigo uma vocação ensaísta e pedagógica que o primeiro desconheceu quase por completo. (...) É a presença que vai angariar para os argonautas do Orpheu o público que estes se tinham entretido a espicaçar.*⁴⁶

Ao recusar a expressão “contra-revolução”, Lisboa direciona seu argumento para aquele primeiro aspecto que registramos na topografia crítica sobre a *Presença*: a *revitalização* crítica do *Orpheu*. E talvez, para ratificar esse aspecto, possamos reforçar a idéia que é também de Lopes, sobre a proximidade entre o discurso presencista e o senso comum de sua época, de forma a tornar mais “legíveis” e aceitáveis seus textos para o público médio; público esse de quem os poetas do *Orpheu*, praticamente alheios à noção de senso comum, zombavam.⁴⁷ Enquanto movimento crítico, não poderia ser contra-revolucionária a atitude presencista, mas se nos lembrarmos do que Lourenço fala da *poesia* presencista, não há uma contra-argumentação sólida a esse respeito mesmo no texto de Lisboa. E, nesse sentido, a discussão estaria em se trocar “contra-revolução” por “regresso natural”, “interrupção”, “retrocesso estético”... algo que eliminasse a conotação de recusa,

⁴⁴ Cf. n. 2. P. 72.

⁴⁵ Ibid. P. 111.

⁴⁶ Ibid. P. 100.

⁴⁷ Cf. n. 14. P. 625.

a imagem *anti-órfica*, por assim dizer, que o termo sugere, mas sem apagar uma certa perspectiva esteticamente reacionária (o neo-romantismo) em relação ao *Orpheu*.

Pode-se dizer que a expressão de Lourenço, de algo aparentemente simples para ser contestado, passou a ser um ponto de referência sobre a *Presença*, mais pela oportunidade de se apontar para um deslize do célebre crítico do que pela gravidade do erro, já que, em seu texto, cerca a expressão de alguns cuidados, como que prevendo mal entendidos. O trecho a que nos referimos é o seguinte: “Mesmo se nos cingimos apenas à poesia como aqui fazemos, (...) ‘Presença’ não justificaria, nem pela intenção nem pelos resultados, um título que insinua regresso artificioso e ausência de originalidade.”⁴⁸

As tantas linhas gastas em defesa da *Presença*, na maior parte das vezes consideram o ensaio de Lourenço como mediador do olhar crítico sobre a revista, e revelam o empenho em remediar ou ratificar determinada descrição. Resultantes de leituras imprecisas daquilo a que se contrapõem, não fornecem o contra-argumento adequado, já que essa resposta deveria enfatizar, e insistimos nesse ponto, a poesia do grupo, um certo retrocesso estético (em termos históricos) em torno dela que não significa, necessariamente, qualidade inferior. Como diz T. S. Eliot: “There are times for exploration and times for the development of territory acquired.”⁴⁹

II.

Numa descrição histórica ou panorâmica sobre as diretrizes geracionais, é sempre possível falar em *Presencismo*. São constatáveis pontos em comum entre os colaboradores da revista que, mesmo matizados e reestruturados individualmente, mantêm-se como dominantes, sejam valorativas ou diretivas. No início da primeira parte mencionamos as quatro dominantes na fortuna crítica da *Presença* e procuramos delimitar o contributo efetivo desses textos críticos, bem como os fatores que impedem uma descrição clara das preceptivas presencistas.

⁴⁸ Cf. n. 35.

⁴⁹ “The Music of Poetry”. *Selected Prose*. Great Britain, Penguin Books, 1955. P. 35.

No caso específico de C. Monteiro, para esse trabalho o que interessa delimitar é o conjunto de preceptivas em torno de sua crítica que atuam na construção do cânone crítico sobre Pessoa. Assim, não é o nosso objetivo tratar das principais linhas de força de sua crítica como componentes de uma idéia mais geral de Presencismo. É claro também que estamos tratando de um crítico presencista, o que quer dizer que há um conjunto de noções, e não apenas termos, atuantes na crítica de Casais que muitas vezes derivam dos discursos precedentes, sobretudo do de J. Régio e de G. Simões.⁵⁰ Esse aparato tipicamente presencista, vale dizer, porque é recorrente e igualmente fundamental nos textos dos mais importantes colaboradores da revista, é em sua maior parte precipuo na abordagem da poesia de Fernando Pessoa. Devido a essa dupla face de um repertório nocional sempre aduzido pela crítica de Casais, isto é, de um conjunto de linhas de força ao mesmo tempo radicadas no Presencismo e operantes na recepção crítica de Fernando Pessoa, é preciso

⁵⁰ Nascido no Porto, em 1908, C. Monteiro não poderia ter vivido o Modernismo português ao mesmo tempo em que saíam os números da *Orpheu*. Tinha, afinal, sete anos de idade em 1915. Esse é um dado que, embora seja aparentemente óbvio, não é transparente em afirmações sobre o “crítico moderno” que foi, ou a respeito do “menos presencista de todos”. Embora estejamos falando de críticos que começaram na atividade intelectual precocemente - haja vista os primeiros ensaios de G. Simões e J. Régio terem sido escritos por volta dos vinte anos -, até praticamente os dezenove anos C. Monteiro, segundo ele próprio afirma, como veremos a seguir, não havia tomado contato com o universo literário de forma mais intensa. Seu primeiro contato com a poesia modernista seria efetivamente o seu primeiro contato mais íntimo com a literatura. Isso ocorreu por meio da *Presença*, às vésperas de completar dezenove anos:

Ora, através da Presença não tive apenas a revelação de Pessoa, mas a da poesia, que não tinha até então feito vibrar em mim nenhuma corda profunda. E isto significa que descobri, praticamente ao mesmo tempo a geração do Orpheu e a primeira geração da Presença, isto é, por um lado, sobretudo Pessoa e Sá-Carneiro, e, por outro, José Régio, António de Navarro, Fausto José, Edmundo de Bettencourt, Carlos Queirós, Francisco Bugalho, Branquinho da Fonseca, etc.; que foi através dela que se fez essa identificação íntima, indefinível e indestrutível, que nos marca para a vida inteira... (Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa. Op. cit. Pp. 116-117)

Em outra passagem, ao falar do seu primeiro contato com a poesia de Pessoa, Casais novamente rende mérito à revista:

*Esse quando situa-se nos meus 17 anos. Foi a Presença que mo revelou, e a primeira poesia de Fernando Pessoa que li foi sem dúvida a “Marinha”, que saiu no n.º 5. * (Op. cit. Pp. 115-116)*

* Apesar de situar o ocorrido aos seus 17 anos, o n. 5 da *Presença* sai em Junho de 1927. Tendo nascido em Julho de 1908, o crítico já estaria por completar 19 anos, portanto.

Pode-se falar que o Presencismo influenciou a sua recepção de Pessoa e de Sá-Carneiro, não pelo simples fato de a revista ter sido o veículo entre o público e a nova poesia (e Casais situava-se como o público) - o que por si só já é um argumento considerável -, mas por esse conhecimento ter se dado simultaneamente ao de outros poetas já de certa forma vinculados à *Presença*. Além disso, o aspecto mais saliente da revista, a crítica literária, inevitavelmente aproximava os poemas a uma estética originária, antes de mais nada, do Presencismo como doutrina, e não diretamente dos poemas de Pessoa e Sá-Carneiro.

Esse papel da revista para o crítico revela um lado importante para se pesar em sua trajetória: a *Presença* não foi apenas uma fonte ou um veículo, mas um modo de formação para ele.

que se faça a devida distinção metodológica para o caso específico deste trabalho: o Presencismo é o esteio de um pensamento crítico que vai se formulando e adquirindo pouco a pouco características próprias. Serve-nos, assim, de ponto de partida para a compreensão de algumas preceptivas que não são simplesmente colocadas em prática por Casais, mas redimensionadas em sua interpretação individual.

Ao avaliar a obra de Benjamin Jarnés, num primeiro momento de modo um tanto impressionista, C. Monteiro afirma: “E as novelas e os contos têm o próprio balouçar incerto da vida.”⁵¹ O trecho remete à uma noção muito difundida nessa obra crítica, que consiste na hipótese de haver uma homologia entre as naturezas da obra de arte e da vida. A possibilidade desse paralelo significa, entretanto, que apesar de estar sujeito à percepção do leitor, ele não pode ser precisado, ou convertido numa descrição analítica. Mas, para o crítico, justamente por não se poder submetê-lo à prova crítica - que consiste numa transposição discursiva - é que sua percepção é, em si mesma, a principal indicação de valor artístico. Para Casais, portanto, há na arte e na vida, nas suas naturezas, uma mesma propriedade que só é apreensível enquanto conteúdo não-racionalizável - que é sensitivo, portanto. A mesma idéia fica expressa em sua crítica quando o crítico afirma: “Há um mistério da poesia tal qual há um mistério da vida.”⁵²

A noção de mistério, que iremos explorar num dos capítulos desse trabalho, é de suma importância para a compreensão dessa crítica, bem como do Presencismo que ela constitui. Uma de suas implicações, e que importa aqui, é a de fundamentar essa homologia entre arte e vida. Assim, a crítica de Casais concebe ambas em uma chave de intangibilidade, como sendo o “mistério”, ou o “balouçar incerto” da arte (o mesmo que o da vida), uma noção apreciativa e valorativa.

Pensando as conseqüências dessa noção para a crítica de C. Monteiro, aclara-se o que o próprio crítico chama de “intuição” - que é outro termo-chave, e geralmente mal compreendido, que a conforma. Nesse momento, o de permanência da revista, o pensamento de Casais é baseado numa lógica simples, muito embora, devido a seu a-

⁵¹ In “Benjamin Jarnés”. *Presença* (22). Set. - nov. de 1929.

⁵² “O Mistério da Poesia”. In Adolfo Casais Monteiro Vivo - *Cadernos de Teoria e Crítica Literária 2*. Araraquara, Unesp - Departamento de Letras (Setor de Teoria da Literatura), 1972. P. 152.

sistematismo e a contradições recorrentes, seja relativamente difícil de ser desvelada. Partindo da premissa de que a arte contém um “mistério” que lhe é específico e que não pode ser traduzido racionalmente, e elevando esse “mistério” à função de expressão valorativa, ele passa, num só tempo, a ter uma importância preponderante para a crítica e a representar a impossibilidade de existência de um discurso crítico capaz de revelá-lo, na medida em que não pode ser racionalizável, isto é, reproduzido ou traduzido em outra linguagem. O “mistério” é, por isso, numa única expressão, a recusa da paráfrase. A “intuição” funciona, assim, como uma forma de apelo ao talento do crítico: para se apreender, ou ao menos se perceber o “mistério” da arte, que seria a expressão do “gênio” do artista - Casais e os presencistas faziam uso dessa expressão tipicamente romântica - seria necessária a “intuição” de quem critica - uma espécie de paralelo do “gênio” no crítico.

É por meio dessa leitura conjunta do que C. Monteiro entende por arte e por crítica que se deve situar o termo, e não, como se tem feito, como mero reflexo do bergsonismo. O próprio crítico chama a atenção para essa simplificação, como que antecipando possíveis equívocos de compreensão:

*E não deixa de vir a propósito lembrar outro péssimo costume, o qual consiste em dar como provado, se uma palavra costuma ser usada por alguém em determinado sentido, que todos quantos a usam o fazem por ser “discípulos” desse alguém, quando sucede ser este pensador ou artista de nomeada. Também é caso sucedido com a infeliz intuição. Ora é evidente que quem quer falar hoje em intuição se refere, ainda que o faça muito indiretamente, à “popularidade” que as idéias de Bergson, e o uso feito por ele de tal termo, se deram nos últimos dias; não se fala em intuição ignorando-se o bergsonismo. Mas não poderá adotar-se a expressão e não se ser bergsonista ? Isto é, não será compreensível que se aceite uma intuição, sem ser aquela intuição filosófica, “vision que se distingue à peine de l’object vu, connaissance qui est contact e même coincidence”, de que fala Bergson?*⁵³

⁵³ In “Poesia, Intuição e Razão”. *Presença*. 2ª. Série, (2). Fev. de 1940.

Procurando definir a poesia modernista como resultante de uma evolução histórica do gênero poético, C. Monteiro afirma: “É uma poesia que exprime, que revela - e o homem só pode exprimir com verdade o que é *seu*.”⁵⁴ Se, de uma forma nebulosa, o crítico havia afirmado que a poesia, ou mesmo a arte, de qualidade, é aquela que consegue expressar o “mistério” da vida, e que isso só seria possível para um “homem de gênio”, há aqui uma indicação menos indefinida de em que consistem os mecanismos dessa arte: a expressão artística deve ser de algo realmente sentido ou vivido para que tenha vitalidade. Casais não fala em verossimilhança, mas em verdade.⁵⁵ A verdade é para ele um valor artístico, portanto. Essa componente ética, fundamentada na realidade do homem, e não na realidade do texto, é que fundamenta o axioma “arte pela vida”. Logo, a arte é, para Casais, sempre a revelação da realidade interior do indivíduo por trás do artista. Não interessam tanto os fatos que ele vive, as atitudes que ele toma, os incidentes que marcam uma verdade objetiva, por assim dizer, mas a sua verdade subjetiva, os anseios, as sensações, as idéias, os sonhos etc. O reflexo disso nessa crítica é imediato: a realização, como posteriormente veremos em pormenor, de várias leituras de vezo biográfico (de um biografismo subjetivista, portanto) e psicológico dentro da *Presença*.

Esse valor de verdade da arte, essa noção de expressão reveladora da realidade subjetiva, remete a outro termo-chave, o principal deles, tanto para o Presencismo como um todo, como para a crítica de Casais e, conseqüentemente, para a fortuna crítica pessoana. A expressão artística de uma verdade precedente significa “sinceridade”. O termo será, posteriormente, matizado e ampliado a partir, inclusive, do próprio uso que o poeta faz dele. Mas enquanto componente central do Presencismo de Casais, de sua crítica na *Presença*, tem, nesse momento de sua trajetória crítica, um significado simples: “...expressão direta do seu (do poeta) debate interior, sem que ele nada mais pretenda do que a correspondência entre os poemas e a atitude do homem interior, sem enfeites e sem disfarces.”⁵⁶

⁵⁴ In “Crítica a ‘Desaparecido’, poemas de Carlos Queiroz”. *Presença*. (47). Dez. de 1935.

⁵⁵ Esses dois conceitos são importantes para a compreensão desse aspecto em sua crítica, e serão retomados no decorrer do estudo.

⁵⁶ In “Mais Além da Poesia Pura”. *Presença*. (28) Ag. - set. de 1930.

A possibilidade dessa expressão do “debate interior” do artista reafirma a noção de arte como expressão de um “eu”, caracterizado dentro da própria *Presença* como sendo ao mesmo tempo particular e universal, ou seja, sustentado na idéia de uma essência comum a todo homem. De modo geral, a crítica chama a isso de *individualismo presencista*, como uma superavaliação do “eu”, ou da psique, enquanto referência para a produção e para a apreciação da arte. É nesse sentido que se fala também em *humanismo presencista*, não como referência ao Humanismo clássico, mas como uma arte e uma crítica que dão ênfase à prospecção do indivíduo, do seu mundo psicológico, e não físico - donde surge também a expressão *psicologismo presencista*. Essas três expressões estão, portanto, radicadas na hipótese de uma correlação direta entre arte e vida, sem a consciência da mediação introduzida pela forma de expressão, como enfatizou Fernando Guimarães.

Esses termos gerais, que estão acordes com o senso comum da época, também revelam a falta de conceitos próprios, de um ideário efetivamente presencista. Se há um conjunto de idéias, de termos e de noções que retratam o Presencismo, eles são heranças do Romantismo ainda em voga no senso comum do período em Portugal. *Pureza, inocência, ingenuidade e sinceridade* são algumas dessas expressões. Vale lembrar, por exemplo, mesmo sem entrarmos a fundo nesse ponto, que uma concepção (porque haverá mais de uma) de “sinceridade” formulada por Fernando Pessoa, apesar de preceder em muito a presencista, não apresenta traços românticos, sendo mais complexa e de maior alcance que a outra: “A base de toda a arte é, não a insinceridade, mas sim uma sinceridade traduzida.”⁵⁷ O termo “sinceridade traduzida” em oposição a “sinceridade” simplesmente, ainda que apresente uma obscuridade e uma ambigüidade típicas de Pessoa, chama a atenção para a expressão literária dessa “sinceridade”, como sendo algo que é diferente dela. Há o reconhecimento de uma natureza própria da arte nessa formulação, que contrasta com uma das máximas presencistas em que se diz que o “mistério da arte é o mesmo que o mistério da vida”.

A propósito dessa, por assim dizer, pouca autenticidade do Presencismo em relação ao seu próprio tempo e ao Romantismo, é interessante verificar o que Álvaro Cardoso Gomes diz num apontamento geral sobre o Presencismo:

*... talvez seja impossível falar num ideário, ainda mais pelo fato de que a existência de um ideário contraria frontalmente os princípios literários sonhados pelos presencistas. Isso porque defendiam eles ardentemente a liberdade absoluta da arte, o que implicaria, em princípio, abdicação completa de regras de escola.*⁵⁸

A afirmação de que a existência de um ideário contraria os princípios literários presencistas é correta. Casais afirma, por exemplo: “Ignorar *como* se pode fazer um poema; não saber (ou esquecer) que existe no mundo uma técnica a que chamam poética.”⁵⁹ Contudo, ela não se sustenta como justificativa para a não existência de um ideário, já que um princípio literário não significa necessariamente realização literária. Como bem se diz, trata-se de um princípio “sonhado”.

Ficaremos num exemplo que ilustra bem essa diferença entre o pretendido e o realizado na crítica de C. Monteiro. Veremos mais a frente que uma das principais recusas de Casais é em relação às escolas ou programas estéticos diretivos da arte e da crítica. Apesar disso, seus textos são entremeados de reflexões de natureza teórica, e a sua crítica literária costuma apoiar-se em preceptivas gerais como ponto de partida.⁶⁰ A única vez em que nos deparamos com uma menção a esse importante aspecto dessa crítica, é num ensaio de O. Lopes:

O maior paradoxo, já o notamos: consiste no fato de, valorizando em princípio muito mais a crítica do que a teoria da literatura, aliás de acordo com o seu irracionalismo de raiz, se ter afinal preocupado quase sempre com a teorização e só a

⁵⁷ **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias** - 2ª. ed. (Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa, Edições Ática, 1973. Pp. 259-251.

⁵⁸ **A Literatura Portuguesa em Perspectiva**. Dir. Massaud Moisés. Vol. 4. S. Paulo. Atlas. 1994. P. 141.

⁵⁹ “A Realidade Poética”. *Presença* (38), abril de 1933.

⁶⁰ A esse propósito veremos que uma das características marcantes dessa crítica é a existência de importantes contradições e de oscilações que revelam um esforço contínuo pela busca de um método melhor estruturado.

*Supevielle ter dedicado um, de resto excelente, ensaio crítico-interpretativo, ou crítico-aproximativo, de fôlego.*⁶¹

Outro importante aspecto de sua crítica realizada na *Presença* advém da hipótese de uma expressão direta da psique, ou de uma arte *individualista*, e que repercute na idéia de projeção do “eu” na linguagem, concebendo-se a linguagem como eco da realidade psicológica. Daí o que se costuma nomear de “irracionalismo”, que seria defendido por Casais. Na verdade, seu pensamento crítico está pautado na noção de “involuntariedade” da arte, que consiste justamente na hipótese da expressão da psique sem o crivo da razão, ao que os críticos da *Presença* chamaram, a partir de G. Simões, de “transposição estética” - uma espécie de paralelo do “élan vital”, de Bergson, ou da “teoria da sublimação”, de Freud. Por trás dessa noção presencista, ressoa a ilusão de uma arte icástica, resultante duma consubstancialização do “eu psicológico” na linguagem: “... a forma nascerá da sinceridade da voz”,⁶² afirma C. Monteiro. Prega-se um certo espontaneísmo que repercute na total falta de atenção para o meio de expressão, que é visto como algo fortemente associado ao inconsciente e, por isso, destituído de valor próprio: “... a inovação formal é o *aboutissement* inevitável da evolução interior e, por si só, não possui a mínima significação.”⁶³

Essa projeção do “eu” na linguagem, como se o indivíduo e a expressão desse indivíduo fossem o mesmo, contingencializa o emprego do termo “retórica”, que passa a ser, para o crítico, algo que significa, em si mesmo, inadequação, distanciamento e desarmonia entre a expressão e o expresso, além de indicar uma linguagem que não partiria do indivíduo, portanto, mas de uma poética; logo, uma arte construída, em termos presencistas, “racionalmente”, e não “intuitivamente”. C. Monteiro faz uso de expressões recorrentes na revista, como “intelectualismo”, “arte cerebral”, “falta de espontaneidade” e, de um termo que recobre os demais, “artificialismo” (em oposição à “sinceridade”), para nomear esse distanciamento entre o “eu individual” e o “eu poético”. E ainda afirma: “É

⁶¹ Lopes, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio* - Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea. V. II. s.l. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. P. 716.

⁶² In “Crítica a ‘Litoral’”, de João Cabral do Nascimento. *Presença* (39). Julho de 1933.

⁶³ In “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Superville”. *Presença* (45). Julho de 1935.

sempre errada a crítica que se ocupa da forma usada pelos poetas partindo do princípio que estes andam à procura de moldes onde *encaixam* a sua inspiração.”⁶⁴

Percebe-se em seus textos críticos na *Presença* que não há análises formais ou lingüísticas, sendo que as menções que faz à forma estão sempre associadas à exaltação da “sinceridade da voz” do poeta, sem justificativa que não recaia em mero impressionismo do crítico; sobre Manuel Bandeira, por exemplo, C. Monteiro diz: “... esta completa ausência de retórica, esta enorme força de *espontaneidade* irreprimível, esta juvenildade de expressão!”⁶⁵ A única marca de estilo objetivamente constatável e defendida é a simplicidade da linguagem, que é um critério de valor muito circunstancializado. Não ocorre ao crítico, por exemplo, que mesmo uma linguagem simples possa ser fruto de um trabalho eminentemente racional, resultante do conflito do poeta com a linguagem, e não ser sinônimo obrigatório da espontaneidade da voz. Sobre esse traço mais geral do Presencismo, e que é plenamente ratificado por Casais, o crítico que melhor tratou do assunto, afirma:

*A passagem deste núcleo desdobrante - o eu e o artista -, que é uma verdadeira hipóstase, a um grau mais elevado de espiritualidade, o da linguagem da obra literária, conduz naturalmente ao problema de saber se esse eu e se essa linguagem apresentam uma natureza homóloga, o que acarretava embaraços pela confusão que se podia estabelecer entre psíquico e literário.*⁶⁶

E é, de fato, adequado entender a crítica de Casais como defensora de uma “sinceridade” ideal que, em termos práticos, impede o aprofundamento para uma análise do componente central, ou mais especificamente literário, dessa consubstancialização, que é a linguagem:

Mas o que nos interessa pôr em primeiro plano, agora, é que esse metafisicismo se tornou uma espécie de fio de pêndulo que, embora se incline para a realidade da

⁶⁴ In “Mário de Sá-Carneiro”. *Presença* (21), Jun. - ag. de 1929.

⁶⁵ In “Notas sobre poetas novos do Brasil”, II. *Presença* (34), Nov. - fev. de 1932.

⁶⁶ Guimarães, Fernando. Citamos o mesmo trecho na primeira parte. Cf. n. 18.

*literatura - corroborando, sem dúvida, uma jocunda confiança nela -, não chegou a tocar o solo da sua linguagem. Repare-se no silêncio ou peso morto que a crítica presencista fez recair sobre certas descobertas, formas e recursos expressivos, logo depreciativamente considerados como retóricos e inautênticos, tirando-lhes todas as possibilidades de serem um estrato a partir do qual a análise crítica se fizesse, sempre que se defendia uma bem ambígua sinceridade artística.*⁶⁷

A forma com que se pensa a correlação psique-arte resultaria, se levada adiante, na convergência para um automatismo de escrita, ou seja, para uma estética “ultra-realista”, como C. Monteiro denominara o Surrealismo, e que traduziria com maior coerência essa “hipóstase” do “eu” - que é vislumbrada pelo crítico frente a poesia de Jules Supervielle. Como afirma Lopes: “... o princípio naturalista da ‘reprodução’ parecia estar certo, desde que se mudasse de mundo (o interior em vez do exterior) e de meio (o automatismo instintivo em vez da inteligência refletida sobre o fundo de um temperamento).”⁶⁸

Entretanto, há dois fatores que impedem mais claramente a convergência para uma arte surrealista: Casais e os demais presencistas não abdicam de uma consciência crítica que parte do “eu” não apenas como autor, mas como leitor - são artistas críticos os homens da presença -, e para a qual o Surrealismo seria um salto extremo rumo ao ininteligível, por outro lado, há uma recusa geral à arte de vanguarda na *Presença*, considerada “intelectualizada”, ou seja, uma arte em que a razão, geradora de manifestos que são poéticas, poderia a liberdade do indivíduo-criador e obliteraria a intuição e a “inspiração”, como Casais por vezes diz. O caminho a ser seguido é outro. Após a *Presença* veremos que o crítico, sob o influxo dos ensaios de Eliot, dará uma atenção maior à linguagem, e esboçará em alguns momentos uma divisão de domínios entre ela e a realidade, reconhecendo por vezes universos distintos.

Mas esse percurso será sinuoso, como, aliás, já se mostra nas páginas da *Presença* (1927 - 1940), e marcado pela retomada de noções que são recorrentes na revista. Fazendo uma rápida comparação, ao passo que a crítica de G. Simões realizada durante o referido

⁶⁷ Guimarães, Fernando. “O que é ‘Literatura Viva’?”. In *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*. Porto. Brasília Editora. 1981. P. 29.

⁶⁸ Lopes, Óscar. Cf. n. 61. P. 633.

período caracteriza-se, sobretudo, pela ênfase dada aos aspectos psicológicos do criador e à gênese de arte, e a de Régio pela exaltação da personalidade do criador através da construção de um “eu” metafísico, a de Casais é equivocadamente reduzida ao rótulo de apologista do “irracionalismo” e do “intuicionismo”,⁶⁹ como faz Hourcade, ou eleita como a mais “moderna”, como afirma Lourenço.

Na crítica de C. Monteiro, o fator principal que deve ser pesado para que se evitem reducionismos é a atuação de linhas de força opostas sobre ela. Focaremos esse aspecto mais adiante, mas, por hora, vale a pena situar essa característica, ainda que de forma sucinta, já que, além de ser altamente reveladora, é quase sempre diluída nos textos sobre Monteiro.

Para tanto, é suficiente, por ora, colocar em contraste com trechos em que o crítico defende a arte como a “expressão direta” de um “debate interior”, como “correspondência” entre os poemas e o homem, ou ainda, em que define “sinceridade” como a possibilidade dessa expressão através do “gênio” do artista (como os aludidos acima), um trecho como este: “A letra mata o espírito. O homem que tenta exprimir as suas intuições, trai-as; só se comunica à custa duma contínua adulteração.”⁷⁰ Evidencia-se aqui a centelha de um reconhecimento, que nunca será integral, mas bastante explorado posteriormente, da autonomia da arte em relação ao artista: “Para Jarnés - para a arte de Jarnés, o que é diferente...”⁷¹ O reconhecimento, mesmo que parcial, dessa natureza própria da arte, convergirá numa visada de certo teor imanentista que representa o traço realmente distintivo que há na crítica de C. Monteiro em relação à de seus companheiros de geração.

⁶⁹ A esse respeito, a noção de “mistério”, que é a que de fato deve ser pesada, pois é a utilizada por Casais em praticamente todos os seus mais importantes ensaios, e tem grande importância para a compreensão de sua crítica, jamais recebeu a devida importância da crítica. O termo e aquilo que comporta serão, por isso, objeto de nossa atenção.

⁷⁰ “Primeiro e Segundo Capítulos do Ensaio *Os Caminhos da Verdade*”. *Presença* (41-42) Maio de 1934.

⁷¹ Cf. n. 51.

As Primeiras Aproximações:
Pessoa na *Presença*

Na *Presença*, o que há de substancial de C. Monteiro sobre Fernando Pessoa são dois textos de natureza e importância diversas. O primeiro deles é uma breve crítica ao livro de poemas de Luiz Pedro, prefaciado por Pessoa e intitulado *Acrônicos*.¹ A crítica de Casais é dirigida tanto aos versos de Luiz Pedro, quanto às formulações do prefaciador. O outro texto, mais importante que o primeiro, é na verdade um comentário de teor analítico que o crítico faz à carta de Pessoa, que lhe fora remetida a 13 de janeiro de 1935; a carta que trata da gênese dos heterônimos.² Além desses dois textos, há também referências que o crítico faz ao poeta em artigos dirigidos a outros autores, em sua maior parte superlativas e evocadas a título de ilustração do Modernismo português, do que Casais chama de “nova poesia” em Portugal.

Em comparação com a crítica de Casais sobre os demais autores, o que chama a atenção na crítica sobre Pessoa é a diferença de tratamento, uma espécie de entusiasmo na perspectiva do crítico, que, sem repercutir em mera apologia, revela um senso judicativo bem claro e um plano futuro de abordagem. No comentário que faz sobre uma análise depreciativa do Modernismo português, publicada n’ *O Comércio do Porto*, sob o

¹ “Acrônicos”, de Luiz Pedro”. In *Presença* (35), maio - março de 1932.

² “Sobre a carta que antecede”. In *Presença* (49), junho de 1937.

pseudônimo Edurisa, C. Monteiro afirma: “E como é a poesia que faz engulhos ao sr. Edurisa, lembramo-lhe que bastava o nome de Fernando Pessoa para marcar a vitória do “Modernismo”. Mas para que tentar explicar-lhe!”³ Esse senso admirativo do crítico, embora manifestado em algumas curtas passagens na *Presença*, até o comentário à célebre carta de 13 de janeiro de 1935 não é justificado, ou argumentado, por um estudo seu sobre o poeta na revista.

As primeiras referências de C. Monteiro a Fernando Pessoa são, de fato, enaltecedoras em seu sentido mais antecipado, isto é, o crítico afirma se tratar do maior poeta português contemporâneo como se isso fosse um juízo consensual e bem aceito em seu tempo, sem fornecer subsídios analíticos que justifiquem essa posição. Como se sabe, Fernando Pessoa só chegou a ser lido e aceito por maior público na década de 1950, sendo que na década de 1930 sua poesia e sua atitude poética, enquanto “poeta dos heterônimos”, provocavam, não raro, surpresa e celeuma mesmo em círculos intelectuais mais elevados da sociedade. O crítico, ao consagrar o poeta dessa forma, fazia-o, entretanto, ciente de sua pouca popularidade. No comentário à carta de Pessoa, afirma, por exemplo, que o grande público não poderia se interessar por sua obra, “pois o acessível está nela rodeado por inúmeras zonas que são ingratas a essa parte do público”; e termina esse trecho dizendo que ela “continua esperando a geração que a descubra como bem comum”. Dentro da própria *Presença*, aliás, o juízo de Casais não é unânime, sendo relativizado por Régio, que, se por um lado esteve entre os primeiros a reconhecer a qualidade da “nova poesia”, por outro, não se identificava com boa parte dela:

*Ele compreendeu e sentiu bem a novidade radical de sua poesia. Mas tem temperamento demasiado diferente do companheiro mais velho para poder segui-lo por tantos caminhos diferentes. Nunca gostará, por exemplo, da poesia de Campos, que acha artificial, e vai censurar ao próprio Pessoa a falta de sinceridade.*⁴

³ “Burro velho não toma andadura”. In *Presença* (49), junho de 1937.

⁴ Bréchon, Robert. **Fernando Pessoa - Estranho estrangeiro**. Rio de Janeiro / São Paulo, Ed. Record, 1998. P. 430.

Como mencionamos, Régio é o primeiro a fazer referência a Pessoa na *folha de arte e crítica*. Seu estudo, **Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa**, publicado em Lisboa, pela editora

É de se notar que mesmo Régio (que não se identificara completamente com a poesia de Pessoa, já em 1925, e depois em 1927, na *Presença*) escrevera sobre o poeta. Já Simões, de um modo mais analítico do que admirativo, é o autor de um longo e talvez o mais importante estudo sobre Pessoa até então, publicado em 1930 na *Presença*, e de outro em 1936, na edição especial sobre o poeta e em **O Mistério da Poesia**. Em contrapartida, o primeiro texto de Casais que é específico sobre Pessoa, vem a lume apenas após a morte do poeta, quando revela a importante carta sobre a gênese dos heterônimos, que lhe havia sido remetida cerca de dois anos e meio antes do comentário de 1937. Nesses primeiros anos como crítico de arte na revista, a desnecessidade de um estudo demonstrativo para embasar o próprio gosto literário, sobretudo em se tratando do poeta que Casais elege como o maior de seu tempo em Portugal, remete-nos, em parte, ao processo de formação do crítico, ainda como leitor da *Presença*.

Mais novo do que Régio e Simões, C. Monteiro chegou à revista em dezembro de 1928,⁵ quando já era possível determinar os preceitos básicos do que veio a ser reconhecido como *Presencismo* em Portugal. Num de seus mais importantes ensaios, já posterior ao encerramento do grupo, Casais declara quando e onde conheceu a poesia de

Inquérito, em 1942, é oriundo duma monografia de 1925, anterior à *Presença*. Régio é o articulador doutrinário da revista e, bem inicialmente, seu principal expoente crítico.

Em “Da Geração Modernista”, o crítico defende uma distinção entre a poesia ortônima e a heterônima muito calcada na tradicional dicotomia entre clássicos e românticos, o que leva a poesia pessoana a um patamar muito resumido. A esse respeito, E. Lourenço afirma que Régio hesita no reconhecimento do “gênio” literário de Pessoa, consagrando ao poeta um olhar admirativo, mas não sem reservas.

A inexistência de um estudo de sua autoria, de maior fôlego e aprofundamento, dentro ou fora da *Presença*, que tenha dado exclusividade à obra do poeta, impossibilita-nos de atribuir-lhe o mesmo grau de importância que demos a G. Simões e C. Monteiro enquanto críticos de Fernando Pessoa.

Para C. Monteiro, Régio desvaloriza toda a poesia heterônima, e adota uma postura “sisuda” ao sustentar afirmações como esta: “muitos dos versos livres de Álvaro de Campos ou Alberto Caeiro não chegam a ser versos; isto é, não atingem a poesia”.

Ainda segundo C. Monteiro, sua postura restritiva frente ao Pessoa heterônimo seria devida a um “complexo de defesa do mantenedor das formas clássicas, por excessivo cogitar pedagógico - e esquecimento de que os perigos das “formas livres” são os mesmo das formas tradicionais, para os falsos poetas...”. A esse respeito, embora nos pareça que C. Monteiro tenha exagerado em suas deduções psicológicas, vemos que ele não reconhece Régio como estudioso de Pessoa (ao contrário do que faz, apesar das reservas, com G. Simões, por exemplo).

Régio, de fato, é o principal mentor da idéia de “artificialismo” em relação à poesia de Fernando Pessoa, o que pode ser considerado como prova irredutível da incongruência entre seu Presencismo e uma postura crítica favorável ao manejo dessa poesia.

Pessoa: “Esse quando situa-se nos meus 17 anos. Foi a *Presença* que mo revelou, e a primeira poesia de Pessoa que li foi sem dúvida a “Marinha”, que saiu no n. 5.”⁶ Em seguida, explicita o impacto que essa poesia e, mais exatamente, esse momento literário como um todo, exerceu sobre si:

*Ora, através da Presença não tive apenas a revelação de Pessoa, mas a da poesia, que não tinha até então feito vibrar em mim nenhuma corda profunda. E isto significa que descobri, praticamente ao mesmo tempo, a geração do Orpheu e a primeira geração da Presença, isto é, por um lado, sobretudo Pessoa e Sá-Carneiro, e, por outro, José Régio, Antônio de Navarro, Fausto José, Edmundo de Beettencourt, Carlos Queirós, Francisco Bugalho, Branquinho da Fonseca, etc.; que foi através dela que se fez essa identificação íntima, indefinível e indestrutível, que nos marca para a vida inteira - coisa que até aí não acontecera com mesmo os maiores poetas do passado que, sem entusiasmo, fora lendo. Agora, pela primeira vez, a poesia me falava como se fosse já uma coisa “minha”, como se não fizesse mais do que abrir uma porta que estava à espera dela - mas pela qual só ela podia entrar.*⁷

Assim, a partir da declaração acima, o que é importante ressaltar em sua crítica, é que, ao contrário de G. Simões, que até se aprofundar criticamente sobre a poesia de Pessoa, adotara, como vimos, outros modelos literários, o poeta é já para C. Monteiro uma espécie de paradigma literário constituinte de seu processo de formação. E, assim como a poesia de Pessoa, também o Presencismo de Régio, Simões e Branquinho da Fonseca, e a poesia dos da *Presença*, são encarados pelo crítico de modo consentâneo ao que entende como “contemporâneo” ao senso estético que adquire. Enquanto Pessoa exerce uma influência transformadora em G. Simões (primeiro, ao substituir Dostoiévski como modelo de valores estéticos, e, depois, indicando o caminho biográfico para o crítico, num momento em que defendia Sá-Carneiro numa ilação psicológica de Simões),

⁵ *Presença* (17).

⁶ “O Insincero Verídico”. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Op. cit. Pp. 115 - 116. Cf. C.1, n. 50.

⁷ *Ibid.* 116 -117.

no caso de C. Monteiro, segundo ele mesmo, Pessoa é já o responsável, desde o princípio, por sua identificação com a poesia.

Seja por conta desse conhecimento e dessa identificação prévia, o que importa é que se verifica um rigor crítico e uma maturidade intelectual surpreendentes no pouco que há de Casais sobre Pessoa na *Presença*. Seria fácil esperar de suas abordagens algum desmazelo analítico, uma crítica eivada de apologia e condicionada pelo acicate do pioneirismo e da genialidade do poeta de que trata. O papel de divulgadores da “nova poesia” era, afinal, consciente dos críticos da revista. Mas sabendo da importância significativa do poeta para o cenário cultural português e, em contrapartida, do baixo prestígio de sua poesia nesse mesmo contexto, Casais tem um cuidado em suas abordagens que é distinto, inclusive, de boa parte de seus ensaios na *Presença*. Isto quer dizer que o crítico pouco se arrisca naquilo que escreve sobre o poeta na revista, sobretudo se se considerar comparativamente a verve crítica de G. Simões, que o antecipa. Essa crítica de menor risco que realiza, sem a pretensão de fornecer uma chave que desvende o que chamavam de “mistério”, não deixa, entretanto, de drenar de seu objeto de análise, seja o prefácio a Luiz Pedro, seja a carta de Pessoa, o que de fundamental há ali para ser focado e analisado. Suas análises sobre Pessoa na *Presença* não seguem, em síntese, por uma única clave de leitura, mas procuram enxergar seu objeto sob vários aspectos.

O que se tem aqui, é um momento preparativo. Esse momento é caracterizado por comentários orientados pela sensatez descritiva e pelo juízo admirativo preconcebido. De um outro modo, esses comentários antecipam alguns pontos importantes nos enfoques posteriores ao fim da revista, sejam do próprio Casais, sejam de Simões.

No apontamento de Casais sobre o prefácio de Pessoa ao livro de poemas de Luiz Pedro, o crítico explicita o contraponto que representa o Pessoa-crítico face ao poeta, considerando-o como uma personalidade eivada de contradições: “Fere, ver um Fernando Pessoa tomando atitudes do que não é...”. Além disso, revela a sua vertente especulativa como sendo bem inferior à poética: “Tem os *Acrônicos* um prefácio de Fernando Pessoa. Neste prefácio, aquele que é o maior poeta português de hoje, mostra não ser tão

admirável crítico de poesia; e por isso não resisto à tentação de alguns comentários...⁸ Trata-se de opiniões que, embora tenham sido geradas pela leitura de um prefácio de Pessoa, como veremos mais adiante, irão se reafirmar na crítica de Casais.

Em determinado trecho do referido prefácio, Pessoa define três estádios para a poesia, sendo o terceiro, que chama de rítmico, o destinado à poesia modernista. Causa estranhamento ao crítico o fato de Pessoa definir a poesia como *uma prosa com pausas artificiais, isto é, independentes das que são naturais em todo o discurso e nele se indicam pela pontuação*. Segundo Casais, tal definição está exata para Luiz Pedro, mas não para a poesia modernista, ou à de Pessoa: “Ora, o estranho é que tais afirmações sejam feitas por Fernando Pessoa, pois da leitura do seu “velho amigo Álvaro de Campos” ou de Alberto Caeiro, não menos seu velho amigo, podia tirar conclusões muito diferentes.” Com o mesmo argumento, Casais está defendendo a poesia modernista e a de Pessoa, considerando-as num mesmo platô, assim como revelando um certo desajuste interno entre o que o poeta produz literariamente e aquilo que entende por sua poesia: “Com efeito, a poesia modernista - estádio rítmico - não é discurso; não é, também, prosa com pausas artificiais, pois se ela é rítmica, ou as pausas não são artificiais, ou deixa de ser rítmica.”⁹

⁸ Cf. n. 1.

⁹ Em carta a Casais, de 26-XII-1933, Pessoa concorda com o crítico: “Sobretudo lhe agradeço aquelas palavras em que, na crítica ao livro do Luiz Pedro, discorda de mim, porque, aparte a natural vulnerabilidade de uma crítica prefacial amiga, me apanhou, de fato, num lapso de redação. Sobre este assunto, redigi uma nota destinada à “Presença”, que o meu subconsciente se encarregou, imediatamente, de fazer extraviar.” In **A Poesia de Fernando Pessoa**. Op. cit. P. 219. Já antes de enviar esta carta a C. Monteiro, Pessoa enviara outras duas a G. Simões comentando o assunto, a primeira a 16 e a outra a 28-VII-1932: 1) “Gostei muito, aliás, de todo o número da *Presença*, incluindo os reparos do Adolfo Casais Monteiro ao meu prefácio a *Acrônicos*. Talvez faça uma breve nota esclarecendo o que quer que eu esclareça. Neste momento ainda estou sob os reflexos da doença eu tive e, aliás, proibido pelo médico de trabalhar muito. Não que a Nota Explicativa exija espaço ou tempo; o que exige é disposição, e essa, por enquanto, falta-me.” 2) “Vejo que tenho tempo para enviar a colaboração para a *Presença*, pode contar com ela. Mandarei a tal nota para o Casais Monteiro (é muito breve). (...) A propósito da Nota, a observação do Casais Monteiro é bem feita. O que houve, porém, da minha parte foi um lapso de redação no passo do prefácio a que se refere. Como está, realmente está mal, pois se depreende que a poesia (eu deveria, antes de mais nada ter escrito “verso” ou “forma poética” e não “poesia”) não é, de fato, uma simples prosa com pausas artificiais. O que há a fazer, na Nota, é esclarecer isto; e estou deveras grato ao Casais Monteiro por me dar a oportunidade de fazer esse esclarecimento, aperfeiçoando, ao mesmo tempo, uma passagem onde a redação está muito imperfeita.” In **Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões**, apud **A Poesia de Fernando Pessoa**. Op. cit. Pp. 220 - 221.

Por fim, o crítico define o ritmo poético numa esfera de produção e de assimilação cujo estofo está bem determinado pelo Presencismo, que o resume no axioma “arte pela vida”:

*Mas tente-se pôr em prosa um poema rítmico: quem ousará fazê-lo? Pois se no ritmo, que não é feito de pausas artificiais, mas por assim dizer, da sistole e da diástole do coração e da alma do poeta pulsando, está inteira, a revelação dum outro ritmo interior, ao qual corresponde, com maior ou menor precisão, segundo as possibilidades do poeta!*¹⁰

O que se vê aqui é uma recusa à qualificação de *artificialismo*, do modo como Régio, por exemplo, atribuiu a Pessoa. Essa recusa, como veremos também, conformará um importante aspecto da crítica de Casais depois da *Presença*.

A carta inédita de Fernando Pessoa a C. Monteiro, publicada na *Presença* (49),¹¹ é a resposta do poeta a três perguntas que o crítico lhe fizera: sobre um plano futuro de publicação de sua obra, a gênese dos heterônimos e o ocultismo do poeta. O texto de Pessoa dá ênfase à segunda pergunta, sobre a gênese dos heterônimos, e esta parte é constantemente citada e analisada no decorrer da fortuna crítica do poeta, servindo muitas vezes como um marco inicial para se entender a heteronímia e, mais amplamente, para se apresentar em linhas gerais a poesia de Pessoa. A carta, entretanto, quando defrontada com a obra e com outros textos seus de natureza similar, fornece estímulos a reflexões mais profundas e que, na maior parte das vezes, não atingem uma conclusão definitiva.

O comentário de C. Monteiro é o primeiro realizado sobre o texto, e vem anexado ao mesmo já no momento em que vem a lume. Esse dado é importante, pois aqueles que leram a carta na *Presença*, contaram com a perspectiva crítica de Casais para dilucidá-la, e, decorrentemente, para modulá-la

Na primeira referência que o crítico faz ao texto, considera-o para além de um importante documento, mas como “obra”, ou ainda, como literatura:

¹⁰ Cf. n. 9.

¹¹ Cf. n. 2.

Não deixa, evidentemente, de ser informação e documento - e um documento de extraordinário interesse - mas é principalmente uma admirável página autobiográfica, rica daquela argúcia, daquela acuidade na investigação interior que em Fernando Pessoa atingiam uma altitude sem exemplo na nossa literatura. E como página autobiográfica, é obra de arte, é criação literária, embora o seu autor não o tivesse procurado.

Ao situar a carta num esboço eminentemente literário, Casais não considera como verdade as declarações de Pessoa, já entrevendo no que é dito, e que o próprio poeta chama de “espontâneo”, a possibilidade da ficcionalização. Além disso, o crítico não se esquece de salientar a tendência de Pessoa para o “fingimento” e para a “simulação”, o que poderia tornar a carta não mais que uma armadilha jocosa do poeta. Por isso, opta por uma primeira avaliação de caráter estético, que lhe propicia considerá-la como “obra excepcional, anormal até, na literatura portuguesa”. O crítico chega, inclusive, a estabelecer um paralelo entre a carta e a poesia de Pessoa, indicando uma semelhança de estilo muito característica do poeta:

E isso soube dizê-lo com aquela precisão poética tão característica de sua arte, aliada a uma tão real e inegável emoção, que ficamos atônitos, maravilhados e confusos - postos mais uma vez perante aquele encontro de emoção intelectualizada e de inteligência tornada emoção que caracteriza inconfundivelmente as criações do grande poeta que ele foi, que ele é.

Mas sob o ponto de vista documental, por conta dessa maior atenção em não tomar como verdade aquilo que um escritor diz sobre a sua própria criação, o olhar de C. Monteiro delimita-a, definindo bem seu raio de alcance. O trecho abaixo, embora longo, consiste no melhor exemplo do que caracterizamos como a clareza e a serenidade dessa crítica.

O que um escritor afirma de si próprio e da sua arte, mesmo quando ditado pela preocupação da mais completa objetividade, não pode nunca ser tomado como definitivo com respeito a ela e a ele. O que um artista sabe ou crê saber, e o que diz de si próprio, são coisas tão diferentes como a obra pensada e imaginada o é da realizada. A afirmação já feita de ser esta carta, acima de documento, uma obra de arte, continha, implícita, esta distinção. O artista, sem dar conta disso, faz uma escolha entre os materiais que, ao evocar a história da sua personalidade, lhe são oferecidos pela memória; para ele, a “fatalidade” de ser artista é uma proibição de imparcialidade, de objetividade puras. Quanto, pois, haverá nesta carta de deformação involuntária, quantas não serão as modificações que o “poder do artista” introduziu na história objetiva? Mas penso também que Fernando Pessoa, sendo um caso excepcionalíssimo de pessoa que se vê como se fosse outrem, estará portanto excepcionalmente livre dessas restrições; mas a própria agudeza do olhar desvendando os íntimos meandros é porventura como a luz demasiado viva que destrói os contornos, aniquila as nuances, torna claro demais o que não pode deixar de ser obscuro. Eis restrições que julgo necessário fazer, embora, a meu ver, em nada possam diminuir o alto significado que atribuí à carta, pois constituem aquela dúvida, aquela cuidadosa desconfiança com que devemos abordar sempre as criações de caráter autobiográfico.

Nesse começo de análise é importante atentarmos para alguns elementos que serão retomados pela crítica de C. Monteiro mais tarde, mas que já se configuram como diretrizes, seja no que diz respeito ao método, seja no que se refere à argumentação. Casais diz que o olhar de Pessoa sobre sua própria obra pode tornar “claro demais o que não pode deixar de ser obscuro”. Se encarássemos essa afirmação linearmente, isto é, acompanhando cronologicamente os ensaios do crítico, talvez pudéssemos encontrar dificuldades para enxergar o que uma retomada do texto após a leitura dos ensaios das décadas de 1940 e 1950 pode revelar. Casais negará veementemente a possibilidade de *explicação* da obra literária, e será, inclusive, defensor de um imanentismo que procura defender a autonomia do estético. É nesse sentido que falará de um “mistério” inerente à obra de arte. O termo será retomado diversas vezes segundo matizes variados, mas tem o

seu fundamento central representado nesse comentário de Casais, que é anti-explicativo em sua essência; ou seja, o “mistério” da poesia é, em outros termos, “o que não pode deixar de ser obscuro” nessa poesia.

Entretanto, de um modo ainda diverso do que seria mais coerente com a aceitação de um “mistério” na poesia, ao adentrar mais o cerne da carta, Casais entende que não é o Fernando Pessoa poeta que deve considerar, mas sim o “Pessoa como caso”, e o que chama de “confissão do poeta”, que julga essencial para a investigação do fenômeno heteronímico. Casais usa a expressão “explicação dos heterônimos”, ao indagar se eles são ou não “despersonalizações autênticas de Fernando Pessoa”.

Esse é o ponto central de sua recepção da carta. Ocorre que Fernando Pessoa, ao recusar a explicação de teor psicanalítico de G. Simões,¹² contradiz-se na carta a C. Monteiro, onde fornece uma explicação “orgânica” - “A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim” - e outra biográfica para os heterônimos, que de certa forma é do mesmo nível que a psicológica - “Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram.” Esse tipo de auto-análise sintoniza com o método crítico de G. Simões, havendo, portanto, uma convergência crítica aqui. Já a crítica de Casais não seguirá por um processo homólogo a esse, mas, inclusive, irá negá-lo com severidade, embora em alguns momentos enverede pelo mesmo caminho - que desde já chamaremos, como ele próprio o chamou, de “explicativo”. Esse momento, especificamente, é um deles. Se por um lado Casais atenta para não tomar como verdade aquilo que Pessoa afirma sobre si mesmo, por outro, utiliza-se do termo “explicar”, numa referência à gênese dos heterônimos e, o mais importante, julga fundamental saber se, de fato, as obras dos heterônimos se lhe “impuseram” enquanto “despersonalizações autênticas”. Desse modo, antecipa-se aqui um dos pontos fundamentais na crítica dessa primeira geração, em torno da *sinceridade* e da *insinceridade* do poeta. Essa questão consiste, inclusive, no profundo traço presencista que há tanto num quanto noutro crítico, e que será particularizado após o último número da revista.¹³

¹² “Fernando Pessoa e As Vozes da Inocência”. In *Presença* (48), julho de 1936.

¹³ O interesse de Casais pela gênese heteronímica, e que é o interesse principal de G. Simões pelo poeta, está, inclusive, expresso na carta que envia ao poeta a 10-I-35, e que estimula imediatamente Pessoa a

Uma mostra desse Presencismo que se difunde pelos ensaios de Casais fora da *Presença* é um trecho de seu comentário à referida carta, em que cita um “ensaio ainda inédito em português”:

*Fernando Pessoa é um romancista em poetas: pois que, como o romancista só pode fazer viver os personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterônimas de Fernando Pessoa são como que monólogos de personagens dum romance. O romance é ele próprio - e que admirável romance!*¹⁴

Não por acaso, esse é um dos ensaios de Casais onde o Presencismo está mais patente. Segundo o crítico, os heterônimos são o próprio Pessoa; a idéia de um “romancista em poetas”¹⁵ está fortemente atrelada ao preceito “arte pela vida”, e deixa implícita, já de antemão, uma recusa à noção de *blague*, de *insinceridade* ou *artificialismo*. Assim como nos referimos à crítica de G. Simões, esse é um caso em que o Presencismo parece conduzir Casais a uma investigação de caráter mais ético do que estético, na medida em que se torna importante para o crítico afastar Pessoa da idéia de *insinceridade*. Nesse afastamento, é visível o compromisso de Casais com a estética da revista.

Tendo isso em vista, pode-se dizer que há uma contradição na apreciação crítica da referida carta: ao mesmo tempo que Casais defende a necessidade de um certo afastamento crítico em relação à auto-análise do poeta, não consegue esse afastamento num nível mais profundo, já que seus comentários são direcionados para a gênese heteronímica, onde está latente a preocupação explicativa. Essa é uma dualidade que não é

escrever a célebre resposta de 13-01-1935 (conhecida como “a carta sobre a gênese dos heterônimos”, e a qual voltaremos no decorrer do trabalho): “Tenho um pedido a fazer-lhe: continuo a pensar no estudo sobre a sua poesia. Queria o Fernando Pessoa - se isso é possível - dar-me uma espécie de nota bibliográfica *avant la lettre*, isto é, uma resenha da sucessão e coordenação que faria da sua obra poética, para a publicar em volume. E queria dizer-me alguma coisa sobre a gênese dos seus heterônimos? Isto, bem o sinto, é talvez pedir demais. Creia que não levarei a mal que não me queira responder. Mas a outra nota, espero que não terá motivo para a recusar. Deixe-me agradecer-lhe por tudo, e aceite as saudações do seu admirador que muito o estima.” In *A Poesia de Fernando Pessoa*. Op. cit. P. 225.

¹⁴. O trecho constaria no segundo ensaio da segunda parte do *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, intitulado “Verdade e Ficção: os Heterônimos de Fernando Pessoa”. Op. cit. P. 76.

¹⁵ Essa idéia será especificada e analisada mais adiante.

dirimida ao longo do processo crítico de Casais, e que ainda estará em ação em 1958. Além disso, a impugnação das formas da crítica literária que visam a fornecer justificativas baseadas em dados extrínsecos à própria literatura - que é algo que o crítico passará a defender mais incisivamente já fora da revista, seguindo uma sustentação teórica imanentista -, tem aqui seu pólo contrário na perspectiva crítica de C. Monteiro, num certo arrimo com a investigação da psique e da biografia do poeta. Assim como no primeiro caso, essa é outra dualidade persistente na crítica de Casais que já tem manifestação nesse momento.

Vão se delineando, portanto, nesse momento-chave dessa crítica sobre o poeta, os indícios centrais do que será desenvolvido mais tarde. Partem daqui dualidades que representarão um luta interna, até certo ponto comovente, em seu processo crítico, bem como o interesse mais geral pelo fenômeno heteronímico. Esses indícios, ou antecipações, e o largo interesse do crítico pela poesia de Pessoa em geral, são claramente manifestados no final de seu comentário à carta, onde revela um plano futuro de abordagem:

Contudo, resta saber se se trata de uma despersonalização de igual forma nos vários casos (as passagens transcritas incitam até a considerá-la pluriforme) É voluntária? É inconsciente? Talvez a combinação duma e doutra forma? A solução talvez esteja nesta última interpretação. Seja como for, é problema para longo estudo, não apenas do que o poeta disse dos seus heterônimos, mas do que a obra de todos contenha de elementos reveladores.

O comentário de C. Monteiro à carta de Pessoa é, afinal, um exemplo precoce da convergência de opostos que se verá mais tarde, quando a assimilação de teorias de forte teor imanentista irá se articular ao Presencismo do crítico; ou ainda, quando as idéias de “autonomia estética da arte” e de “arte pela vida” servirão, em certo sentido, como acicate para a reflexão teórica.

A Sondagem Extra-Textual na *Presença*:
Pólo de Futuras Tensões

*A critic who has interested in nothing but
"literature" would have very little to say to
us, for his literature would be a pure
abstraction.*

T. S. Eliot¹

Num texto posterior à *Presença*, chamado "Da Unidade do Artista", C. Monteiro defende a idéia de que não se pode separar o homem do artista. É nesse sentido que afirma: "o artista é dois". O artista seria um intérprete do homem no mundo e, portanto, não poderia ser considerado exclusivamente: "nada que o artista faça o faz senão como homem". O crítico entende o homem e o artista como um todo uno e indivisível, na medida em que o artista surgiria do homem lapidando-se pelos "caminhos espinhosos" da realidade.²

Essa concepção humanista do artista, seja como o indivíduo que busca, através da arte, a evolução espiritual, seja como o indivíduo que a busca na realidade e procura,

¹ "The Frontiers of Criticism" (1956). *On Poetry and Poets*. London - Boston. Faber and Faber. 1984. P. 116.

² In *Cadernos de Teoria e Crítica Literária 2*. Araraquara, Dept. De Letras e Teoria da Literatura - UNESP, 1972. P. 25.

então, expressá-la artisticamente - o crítico utiliza o termo “lapidar-se” de forma ambígua -, funciona como uma espécie de centro nervoso dessa crítica. Isso porque, na crítica de G. Simões é justamente nessa forma de humanismo que se sustentam as abordagens de veia biográfica e de veia psicológica, que são, por sua vez, explicitamente negadas por C. Monteiro. Parece haver uma decorrência natural entre esse humanismo presencialista e aquela forma de abordagem: se o artista nada mais é do que o indivíduo “lapidando-se” através da criação, ou lapidando-se para a criação, é natural que uma investigação centrada em sua vida ou em sua *psique* forneça resultados satisfatórios para alguém que se pautar por esse critério de comunhão entre arte e vida.

Ocorre que C. Monteiro se torna, mormente depois da *Presença*, um dos maiores defensores em Portugal de uma visada oposta a essa quanto ao papel da crítica. Em seus estudos sobre Pessoa, por exemplo, está sempre às voltas com a questão, efetivamente empenhado em defender a autonomia estética da arte sob o respaldo de um certo *mistério*, que julga inerente a ela, como um valor próprio da criação. Sua concepção incide sobre aquilo que considera como uma disparidade muito marcada no tocante à atividade exegética: de um lado a crítica *interpretativa*, que é a que julga realizar, e do outro as críticas baseadas naquilo que chama de “critérios científicos de abordagem”, tais como o sociológico, o biográfico e o psicológico. - em oposição aos “artísticos”, que não define bem.

Ora, parece que o caminho que leva a essas formas de abordagem “interrogativas” da literatura (diria E. Lourenço), e que são declaradamente recusadas pelo crítico amadurecido, foi, como veremos, traçado em seus próprios textos ainda na década de 1930.

É preciso, por isso, que retornemos à *Presença* e verifiquemos mais pontualmente como o crítico aplicou, em termos práticos, o princípio da “arte pela vida”, que é a base do pensamento presencialista.

Sobre Sá-Carneiro, C. Monteiro afirma:

... (os clássicos) *tem qualquer coisa de hierático, de distante: estão longe aos* (sic) *modernos, ainda aos* (sic) *mais inumanos, os mais desumanizados, sentimo-los próximos,*

*sentimo-los poetas por vitalmente (sic), com todo o seu ser, com todo o seu desespero e toda a sua alegria: são homens, os outros eram, ainda os maiores, literatos.*³

Essa distinção entre o poeta clássico e o poeta moderno, como se o primeiro fosse menos “humano” que o segundo, e daí o depreciativo “literato”, aponta para um juízo de valor muito claro para Casais: será melhor a poesia que tratar do homem e falar do seu universo com o máximo de simplicidade. Aquilo que for introspectivo, portanto, dito com desprendimento retórico, é melhor, por ser “moderno” - é mais humano para o crítico. Aqui, o homem é o parâmetro valorativo, a “nova poética”, segundo Casais, para a crítica moderna.

Desse humanismo exacerbado decorre uma insistência em tratar o homem como parte do universo artístico. Quando Sá-Carneiro diz “Arranquem-me esta grandeza”, C. Monteiro enxerga nessa espécie de repúdio, alguém que “amou demasiado a vida, sonhou-a sem se lembrar dos recifes escondidos no seu mar de longe calmo.” Do mesmo modo, quando o poeta afirma “Quero dormir... ancorar...”, o crítico entende o verso como uma forma de prenúncio de sua “crise” e de sua “loucura”.⁴

No número seguinte da revista, o crítico falará no caráter “autobiográfico” de uma novela de Benjamin Jarnés, onde, segundo ele, “reconhecemos a vida”: “é que as suas novelas ou contos têm o próprio balouçar incerto da vida.”⁵

Mas é em dois outros artigos que se evidencia melhor essa vertente presencista em seu pensamento, que parece dar azo àquilo que viria a criticar como tentativa de “explicação” da obra literária.

Em seu primeiro artigo na *Presença*, é surpreendente constatarmos C. Monteiro afirmando:

*O esqueleto dos Maias, parece-me que é a tragédia de Eça, do Eça atormentado, como são atormentados todos os artistas.*⁶

³ “Mário de Sá-Carneiro”. In *Presença* (21), junho - agosto de 1929.

⁴ *Ibid.*

⁵ “Benjamin Jarnés”. In *Presença* (22), set. - nov. de 1929.

⁶ “Sobre Eça de Queirós”. In *Presença* (17), Dez. de 1928.

A visão tipicamente psicológica da arte, incide sobre a obra de Eça - e sobre o próprio Eça - de maneira clara. Aqui, é o artista enquanto indivíduo, e não o homem enquanto artista, que interessa ao crítico.

No trecho seguinte fica ainda mais evidente essa noção do homem acima do artista:

Nos Maias há do princípio ao fim uma atmosfera ansiosa, de eminência de tragédia; Eça conseguiu martirizar, reduzir o puro objetivista, libertando o que havia nele de supremamente humano.

Neste livro, o homem vence o artista: conseguindo essa atmosfera verdadeira, a naturalidade das situações e dos caracteres; quando se atinge esta perfeita naturalidade, a palavra artista é já demasiado pequena, demasiado oca.⁷

E daí, portanto, a conclusão de que, sendo o homem superior ao artista, o grande artista seria aquele que, como Eça, deixa aflorar em sua arte o homem que nele há:

É a presença do autor como principal personagem - ainda que oculta - que distingue o verdadeiro, o mais puro romance; a mais bela arte é sempre autobiográfica.⁸

Sendo a grande arte, autobiográfica, não seria legítima e, mais que isso, ideal, uma crítica que se pautasse pela chave biográfica, ou psicológica? C. Monteiro, nesse momento inicial, dá margem à sondagem crítica do indivíduo. A personalidade está acima do poeta, o que condiz com a perspectiva presencista levada até as últimas conseqüências por G. Simões.

Ao falar de Goethe, o crítico faz as vezes de um biógrafo e, em certo momento, de um psicanalista, esquecendo-se por completo de seu papel como crítico de arte, e de Goethe como autor:

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Para Goethe, exemplo inigualável da inquietação que constrói, da inquietação vivificadora, o adormecimento na dor, a complacência para com ela - e por isso os românticos o chocavam - são impossíveis. Superação, sempre, da tendência para o aniquilamento. Já aos quinze anos, após o seu primeiro drama - crise na qual, pela primeira vez, tomou consciência de si próprio - qual é a sua reação?: dominar-se “lançando pela borda fora - diz em Poesia e Realidade - o passado empurrado e empreendendo uma nova vida”. Mais tarde, da sua paixão sem esperança por Carlota Buff, que resultara a libertação através do Werther; Werther suicida-se - mas Goethe renasce. E já na velhice, que é a Elegia de Maienbad senão o transfert (usando a linguagem psicanalítica), a sublimação do amor impossível...⁹

Goethe é descrito como o homem inquieto cuja vivência no mundo real é a causa de sua arte. Um drama pessoal, uma paixão desesperançada, seriam as razões de suas obras. Essa relação entre vida e arte, como entre causa e consequência, do modo que é sugerida por Casais, é típica de uma crítica que mais tarde denominará “explicativa”. Aqui, o discurso é biográfico. Além disso, é surpreendente como C. Monteiro faz uso da psicanálise, adotando, inclusive, o vocabulário que lhe é próprio: além de “*transfert*”, “*sublimação*”.

Mais adiante, ainda no mesmo artigo, deparamo-nos com:

Goethe é, acima de tudo, o homem que vive, e cuja obra é apenas um pouco dessa vida, não podendo nunca vir a ser toda ela. Um Shakespeare, um Dostoiévski, que nos dão, vivendo, de comparável à sua obra? Mas a vida de Goethe é o que vale supremamente, mais que uma obra na qual nunca foi tudo aquilo que era, essa vida que não foi a fachada solene imposta pela lenda, mas um talvez inigualável esforço para realizar todas as suas tendências. A sua obra é um dos aspectos da sua vida; nesta, somente, ele que sabia os limites da expressão, tentou a heroicidade de ser completamente. A sua obra não o desmente, porque é um fragmento da sua biografia;

⁹ “O homem Goethe”. In *Presença* (35), março - maio de 1932.

essa biografia que, apesar das inúmeras cartas, e registros de conversações, das memórias não existe para nós senão como um vislumbre, pois é-nos impossível imaginar as zonas que nos permanecem ocultas, para todo o sempre roubadas à nossa ansiedade de saber...

C. Monteiro considera com especial relevo o homem Goethe, como se sua grande obra fosse a sua vida, e não a sua arte. Seu ponto de vista é agora o do biógrafo, do cultuador da personalidade, ou mesmo do construtor de mitos, e não do crítico de arte propriamente dito. A arte, considerada como um dos aspectos da vida, é caracterizada como meio, como veículo para se chegar até o homem, bem como é justificada pela personalidade e pela biografia do indivíduo criador.

Ao recusar mais tarde as abordagens de índole “explicativa” situadas no campo da gênese literária, pode-se dizer que C. Monteiro esteve a recusar-se a si mesmo naquilo que fora no passado. Isso quererá dizer que o crítico negou-se a colher os frutos que ele próprio semeou em sua trajetória intelectual? Em certo sentido sim, mas ver as coisas por esse enfoque significa simplificá-las em demasia.

O que não se pode deixar de levar em conta é que há um processo de transformação, que muitas vezes é sinônimo de evolução, na trajetória de um crítico - assim como na de qualquer artista. Não se quer dizer que isso seja obrigatório - quantos não são os casos de autores cujo primeiro trabalho despontou mais que os demais? Mas no caso de C. Monteiro, há essa evolução.

Saraiva e Lopes consideram a fase inicial da crítica de C. Monteiro como um momento ainda amadorístico em sua trajetória.¹⁰ A pouca idade é uma explicação razoável para isso. Mas devemos pensar, sobretudo, que antes de colaborador da revista, C. Monteiro fora um leitor assíduo da *Presença*, como ele mesmo declara no *Estudos*. Isso quer dizer que, embora não tenha feito parte do grupo fundador da revista, que definiu seus critérios e valores estéticos mais gerais, foram esses mesmos valores parte fundamental de sua formação intelectual. Prova disso é a sua posterior entrada no corpo editorial da revista. Não é difícil imaginar o quão importante deve ter sido sua convivência

¹⁰ In *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 1975.

com um grupo, ainda que bastante jovem, já com uma bagagem intelectual impressionante como as de Régio, Torga e Simões. C. Monteiro adotou a “arte pela vida” e tratou de aplicá-la em suas abordagens sem o menor constrangimento, fazendo uso, inclusive, de todo aquele vocabulário herdado do Romantismo e adaptado para os fins presencistas. Era muito cedo para que pudesse enxergar que o forte tom psicológico da crítica de G. Simões estava plenamente de acordo com aquela crítica “explicativa” que estava por negar. E, de fato, ainda na *Presença*, quando se faz notar em seus textos certa recusa à psicologia ou às tentativas de se fornecer justificativas à arte, não há uma renovação lexical em sua crítica. O que não ocorrerá de maneira mais contundente nem mesmo mais tarde, ao debruçar-se sobre a poesia de Fernando Pessoa.

Intriga, nesse sentido, que embora adotasse toda uma estética que convergisse para considerações sobre a personalidade do escritor, já na *Presença* há momentos em que o crítico recusa a análise de cunho explicativo. No artigo sobre Sá-Carneiro, Casais chama a atenção para isso:

*Não pretendi explicar, mas ver eu próprio, e dizer apenas o que vi. De aspirar a ver mais que à altura e à largura de nossos olhos, de tentar ver por todos, em vez de ver por nós, sai a inutilidade de quase toda a crítica.*¹¹

Apesar de uma visada em que vida e obra, ou indivíduo e poeta, entram em comunhão plena, inclusive já se inclinando para o campo psicológico, C. Monteiro recusa, já nessa sua segunda aparição na *Presença*, uma crítica com intenções “explicativas”. Essa sua consciência é notável ainda em fins da década de 1920, embora não reflita sua prática crítica. O que parece ocorrer nesse momento é a busca de um caminho próprio de se fazer crítica, ainda numa fase em que o que prevalece é o vezo individualista decorrente do Presencismo.

Sucede que depois da *Presença* essa duplicidade teórica tornar-se-á mais evidente. Casais perpetuará sob diversas formas o Presencismo nos valores e no léxico, mas, por outro lado, simpatizará com idéias até então ausentes na crítica portuguesa, como as de

¹¹ Cf. n. 3.

um Jung e de um T. S. Eliot (recusando nomes consagrados como Freud e Saint-Beuve). Como veremos, essa duplicidade é indicativa de uma dialética que só superficialmente pode ser vista como um paradoxo. É no método, na forma de abordagem, principalmente, que C. Monteiro se distinguirá; sem que isso, portanto, descaracterize por completo sua vertente presencista. É nessa coexistência de tendências, até certo ponto contrárias, que sua crítica sobreviverá.

Ao tratar do amadorismo dos anos 30 e 40, Saraiva e Lopes deixam implícita a consideração da crítica de C. Monteiro como uma evolução do Presencismo para essas outras linhas mais recentes de abordagem, desconsiderando a coexistência das diferentes vertentes nessa crítica.¹² É sob um enfoque parecido que Robert Bréchon afirma: “Casais Monteiro logo se afastou dos companheiros da *Presença*...”, no sentido de que o crítico que permaneceu até o último número da revista teria deixado de ser presencista após o seu final.¹³ É interessante averiguar também o que Jacinto do Prado Coelho nos diz sobre esse aspecto. Num primeiro momento, parece compreender bem a perpetuação do humanismo presencista na crítica de Casais: “Sem dúvida, nunca se desligou do humanismo presencista, duma visão individualista da arte, dum anti-racionalismo que o leva a falar de “mistério” não só a respeito de poesia mas até de crítica literária...”, mas em seguida conclui: “... soube distanciar-se do humanismo da *Presença*”.¹⁴ O paradoxo em que o crítico recai parece revelar mais amplamente o quão complicada tem sido essa questão para os seus críticos.

De um modo geral, têm-se considerado C. Monteiro como o menos presencista entre os três principais críticos da revista. Essa é uma opinião matizada pelas teorias imanentistas que o influenciam principalmente depois de 1940, e que desconsidera que o seu psicologismo (mais sutil que o de Simões) é consentâneo com a doutrinação de Régio. A psicanálise e o biografismo são mais propriamente derivações do Presencismo na crítica de G. Simões, não devendo ser considerados, portanto, como características do Presencismo.

¹² Op. Cit, p.1031.

¹³ **Fernando Pessoa - Estranho estrangeiro**. Rio de Janeiro, Record, 1998. P. 431.

¹⁴ Coelho, Jacinto do Prado. “A Compreensão da literatura em Adolfo Casais Monteiro”. **Ao Contrário de Penélope**. Amadora, Livraria Bertrand, 1976. Pp. 267 - 268.

O que ocorrerá mais claramente após o término da revista é um conflito particular entre o crítico herdeiro de um humanismo que tende para a análise distanciada do artefato literário, e a crítica que se apropria de valores e de conceitos mais próximos do artefato. Trata-se de uma espécie de definição de parâmetros num universo misto em que os opostos por vezes convergem. C. Monteiro procurará, provavelmente de forma involuntária, conciliar a bagagem intelectual que adquiriu, ou construiu fora da revista, com tudo aquilo que assumiu dela própria. O imanentismo, a crítica embasada em valores eminentemente artísticos, deparar-se-á com um vocabulário e uma estética que incidem sobre a vida, e sobre o homem.

Esse esforço de conciliação tem na estética presencista seu maior desafio. É ela própria, afinal, que converge para uma finalidade explicativa ou - utilizando um termo próprio do *New Criticism* - extrínseca à arte, que é a própria vida.

É desse embate que a crítica de C. Monteiro se conforma, e através dele que o crítico arquiteta uma abordagem fundamental sobre Fernando Pessoa.

O Discurso Histórico-Cultural em Defesa do Modernismo

- 4.1 introdução a **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**.
- 4.2 a descrição de um panorama intelectual decadente.
- 4.3 a renovação modernista e o modernismo de Pessoa.
- 4.4 uma concepção de Modernismo na *Presença*.

O que se vislumbrou no final do século XVIII foi que se podia fazer qualquer coisa parecer boa ou má, importante ou não-importante, útil ou inútil, através de uma redescritção do objeto em causa.

Richard Rorty

4.1

Publicado em 1958, **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa** pode ser visto como uma compilação de ensaios escritos pelo crítico ao longo de mais de quinze anos. Com destaque para “Fernando Pessoa e a crítica”, de 1952, e “Fernando Pessoa, o Insincero Verídico”, de 1954 (ambos publicados em livros homônimos), a obra é hoje considerada um marco na recepção crítica do poeta.

Não se trata, todavia, de mera compilação. Apesar do seu caráter ensaístico, e de importantes contradições ao longo da obra, a aparente independência dos capítulos não esconde uma unidade mais geral. Nota-se com clareza uma progressão analítica entre a primeira e a segunda partes, indo do geral para o particular. Sob outra perspectiva, o livro obedece a um mesmo padrão de abordagem, pautado na até certo ponto insistente recusa pela *demonstração*, ou pela *explicação* - termos estes carregados de um sentido muito negativo do modo como são empregados. Há ainda um certo “padrão” estilístico nos ensaios, não se querendo dizer com isso que C. Monteiro siga alguma regra fixa, mas apenas que a distância cronológica entre alguns deles não apaga sua conformidade e seu estilo próprios, que refletem posições críticas convergentes.

O fato de o crítico não ter realizado seus estudos com o objetivo de compor um único volume e, em parte, o seu caráter compilativo de ensaios, muito provavelmente são responsáveis pela constante retomada de temas, que se vê na obra.

Para exemplificar basta dizer que, ainda que haja um capítulo específico para discutir o fenômeno heteronímico em Fernando Pessoa, esse é um tema revisto praticamente em todos os demais. E, assim como esse, há outros temas enfocados, como o que já citamos a respeito da recusa por determinado método de abordagem, ou a modernidade do poeta.

Valem também esses comentários como justificativa pela opção por análises temáticas do texto como um todo. De outra forma, seríamos obrigados a uma retomada exaustiva de certos temas a cada novo capítulo analisado, o que comprometeria uma certa ordenação clara e concisa que temos buscado, não apenas sobre o livro em particular, mas sobre o pensamento crítico de C. Monteiro.

Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa pode ser considerado segundo um objetivo comum a todas as suas partes: compreender e valorar Fernando Pessoa. Há no crítico uma preocupação constante em relação a essas duas diretrizes, não sendo elementar, portanto, o seu emprego. Será preciso averiguar suas bases teóricas e algumas repercussões próprias para que tenhamos uma noção profunda não apenas do que pretende, mas do que isso efetivamente significa. Por hora, todavia, sem tratarmos dos

porquês de seu método, importa-nos analisar o seu *modus operandi* - aquilo em que consiste e como é posto em prática.

Uma das práticas mais comuns para o crítico é traçar paralelos entre o Modernismo português e a poesia de Pessoa. Essa é uma das maneiras que encontra para evidenciar sua autenticidade. Para tanto, após definir e analisar o “movimento”, situa o poeta como o seu instaurador em Portugal.

Como parâmetro comparativo, o crítico leva em consideração o contexto literário dos anos imediatamente precedentes à República (1910). Desse modo, ao afirmar a importância da revolução modernista num ambiente que considera estagnado, ao mesmo tempo afirma a grandeza de uma poesia.

A decisão de não tratar do poeta isoladamente desde o início da obra - já que é principalmente na primeira parte que essa contextualização é feita -, sugere que a valoração implica para o crítico uma comparação entre o presente e o passado, e entre o poeta e o espírito de seu tempo. A partir daí, C. Monteiro busca analisar Fernando Pessoa sem, contudo, adentrar especificamente em sua poesia; essa é a perspectiva adotada com maior ênfase na segunda parte do livro. Pode-se falar, portanto, numa visada histórico-cultural nestes estudos, manifestada principalmente em sua parte introdutória.

É importante notar essa característica, pois ela revela haver para o crítico, já na década de 50, uma necessidade de ressituar o poeta.

4.2

Para uma aproximação dessa perspectiva introdutória (mas que se manifesta no decorrer dos capítulos) cabe a seguinte questão: como C. Monteiro descreveu o panorama cultural português imediatamente anterior ao aparecimento de Fernando Pessoa ? E, por decorrência, como a poesia deste altera esse panorama ?

Essas duas perguntas nos parecem estar implícitas na introdução, “Humanismo e Modernismo na Poesia Portuguesa”, e no ensaio que inaugura a segunda parte da obra: “Uma nova dimensão da poesia”.

Começemos pelo panorama traçado pelo crítico.

C. Monteiro caracteriza a literatura portuguesa anterior a *Orpheu* como “um mero jogo de formas e aplicação de fórmulas”.¹ O formalismo, habitualmente evocado como uma barreira não transposta pela cultura literária portuguesa, tanto para os poetas quanto para o público leitor, somado a uma de suas conseqüências diretas, o retoricismo, e ao sentimentalismo herdado dos românticos, são, para o crítico, as evidências mais que notórias de uma literatura que nada mais tinha a dizer e que perdera a sua poeticidade. Utilizando adjetivos como “fria” e “vazia”, C. Monteiro qualifica a poesia daquele tempo e ao mesmo tempo esboça um quadro intelectual pobre e decadente para o país: “O país, intelectualmente, pouco mais que dormia.”²

O leitor pode-se perguntar sobre a veracidade dessa visão, já que, se as trajetórias de autores surgidos no período, tais como Manuel Laranjeira, João de Barros, Afonso Duarte, Alfredo Brochado e Alfredo Pedro Guisado, não chamavam a atenção por traços de autenticidade e renovação, restavam ainda os ecos de grandes nomes como de Cesário Verde, João de Deus e António Nobre; sem falar em Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes e Gomes Leal, grandes vultos da poesia, ou mesmo em Ferreira de Castro, na prosa. O crítico, é verdade, não faz menção imediata a esses poetas no tocante à questão referida, mas não deixará de lembrá-los em outro momento, ao falar daquilo que teria sobrevivido de sua poesia. Todavia, o fato que se sobressai aqui é uma associação entre uma suposta penúria intelectual do período e a figura de Guerra Junqueiro.

A popularidade - nesse caso associada à facilidade - pouco teve a empatia do crítico, e o modo extremo com que a alcançou um dos maiores poetas românticos portugueses, muito menos. C. Monteiro declara que a “autêntica poesia” perdera em vez de ganhar com sua “excepcional popularidade”, e que o poeta fora o maior responsável por um espírito alheio à poesia num largo setor do público português. Estes, estariam a considerá-la “uma hábil orquestração de lugares comuns do pensamento e de comezinhos sentimentos”.³

¹ “A Geração do *Orpheu*. Situação do Modernismo.” Introdução. Op. cit. P. 48.

² Ibid. P. 50.

³ “A Criação Duma Nova Linguagem”. Op. cit. P. 168.

Sem muita clareza, essa postura parece significar que a própria poesia de Junqueiro teria sido a responsável pelo atraso intelectual referido, quando a argumentação dada, por sua vez, recai sobre a maneira como o público leitor português recebeu Junqueiro, cultivando-o até o início do século. No primeiro caso, percebe-se uma razoável desmesura por responsabilizar uma única figura, isolada e extemporânea, pelo declínio de uma cultura. No segundo, o evidente anacronismo.

Vem a propósito que um dos especialistas do período descreveu-o como “simultaneamente fértil e secundário”.⁴ De qualquer forma, o que nos interessa aqui não é como efetivamente se caracterizava o contexto cultural do momento, mas como o crítico o apresenta. Se por um lado o período marcou uma transição um tanto longa entre a geração de 70 e o Modernismo, por outro, fica evidente que tanto pior fosse descrito, maior seria a importância daquele que pudesse modificá-lo. É relevante, por isso, atentar para certa parcialidade do crítico em seu papel “reviscionista”.

Completando o quadro, C. Monteiro alude à célebre máxima “Portugal, país de poetas”, considerando-a uma imagem falsa, que faz crer numa grande poesia nacional, segundo ele jamais vista desde os tempos de Camões. Sem esconder alguma revolta, refuta:

*País de poetas fáceis, isso sim: de hábeis rimadores, de opulentos retóricos, de maviosos líricos. Mas capaz de deixar morrer de fome qualquer novo Camões que viesse oferecer-lhe uma “obra”, a arquitetura e a música conjugadas numa realização complexa.*⁵

Parece haver aqui uma alusão à péssima recepção que Pessoa recebera de alguns de seus contemporâneos, que preferiram atacá-lo e rotulá-lo de “louco” a reconhecer o mérito e a grandeza da poesia, e ao esquecimento quase por completo a que foi relegado, excluindo-se uma roda intelectual bem restrita. Uma poesia moderna, entretanto, necessitava de uma crítica moderna. Um tanto dessa autoconsciência parece mover o

⁴ Pereira, J. C. Seabra. *Do Fim do Século Ao Tempo de Orfeu*. Coimbra, Livraria Almedina, 1979. P.8.

⁵ Cf. n. 3. P. 169.

crítico em seus apontamentos, mesmo que isso implicasse em ter que renegar outros grandes poetas e o público.

Ainda a respeito desse quadro, que evidentemente se pretende insuspeito, C. Monteiro faz menção à geração de 70, procurando mostrar que, ao contrário do que se poderia pensar, ela não teria constituído um ponto luminoso no panorama intelectual português até o Modernismo. Quanto a isso o crítico prefere citar um trecho da **História da Cultura em Portugal**, de A. J. Saraiva:

*... o renascimento que a geração das “Conferências do Cassino” parecia ter iniciado fora morrer, a breve prazo, nas águas estagnadas duma literatura que, embora caricaturalmente, Antonio José Saraiva definiu muito bem ao dá-la como “a evocação de um sec. XVIII galante e punhas de renda (sic.), em personagens e fatos de opereta (O amor em Portugal no século XVIII, A Paixão de Maria do Céu); na recordação de figuras e amores lendários (Inês de Castro, D. Sebastião) para deliciar os ócios de eruditos e desocupados leitores; na admiração das belezas da paisagem portuguesa por delicados veraneantes como Jacinto; na reconstrução de certos caídos para embelezar as colinas”.*⁶

Embora não seja o ponto central na crítica de Saraiva, o sebastianismo da geração de 70 parece ser um dos percalços para o “renascimento que parecia ter iniciado” naquele momento. Sendo assim, o que dizer então do sebastianismo daquele que foi unanimemente considerado o pai do Modernismo em Portugal? Não considerando o Modernismo como uma dessas “águas estagnadas”, é evidente que C. Monteiro entra numa espécie de beco sem saída com o uso que dá à citação. Em relação a isso, o crítico apenas menciona que não está em **Mensagem** o melhor de Pessoa, sem analisar ou, ao menos, citar a obra no **Estudos**.

Em outra passagem, o crítico refere-se à mesma geração da seguinte forma:

⁶ Ibid. P. 159. O trecho citado consta da 1ª. edição à p. 30 do livro de Saraiva.

É bem sabido que a geração de Eça de Queirós não chegou a “desemburrar” uma literatura que logo parece arrepende-se sempre que uma arremetida mais corajosa a levou para fora do mediocre contentamento de si, dos exercícios de estilo e do respeito pela “mediocracia”. A geração que entrou na vida intelectual, social e política do país dando à sua época o retumbante banho de água fria que foram as “Conferências do Cassino”, acabou no mea culpa de A Cidade e as Serras, na intransigência política de Oliveira Martins, no nacionalismo e no monarquismo finais de Ramalho - e no suicídio de Antero. Quer dizer, antes que outros os pretendessem derrubar, e destruir a sua obra, eles se liquidaram por suas próprias mãos.⁷

Por outro lado, o crítico alega que nem Antônio Nobre e seu nacionalismo, nem Eugênio de Castro e seu Simbolismo, teriam provocado grande ressonância no público leitor. Ao contrário disso, sabemos do reconhecimento recebido por Nobre e da grande popularidade que alcançou a poesia de Eugênio e Castro. Já o saudosismo de Teixeira de Pascoaes mal teria sido notado pelo grande público, então apegado ao romantismo junqueiriano. A explicação aponta para uma perspectiva radical:

O fato é que a revolução que na prosa se deve a Eça de Queirós só veio a ser realizada, na poesia, por Fernando Pessoa, embora a tivessem iniciado Gomes Leal, Cesário Verde e Antônio Nobre.⁸

A referência, feita de passagem, a G. Leal, Cesário Verde e Antônio Nobre, evidencia a consciência de que a afirmação precedente radicaliza e simplifica por demais todo um cenário literário. Parece que há aqui, pela brevidade e pelo aspecto controverso da citação, a intenção de se fazer vista grossa aos poetas citados; algo, aliás, que o próprio Fernando Pessoa não faz. Surge a pergunta: por que citá-los como iniciadores do movimento, se o crítico considera apenas Pessoa o seu instaurador? De modo diferente deste, Cesário Verde, Gomes Leal e Antônio Nobre são considerados por Saraiva e Lopes

⁷ Cf. n. 1. P. 37.

⁸ “O Insincero Verídico”. Op. cit. P. 128.

os poetas mais renovadores do século XIX, por terem “libertado o vocabulário e a imaginária das convenções de uma expressão que se pretendia simultaneamente poética e elevada, graças a certos ornatos e limitações de tom já atrás verificadas em Antero ou Junqueiro, por exemplo.”⁹

Esse é, afinal, um trecho um tanto sintomático do que o crítico pretende, ou seja, poder uniformizar a descrição de um quadro decadente que antecipa o surgimento de Pessoa.

Segundo essa mesma justificativa, fundamentada na recepção pública, tampouco - e muito menos - a poesia de Pessoa, ou mesmo a de Sá-Carneiro (em parte ainda fortemente simbolista), poderiam ser consideradas revolucionárias. A não ser de um escol reduzidíssimo, os poetas não obtiveram reconhecimento de seus contemporâneos, permanecendo à margem de uma sociedade que não percebia ainda a nova proposta. Esse é, paradoxalmente, um fato altamente trabalhado pelo crítico. Referindo-se, por exemplo, à geração da *Orpheu*, é ele mesmo quem diz:

*Faltou qualquer coisa àquela revolução, para se tornar num “movimento”; ficou no ar, entre um suicida, um abúlico, e uma porção de literatos que afinal não queriam destruir nada. E por isso mesmo, depois daqueles meses em que uma imprensa desencadeada e quase unânime pede cadeia e manicômio para os responsáveis pelo Orpheu, a calma volta a reinar nas letras pátrias, e as várias manifestações de vanguarda prosseguem, durante dez anos, sem conseguir impor-se a um público fiel aos mesmos deuses aos quais prestava culto antes da arremetida “futurista”.*¹⁰

E o crítico encerra a primeira parte de seu livro com certo tom impressionístico, na imagem do poeta renegado e isolado da sociedade que não o entendera - algo um tanto idealizado através da construção da imagem do “gênio incompreendido”:

⁹ *História da Literatura Portuguesa*. Op. Cit. p. 993.

¹⁰ Cf. n. 1. Pp. 58 - 59.

*Nesses anos, porém, dando aqui e ali, nesta ou naquela revista, escassas amostras do que escrevia no isolamento, obscuro e indiferente ao sucesso, Fernando Pessoa ia erguendo a sua obra.*¹¹

Não há em sua crítica, portanto, ao menos no caso citado, uma concordância de critérios. Para tratar do panorama intelectual português do início do século, o reconhecimento público passa a ser fundamental para C. Monteiro, e, no entanto, deixa de ser importante ao tratar justamente daquele que viria alterar esse panorama.

Esclarecendo o leitor a respeito dessa nossa colocação, parece-nos estar claro que não se trata aqui de diminuir a importância que teve a literatura de Fernando Pessoa, e do Modernismo, em Portugal. Não é esse, aliás, o nosso foco. O que estamos buscando é um modo de analisar as justificativas e os mecanismos, sejam intelectuais ou meramente discursivos, do crítico, em sua tentativa, voltamos a dizer, de valoração e compreensão de Fernando Pessoa. Tendo exposto semelhante quadro em seu *Estudos*, e feito uso do mesmo para valorar a nova poesia que vinha a modificá-lo, cabe-nos a tarefa de analisá-lo e descrevê-lo mediante os objetivos de quem o esboçou. A imagem, por certo desacreditada, não vem simplesmente a retratar um momento, mas motivada pela intenção de apontar àquele que lhe sucederia, a que se chamaria de Modernismo. Pessoa, todavia, enquanto vivo, não pode fazê-lo. E isso é suficiente para mostrar certa fragilidade no argumento referente à pouca aceitação pública que grandes poetas tiveram no período.

Parece evidente, portanto, que por detrás da descrição de um panorama intelectual (que na verdade é mais especificamente poético) considerado como secundário na história da cultura portuguesa, há a mão até certo ponto pesada do crítico, engrossando seus contornos e iluminando suas “faltas” e “defeitos” - tudo em favor de uma preparação de terreno, como se costuma dizer, à apresentação do poeta que viria subverter esse quadro.

¹¹ Ibid. P. 59.

4.3

A transformação desse quadro, como descrito, pode ser entendida através da maneira com que o crítico define o Modernismo, pois, ao fazê-lo, tem a poesia de Fernando Pessoa como ponto de mira para o movimento.

Sem pretender fazer uma abordagem sociológica do “movimento”, C. Monteiro leva em consideração os acontecimentos sociais ocorridos no mundo durante o seu aparecimento para poder entendê-lo. Uma coisa, aliás, não implica a outra. O crítico declaradamente considerava “erro pretender achar na literatura o reflexo da vida dos povos”.¹² Para ele, ela é também um aspecto de nossas vidas e sua função não é “reprodutora”, mas “criadora”. Com essa visão, deve-se dizer, esclarecedora, a respeito do próprio método de análise, C. Monteiro explica que o Modernismo, ao contrário do que se poderia presumir, não resultou de uma escolha deliberada de um grupo de intelectuais insatisfeitos com o que estava sendo feito até então. Quem o compreendesse assim, provavelmente estaria considerando-o como uma proposta meramente formal, como uma revolução de superfície. Em certo sentido, parece-nos ser contra essa idéia que seu texto se direciona.

Assim, ao mesmo tempo em que toda uma literatura preexistente em Portugal é sintetizada num panorama definido como “decadente” e “atrasado” (tal como temos mostrado), o contexto histórico marcado pela 1ª. Guerra serve-lhe como pano de fundo para especulações acerca do movimento.

C. Monteiro afirma que o Modernismo em Portugal nasce num momento em que a realidade social está asfixiada pela negação dos direitos humanos e pelo conformismo de uma sociedade de mãos atadas. Ao homem faltaria um modo de expressar suas novas ânsias e angústias, suas novas idéias e necessidades - em muito delineadas pela nova realidade. E ao poeta, ou recluso do alto de sua torre de marfim, ou ainda, acorrentado pelos princípios clássicos e românticos - de que nenhuma revolução teria dado cabo até então - faltaria justamente uma troca com o mundo, com a realidade e com o homem - uma “interpenetração” através da qual pudesse expressar e aprimorar sua consciência do

¹² Ibid. P. 51.

presente. É essa concepção, voltada para o que é real e contemporâneo ao poeta, que estaria no seio do que significa o termo “Modernismo” para o crítico.

Há aqui uma noção de realidade diferente da romântica ou da clássica.

O poeta romântico, segundo C. Monteiro, seria o idealizador de uma realidade inexistente, muito próxima do fantasioso e do sobrenatural. Sua visão de mundo estaria voltada para dentro de um universo fictício criado por ele, na medida em que se encontraria alijado da sociedade.¹³ Já no mundo clássico, o poeta não se voltaria para o homem especificamente, mas para a humanidade como um todo. Haveria uma espécie de abstração da figura humana na poesia clássica, como se o poeta não falasse dos homens, mas de uma idéia geral de homem. O senso comum, aqui, seria um forte inimigo da concepção de humanismo de que trata o crítico.

Expressando-se de modo paradoxal e vago, segundo C. Monteiro o Modernismo abrigaria uma autenticidade que faltaria a qualquer outro momento literário. Não se trata de originalidade, que pode ser inventada ou conquistada sem nenhum vínculo com aquilo que é especificamente humano; com base, por exemplo, na tradição literária, como fez T. S. Eliot. A autenticidade é uma noção importante aqui porque se refere não apenas àquilo que é “novo”, mas que é típico e espontâneo no homem, confessional portanto. Daí o tão falado “individualismo” ou, mais imprecisamente, “humanismo” presencista, da maneira como se manifesta nessa crítica.

É nesse ideário que C. Monteiro elabora uma visão própria do movimento: se a realidade despojara o homem de sua humanidade, daquilo que lhe é próprio, teria cabido

¹³ Essa noção romântica de realidade, tal como o crítico apresenta, tem relação com o ocultismo e do esoterismo cultivados por Pessoa. Seria interessante notar como C. Monteiro trataria desse tema no caso do poeta. Entretanto, talvez seja sintomático o fato de esse assunto não ser enfocado. Na verdade, o ocultismo de Pessoa é antípoda da noção “moderna” de realidade segundo o crítico; e falar, portanto, do “ocultismo” do “precursor do modernismo”, seria, nesse caso, uma contradição. De qualquer forma, o fato de não ter tratado disso, não implica que o pensamento do crítico não encerre um paradoxo. Parece que, ao falar do seu “Modernismo”, C. Monteiro desconsidera a vertente ocultista dessa poesia por ser a que não se enquadra naquilo que ele mesmo definiu como sendo o Modernismo. De outro modo, se há aqui um paradoxo, é também bastante claro que a própria poesia de Fernando Pessoa como um todo está recheada de contradições. Daí a necessidade de o crítico ter especificado melhor de “qual” Fernando Pessoa estivera falando ao defini-lo “modernista”. A generalização, sobretudo no caso de um poeta tão diverso como Pessoa, parece estar sempre às voltas com mal entendidos e equívocos de natureza interpretativa; ainda mais quando destinada a captar o sentido geral de uma obra, como faz C. Monteiro.

ao Modernismo restituí-lo, dando a medida do homem dentro do seu tempo. Em suas palavras, o Modernismo é:

*... a expressão do humano, da universalidade humana: (...) a poesia novamente posta de harmonia com os dados essenciais da experiência do homem, (...) o regresso à vida após mais um período de alheamento.*¹⁴

Nota-se aqui uma noção cíclica do Modernismo, como a restauração do que fora perdido. Mas o crítico não aponta para o(s) momento(s) na história da literatura em que a literatura teria expressado a “humanidade” que julga retomada. Como vimos, na *Presença* o crítico adotara a mesma concepção:

*... (os clássicos) tem qualquer coisa de hierático, de distante: estão longe aos modernos, ainda aos (sic) mais inumanos, os (sic) mais desumanizados, sentimo-los próximos, sentimo-los poetas por vitalmente (sic), com todo o seu ser, com todo o seu desespero e toda a sua alegria: são homens, os outros eram, ainda os maiores, literatos.*¹⁵

Esse humanismo, que teria não só abarcado o Modernismo, mas que encontraria nele a sua expressão ideal, serve de argumento para refutar a idéia, então corrente, de que se trataria de uma revolução exclusivamente formal, ou da linguagem. Para C. Monteiro, o que os artistas da *Orpheu* buscavam não era simplesmente um novo modo de dizer o mundo, mas, acima disso, um novo modo de ver o mundo, uma ruptura com um universo mental esgotado e alheio às transformações da realidade humana.

Esse anti-dogmatismo que C. Monteiro herda da doutrina presencista é contíguo, em sua visada histórico-cultural, a algum desleixo e uma recusa que deixa transparecer no trato com a estética simbolista. Um certo intelectualismo e a atenção formal que subjazem à escrita do poeta simbolista distanciá-lo-iam da voz “sincera” e “inocente”, como entende o crítico, da poesia liberta de aforismos, e, portanto, da “pureza” do poeta modernista.

¹⁴ Cf. n. 1. P. 42

¹⁵ “Mário de Sá-Carneiro”. In *Presença* (21), junho - agosto de 1929. Citamos o mesmo trecho no C. 3, n. 3.

É realmente pela alteridade que é feita boa parte das afirmações sobre o Modernismo. No caso, o Simbolismo, enquanto estética a ser negada, é usado como contraponto. Casais pensa que a poesia desse período não teria trazido uma profunda transformação à literatura, por ser um “fim” e não um “princípio”. O que entende por “fim”, nesse contexto, é demarcado pela “insinceridade”, como se o Simbolismo fosse um movimento artificial e inócuo, na medida em que não se expressa com espontaneidade, ou, como Casais fala, com “a voz do homem que está por trás do criador”. O Simbolismo, portanto, seria um fim em si, a expressão da poesia dita “impura” da “arte pela arte”. Já a idéia de “princípio” parece ser constituída a partir da perspectiva humanista do Presencismo, isto é, a poesia é considerada como um meio propício à evolução espiritual, como um caminho de ascese do homem através da arte, ou, ao menos, como a forma de expressão “sincera” dessa ascese. Tratar-se ia, nessa mesma clave, da expressão “pura” da “arte pela vida”.

Há nessa concepção humanista do Modernismo um vezo ético que articula os conceitos que o definem: o Modernismo seria o primeiro movimento literário realmente “sincero”, pois não seguiria uma poética, ou não proporia preceptivas para a composição poética, mas seguiria a inflexão da própria voz do homem, já num universo desprendido de pré-determinações formais. O que não fica claro na concepção de Modernismo de Casais é como se dá a passagem dessa voz humana para a voz artística, já que a conversão que propõe é mais ética do que estética.

É, de fato, no espaço presencista que os valores estéticos (a noção de belo) e os valores éticos (a noção, *lato sensu*, de liberdade de expressão) estão congeminados.

Mas, sob o ponto de vista do que se afirma sobre o Simbolismo, a concepção do crítico é generalizante e mal justificada, e, a exemplo do que temos visto, indica que há uma pressa, uma ânsia por tudo reduzir frente à “nova poesia”. No seu entender, o Simbolismo teria sido um movimento exclusivamente formal, vazio de humanidade e sem significado relevante para o Modernismo. Por isso, embora reconheça a influência de um sobre o outro, esse reconhecimento é, em si, a diminuição do primeiro em comparação com o segundo, mediante um critério que não é adequadamente embasado. Ao falar do legado simbolista ao Modernismo, C. Monteiro sintetiza:

*...um clarão derradeiro e não o resultado duma “transmutação” de valores. Um fermento de fragmentação da forma, de diluição verbal, eis o que o modernismo herda do Simbolismo...*¹⁶

Essa comparação é cara ao crítico. Em outros momentos C. Monteiro reconhece a influência de Camilo Pessanha na poesia de Fernando Pessoa, assim como uma fase simbolista no próprio Pessoa. Por uma questão de reciprocidade lógica, seria esperado que o crítico desqualificasse da mesma maneira os poemas “simbolistas” do poeta. Não é isso, entretanto, que ocorre.

Além disso, quando C. Monteiro fala do Simbolismo em comparação com o Modernismo, como acabamos de ver, opta por generalizações. Dissemos que o crítico abre mão, por vezes, de uma maior atenção a outros autores (como fizera com Guerra Junqueiro, ou mesmo com Eça de Queirós) quando sua intenção é valorar Fernando Pessoa. Esse é o caso também aqui. Ao tratar do Simbolismo, quando se pretende, afinal, valorar o Modernismo, o tom com que fala tangencia a depreciação, e a valorarão que pretende é feita em detrimento daquilo que não é seu objeto.

Não nos parece, todavia, que isso ocorra deliberadamente, por intenção do crítico de depreciar o movimento, mas que se trata de um modo indireto de valoração do Modernismo. Verificamos que, em outro contexto, há uma diferença de tratamento dispensada por Casais para falar do Simbolismo, e uma especificidade maior em seu discurso. O crítico encarará o Simbolismo não como um contraponto ao Modernismo, mas como o antecessor imediato da poesia de Mário de Sá-Carneiro e do que chama de “primeira fase” da poesia de Fernando Pessoa - o Interseccionismo, o Sensacionismo e o Paulismo. Nesse outro contexto, C. Monteiro explicita de que Simbolismo está falando, evitando, assim, a generalização:

Um Simbolismo que não tem, praticamente, nada a ver com o da “escola” oficial, isto é, com Eugénio de Castro; um Simbolismo que vem de Camilo Pessanha, apesar de

¹⁶ Cf. n. 1. P. 36.

*ainda então inédito em volume, mas cuja influência o próprio Pessoa acentuou bem claramente, e dos simbolistas franceses, sem passar pela água de rosas que Eugênio de Castro dele tinha feito.*¹⁷

À luz desse trecho, vemos que a perspectiva comparativa que Casais adota como linha mestra de aproximação ao Modernismo é muito mais um expediente discursivo sustentado pela intenção de valorização de um deles do que pela desvalorização do outro.

Pressuporia o crítico que, ao falar de Simbolismo em oposição ao Modernismo, o seu leitor devesse excluir Camilo Pessanha e todos os franceses? Ou que só deveria considerar Eugênio de Castro? Se não é isso, seria mais simples e direto ter dito “a poesia de Eugênio de Castro”, ao invés de “o Simbolismo”, já que, como vemos, não é aquela a concepção que tem do movimento; mas era ela, afinal, a adotada pelo público - haja vista o desconhecimento de Pessanha pelo público leitor até então - e a que convinha para o rebaixamento histórico do predecessor e o decorrente enaltecimento do sucessor.

Longe de uma postura imparcial e descompromissada, essa variação no tom e no grau de atenção despendido pelo crítico em diferentes momentos, evidencia um comprometimento com a poesia de que trata, que acaba sendo danoso, não a ela sobretudo, mas àquelas que não são seu objeto direto de análise, e, é claro, à própria crítica.¹⁸

Até aqui descrevemos como C. Monteiro trata daquilo que constituiu a renovação modernista à luz de outras estéticas - ou melhor, à luz daquilo que entende ser as demais estéticas - buscando, com isso, a valorização e a compreensão da mais recente.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Além do humanismo, talvez entendido como a principal característica do Modernismo, C. Monteiro trata de uma certa “consciência do presente” que também caracterizaria o “movimento”. A respeito disso, ao falarmos sobre a concepção modernista de realidade - aos olhos do crítico, é claro -, notamos que ao recusar o idealismo do poeta romântico (que falaria de uma realidade ilusória) ou a generalização do poeta clássico (que falaria da humanidade, de uma idéia distante e geral de homem, sem individualizá-lo), já há, nessa recusa, a afirmação de uma consciência do momento presente. C. Monteiro fala em integrar o homem com todos os seus problemas na literatura, ou ainda, em “desdivinizar” a idéia de inspiração, tornando-a terrena”. Esses comentários revelam uma forte associação entre a integração do mundo presente e o *humanismo*, de forma a coexistirem num mesmo plano conceitual.

Ocorre que, já sem intenção de refletir sobre o que seria o Modernismo, mas especificamente sobre a poesia de Fernando Pessoa (considerado pelo crítico como o grande vate do período em Portugal), C. Monteiro afirma justamente o contrário do que havia dito:

*A obra de Pessoa é nitidamente uma obra de divórcio com a vida imediata, com a realidade presente.*¹⁹

Esse “divórcio com a realidade presente” na poesia de Pessoa está em absoluta dissonância com o que seriam a “consciência” ou a “integração do presente” do Modernismo. E o crítico considera Fernando Pessoa, afinal, o seu instaurador em Portugal.

Em outro ensaio ainda, Casais afirma:

*Não foi ocupando-se de coisas atuais que Fernando Pessoa conquistou o primeiro lugar entre os poetas contemporâneos; mas ele foi mais fundo que qualquer outro do seu tempo.*²⁰

Parece que, ao tentar afirmar o universalismo da poesia pessoana, o crítico considera-o em oposição ao imediatismo de uma poesia muito apegada à realidade contemporânea. Ora, uma das coisas que parece ocorrer aqui é a formulação de uma noção que se equivoca por ser excludente, o que se deve ao fato de o crítico considerar o universalismo em oposição à realidade atual. Certamente, Pessoa fala do que é universal nessa realidade, do que nela é humano e essencial, mas que não é de uma outra realidade senão dela própria; as ânsias e as necessidades de que trata são contemporâneas, mas nem por isso restritas a um só tempo ou a um só homem.

Os dois trechos acima, sobre F. Pessoa, são representativos dos desvios que, ora por um rumo, ora por outro, constituem uma característica negativa dessa crítica. Aquilo que C. Monteiro diz ser o Modernismo, por vezes pode significar algo conveniente a

¹⁹ “Uma Nova Dimensão da Poesia”. Op. cit. P. 67.

²⁰ “O Mais Português e O Mais Universal Poeta Deste Século”. Op. cit. P. 97.

determinado propósito. Ou seja, era importante falar da “consciência do presente” do poeta modernista para indicar “uma nova dimensão da poesia” em relação às estéticas precedentes. Do mesmo modo, era importante falar do universalismo da poesia pessoana para afastá-la das “formas menos elevadas de poesia que se destinam a agir sobre o comportamento do leitor”.²¹ O que parece estar em falta nessa definição é, portanto, o cuidado de se distanciar esse “universalismo” da poesia modernista do senso comum, e de associá-lo à “consciência do presente”, de modo a dar consistência ao pensamento construído. Assim como pode ser universal um romance regionalista, não há porque não ser a poesia que expressa a vida que lhe é imediata.

Dessa pouca consistência, conseqüente da busca um tanto exagerada pela valoração, e do modo comparativo com que é feita, surgem as contradições.

O trecho abaixo é outro exemplo claro disso:

*A obra de Fernando Pessoa pertence, na sua quase totalidade, ao espírito que duvida e à emoção que não encontra o seu objeto senão na dispersão irremediável do real. Quanto há nela de “positivo” iremos encontrá-lo, precisamente, quer no seu nacionalismo sebastianista, quer no seu ocultismo - quer dizer, ainda em formas de crença cujo fulcro é o mistério.*²²

Percebemos aqui a “dispersão irremediável do real” em desacordo com a “integração do presente”, o lado “positivo” do “nacionalismo sebastianista” de Pessoa, opondo-se à concepção de que fora o mesmo sebastianismo - considerado passadista e anti-revolucionário - um dos responsáveis pelo “malogro” da geração de 70, e o “ocultismo” do poeta, aqui como dado do Modernismo.

É de um modo oscilante, portanto, que C. Monteiro fala do modernismo de Fernando Pessoa, e de sua renovação em relação às “estéticas” anteriores.

²¹ Ibid.

²² Ibid. P. 95.

Por isso mesmo, essa inconstância na argumentação e na apreciação acaba sendo obliterada, de certa forma, pelo forte tom admirativo no discurso do crítico, que, à míngua de um embasamento rigoroso, determina sua tônica.

Em síntese, verificamos que C. Monteiro descreve um panorama literário em decadência para Portugal no início do século. Motivado a valorar, em oposição a esse panorama, a poesia de Fernando Pessoa - e a Modernista de um modo geral -, o crítico opera com um discurso unilateral e de cunho histórico-cultural, que se sustenta na generalização e na desqualificação do ambiente literário predecessor. A lógica do discurso segue um padrão muito simplificado: quanto pior a situação, maior a transformação. Assim, o Modernismo é concebido como a reabilitação da poesia enquanto modo livre e autêntico de expressão, dentro dos moldes presencistas, portanto. C. Monteiro busca, afinal, historicizar a “nova poesia” fazendo de seu próprio discurso, que é apenas hipoteticamente imparcial, um instrumento de valoração.

4.4

Ao termos respondido *como*, na visão do crítico, a poesia de Fernando Pessoa (e a modernista como um todo) alteram o panorama literário imediatamente anterior ao seu aparecimento em Portugal, sentimos também a necessidade de responder *o que é o Modernismo* (e *o que significa* a poesia de Fernando Pessoa) para a crítica.

Ocorre que, a partir dessa pergunta verificamos que a valoração modernista buscada no **Estudos** já vinha sendo feita desde a década de 30, nos artigos do crítico na *Presença*.

Entre os ensaios dos anos 50 e os artigos dos anos 30 relativos ao mesmo tema, parece não haver uma diferença fundamental. Há uma mesma intenção de compreensão e valoração que os orientam e uma diversidade complementar entre eles. Do mesmo modo, o Presencismo como referência crítica, influencia, em ambos os períodos, e cada qual de um modo, a perspectiva sobre a nova literatura. Por essa unidade e convergência entre os textos, podemos atribuir-lhes uma noção de conjunto.

É claro que não se trata de desconsiderar uma diferença de, às vezes, mais de duas décadas, mas de buscar descrever e analisar uma crítica em transformação. Houve, de fato, um amadurecimento intelectual bastante visível no crítico, e que se faz notar no **Estudos**. Todavia, as diferenças daí geradas não apagam as semelhanças a que fizemos menção. Pelo contrário, essa confluência temática possibilita-nos descrever de onde parte o crítico em seu projeto historiográfico de compreensão e valoração do Modernismo e de Fernando Pessoa. E a semelhança, por esse ângulo, revela um ponto de contato que não é fixo, mas sujeito a novas abordagens.

Na *Presença*, mais próximo de sua estética, e um pouco menos empenhado na descrição de um panorama antecessor decadente, C. Monteiro procura definir o Modernismo valendo-se de uma distinção entre o que chama de “poesia pura” e de “poesia impura”. Trata-se, afinal, de uma “re-nomeação” dos mesmos conceitos que advêm das expressões “arte pela vida” e “arte pela arte”, respectivamente.

C. Monteiro opõe a poesia “pura” ao culto da forma pela forma, ou à poesia em que a “forma supera o formulado”, considerando que a poesia “pura” não é redutível a escolas. Ou seja, ao definir o que seria a poesia “impura”, sugere o que seria a “pura”. Essa prática, de definir pela oposição, é, a exemplo da definição de Modernismo, muito recorrente em sua crítica. Poucas vezes, afinal, Casais afirma direta e objetivamente o que representa o Modernismo sem ater-se àquilo que ele não é. Essa maneira com que opera talvez seja reveladora de uma inadequação entre a criterização presencista e a revolução modernista, que é hoje muito evidente. Parece haver algum descompasso entre o seu vocabulário exegético (tipicamente presencista, como já vimos) e o Modernismo, o que talvez tenha gerado essa necessidade de definir pelo contrário, ou seja, através da negação de um oposto. Essa necessidade de elaboração de um discurso indireto, parece revelar a incompatibilidade entre o vocabulário crítico (presencista) e o objeto criticado (o Modernismo, ou a poesia de Pessoa).

O crítico aprofunda-se na discussão servindo-se da poesia de Mallarmé como exemplo. Considerando-a uma tentativa fracassada, “falida” - pois seu autor teria imaginado o verso apenas musical, sem sentido semântico -, C. Monteiro chama-a de “uma poesia toda construção”. Parece estar claro, no entanto, que o crítico tenha assumido

como referência o poema “Um lance de dados”, e não uma amostra maior da obra do poeta. Mesmo assim, pronuncia-se genericamente acerca dessa poesia, rotulando-a de “impura”, porque seria “pura de poesia”, ou seja, “exclui a vida”. Pelo mesmo motivo que Mallarmé é criticado por C. Monteiro, Valéry, defensor pleno da “arte pela arte”, é considerado como símbolo do oposto àquilo que se pretendia na *Presença*:

*Eu chamo pura a esta poesia que está para além do bem e do mal, da razão e por vezes da vida, do social e do intelectual (é por isso que um dia chamei impura poesia de Valéry), a poesia pura é a que apenas se alimenta de valores poéticos - ou antes, do valor poético de cada coisa: onde começarão as divergências, pois cada um tem a sua concepção acerca do que seja o valor poético de cada coisa.*²³

Para o crítico, a “poesia pura de poesia” nada mais é do que um subterfúgio de ordem estética para encobrir a incapacidade de criação. Nota-se, como já vimos, a mesma concepção adotada por Croce, mas denominada inversamente; para o filósofo italiano, essa seria a poesia dita “impura”. A diferença terminológica aqui, flutuante sobre a fixidez do conceito proveniente da expressão “arte pela arte”, revela, por si mesma, e na ressalva do crítico no final da citação, a inadequação do critério de “pureza” (trazido das ciências) à literatura. Além disso, há uma confusão terminológica em seu texto.

Ainda no artigo citado, notamos o crítico afirmar acerca de Mallarmé:

*É que a concepção de poesia pura, aliás seca e árida, é uma defesa, uma justificação que um impotente faz de sua própria impotência. Já que não há poder criador, faça-se uma estética da impotência (...), alguns de seus poemas são admiráveis, não justificando de modo algum a sua estética.*²⁴

Não deixa de ser curioso notarmos novamente, tendo em vista o que acabamos de afirmar, uma inversão na terminologia, dessa vez condizente com a adotada por Croce.

²³ “Mais além da poesia pura”. In *Presença* (28), ag. - out. de 1930.

²⁴ Ibid.

Aqui, a “poesia pura” é aquela que prescindir da humanidade requerida pela estética presencista, e passa a ser “arte pela arte”.

Essa indefinição de conceitos, ou a inexatidão no emprego de alguns termos, não é um fenômeno isolado na crítica de C. Monteiro. Em alguns momentos vemo-lo fazendo o mesmo com conceitos mais próximos entre si, como “ingenuidade” e “sinceridade”, ou, como já anotamos nesse mesmo capítulo, entre “imediatismo” e “consciência da realidade presente”, sobre a poesia modernista.

Também não há distinção clara entre “moderno” e “modernismo”; nesse caso, uma indiscriminação que implica não meramente a confusão terminológica, como também um problema conceitual. Se a poesia *modernista*, surgida oficialmente nas páginas da *Orpheu* em 1915, foi aquela que doze anos mais tarde passaria a ser divulgada e valorada pela geração de C. Monteiro, e se foi essa mesma geração - autoproclamada como órgão do “2º. Modernismo” português - aquela que, segundo o crítico, primeiro denominou a precedente de “modernista”, como então falar de Fernando Pessoa como um poeta moderno? Como entender a revolução que sua poesia teria provocado, ou constituído, considerando-a *moderna*, ao invés de *modernista*? Não se vê sistematicidade terminológica em relação ao que é “moderno” e “modernista” na revista, assim como a poesia de Pessoa e a poesia modernista em Portugal parecem significar a mesma coisa, como se o Modernismo fosse o movimento de um homem só.

Para C. Monteiro, Baudelaire é o grande poeta moderno e, à míngua de uma aparição portuguesa no mesmo período que estivesse à altura do gênio francês, Fernando Pessoa é seu equivalente posterior em Portugal. Veja-se como as características atribuídas à *modernidade* do poeta de “Flores do Mal” são similares àquelas que já descrevemos sobre o *modernismo* de Fernando Pessoa:

Baudelaire, que transfigurou o sentido da poesia, porque fez dela a carne da sua carne, porque era um poeta de gênio, o mais genial de todos quanto a mim, deixou o fermento de todas as revoltas. Primeiro poeta para quem o mais íntimo do ser é o que importa exprimir, em que o drama de existir, em que todos os dramas se resolvem, Baudelaire inicia uma era que, mais do que de renovação, eu quero chamar de criação.

*Porque nele, a poesia começa: todos os entulhos arremessados pela borda fora, a poesia começa a existir como expressão da nudez do homem, de todas as vibrações que a sua alma errante regista.*²⁵

É da mesma “vitalidade”, da mesma “humanidade” e da mesma “consciência do real” atribuídas à poesia de Pessoa, no **Estudos**, que C. Monteiro está falando.

Ao falar de Eça de Queirós,²⁶ por exemplo, o crítico afirma que seu romance é a “libertação das concepções então clássicas de romance.” Esse tipo de afirmação é o mesmo que faz sobre a renovação modernista, chamando-a de “anti-classicismo moderno”, mas, no **Estudos**, como já vimos, Eça será considerado como autor de uma prosa passada e que não traz mudanças.

De fato, o crítico parece ainda não ter na *Presença* uma consciência do Modernismo tal como apresentaria nos anos 50. Na revista, o Modernismo é, para ele, um pouco da chegada da modernidade em Portugal, e essa postura é uma característica herdada do Presencismo como um todo. Basta lembrarmos que a revista analisa poetas como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Manuel Bandeira segundo uma estética construída à luz dos romances de um Dostoiévski e da poesia de um Goethe, por exemplo.

Além da falta de sistematicidade, que apontamos, nota-se uma certa absolutização terminológica na definição da então “nova estética”, de modo que não fica claro o que o crítico entende por uma série de conceitos de que faz uso. E, não raro, quando procura defini-los e exemplificá-los, acaba por gerar ambigüidades que aumentam a gama de possibilidades interpretativas do leitor. Exemplos claros disso são os usos que dá aos termos “humanismo”, “mistério” e “pureza”.

Fundamentalmente, essa é a tríade nocional que conforma aquilo que C. Monteiro entende por Modernismo. Entretanto, os conceitos são apresentados de uma maneira tal que um define o outro, numa interdependência nociva ao seu esclarecimento. Dificilmente o crítico poderia explicar um deles sem fazer menção a outro, de modo que essa mútua dependência acaba por invalidá-los enquanto provedores de uma teoria aplicável. Segundo

²⁵ *Ibid.*

²⁶ “Sobre Eça de Queirós”. In *Presença* (17), dez. de 1928.

C. Monteiro, a poesia modernista seria “pura” por ser detentora de uma “humanidade” sem igual na literatura, e essa “humanidade”, por sua vez, não poderia ser desvendada porque seria condizente com a “humanidade” do próprio homem - com o segredo de sua existência -; daí o “mistério” da poesia, que, em última análise, seria o que o crítico chama de “mistério da vida”. E sobre essa imprecisão de conceitos, afirma que só é “modernista” a poesia que é a expressão “sincera” do “homem que fala no artista”.

O hermetismo dessa teoria culmina numa posição extremamente negativa do crítico em relação às demais teorias que visam a alguma coisa a mais que a interpretação. C. Monteiro restringe o campo de atuação da crítica a um plano muito específico e, muitas vezes, impotente, frente ao que denomina de “mistério” da poesia. Para ele, a poesia apresenta-se como uma espécie de forma sagrada e intangível, fazendo supor que a sua função como crítico restrinja-se à divulgação, ou a uma compreensão que muitas vezes não é justificada sem o apelo à capacidade sensitiva do leitor, já que a natureza poética (o seu “mistério”), segundo Casais, não pode ser racionalizável num discurso paralelo.

A *Presença* é onde essa “impotência construtiva” da crítica começa a delinear suas abordagens, configurando-se em seus textos como uma tendência ao veto e à negação.

A propósito disso, é difícil encontrar um elogio latente ou uma análise claramente positiva em relação a outro crítico em seus textos. Com exceção ao artigo de Guilherme de Castilho sobre Alberto Caeiro publicado na revista, intitulado “Ensaio de compreensão poética”, a tônica de suas abordagens sobre outros críticos é a brevidade e o empenho por apontar para possíveis “equivocos” e “deslizes”. Fazendo um rápido levantamento lexical dos seus textos dessa natureza, encontramos uma variedade de termos que apontam para essa direção. Palavras como “grosseria”, “disparate”, “insulto”, “trapalhice”, “erro”, “desconhecimento”, “brincadeira”, “ignorância”, entre outras, aliadas ao uso da ironia, são empregadas nesse sentido depreciativo para que apontamos. Na verdade, o que nos interessa aqui não é exatamente o uso dessa terminologia, mas a escolha por esse tipo de crítica.

A despeito de um esforço por orientar a prática crítica, Casais não demonstra atenção correspondente em relação à poesia.

Há, de fato, uma duplicidade estilística em sua crítica, definida pelo tipo de análise que realiza: ora a crítica da crítica, ora a crítica de arte. Uma certa intolerância permeia o primeiro. E não nos parece, afinal, haver gratuidade nessa postura. Com efeito, parece-nos que ela revela uma demanda pelo empenho analítico e pela discussão teórica em torno do papel da crítica. Casais assume, com isso, um forte compromisso epistemológico. Já na mesma linha metalingüística de T. S. Eliot, esse é, em suma, um dos fortes traços de modernidade em suas análises, e que, em termos gerais, difere-as das demais.

A outra parte da resposta retoma a discussão em torno da idéia de Modernismo para o crítico na década de 30. Não sendo possível deslindá-la através de um único trecho que seja representativo dos demais, só podemos deduzi-la de uma análise mais geral, investigando o tratamento que Casais dá ao tema nos diferentes momentos em que escreve na *Presença*.

Em sua tentativa de explicar aquilo que constitui a “pureza” da poesia, o crítico transita também (o que também ocorre no *Estudos*, como vimos) pela distinção entre “clássico” - entendendo por isso tudo aquilo que vem antes de Baudelaire - e “moderno”.

No primeiro ensaio de C. Monteiro na *Presença*, o crítico afirma que o romance de Eça de Queirós é uma libertação das concepções então “clássicas” de romance, e que, por isso, exige uma outra postura da crítica:

*Julgar uma obra pelo critério de perfeição - ao menos pelo critério de perfeição clássico a que estamos afeitos - equívale a condená-la, perfeição é uma palavra desqualificada, desde que se descobriu no homem como na natureza, um perpétuo jogo de contrastes e de antíteses.*²⁷

Vemos que, num mesmo momento, C. Monteiro chama a atenção ao papel da crítica, à necessidade de sua, digamos, “modernização”, e, por outro lado, a uma concepção de “moderno” apegada ao “humanismo” que vê no Modernismo, e que é antitética ao Classicismo.

²⁷ Ibid.

No ensaio sobre Sá Carneiro²⁸ o crítico faz outra referência à estética “clássica”, ao afirmar ser um erro se ocupar da forma usada pelos escritores que partem do princípio de que ela serviria como um molde para sua *inspiração*. No seu modo de ver, a poesia moderna estaria fora desse processo de criação, considerado artificial e incongruente com o Modernismo.

Já em “Notas sobre poetas novos do Brasil”, refere-se ao intimismo da poesia de Ribeiro Couto, como aquela que falaria das pequenas coisas e, por meio delas, da intimidade do poeta. Nesse sentido, C. Monteiro confere a essa poesia uma conotação tipicamente introspectiva e, ao mesmo tempo, distante do Romantismo (que procuraria falar do “eu lírico” isolado das coisas que o cercam). Para o crítico, a profundidade do Modernismo reside justamente no contrário, ou seja, em falar de si por intermédio das coisas. Daí o que seria a sua simplicidade:

*Em Ribeiro Couto, essa intimidade manifesta-se através duma simplicidade máxima; impossível encontrar aqui qualquer retórica.*²⁹

Parece claro que, nesse apanhado de citações, o anti-retoricismo, significando espontaneidade e simplicidade, é a marca estilística mais enfaticamente defendida pelo crítico como característica da poesia moderna/modernista. Daí, inclusive, seu apreço (dentro da *Presença*, que fique claro, já que no **Estudos**, como vimos, há um rebaixamento dos demais poetas em favor de Fernando Pessoa) pela poesia de António Nobre.

Ainda a esse respeito, no mesmo artigo que fala de R. Couto, C. Monteiro dirige-se a Manuel Bandeira da mesma maneira que se dirige ao poeta português:

...esta completa ausência de retórica, esta enorme força de espontaneidade irreprimível, esta juvenilidade da expressão. (...) ...lirismo que ignora métricas, que não

²⁸ Cf. nota 5.

²⁹ *Presença* (34), nov. - fev. de 1932.

*decorou os clássicos, que não sabe senão de si próprio; esse é o lirismo de Manuel Bandeira.*³⁰

C. Monteiro cita o célebre verso de M. Bandeira “- Não quero saber mais do lirismo que não seja libertação”, como o exemplo poético do que pretende dizer acerca do Modernismo:

*Sim, libertação completa, inocência, purificação, abrir das fontes secretas da poesia que o abraço da vida acumulou em nós, abandonar-se na grande voz fremente da nossa vida fluindo...*³¹

Dessas afirmações, com que o crítico define sem distinção não só a poesia “pura”, mas, mais abrangente, a poesia moderna e, mais especificamente, a modernista, podemos retirar uma noção geral sobre a sua concepção de Modernismo na *Presença*.

Libertária de quaisquer formas de padronização ou codificação estética, a poesia modernista caracterizar-se-ia, portanto, pelo a-retoricismo. Essa renovação formal resultaria de uma tendência de se falar do “eu” do artista sem se fazer uso do que entende ser o código estilístico pré-baudelaireano. Poder-se-ia falar de um intimismo dessa poesia. Ela tematizaria o que é cotidiano e esporádico como um indício lírico da própria alma do artista. Para o crítico, houve sempre um “exercício de retórica, de artifício, na mais bela poesia clássica”, e, ao contrário dos clássicos (“impuros” portanto), “puros” seriam os artistas da *Orpheu*. Trata-se aqui de uma afirmação que também depois seria feita no **Estudos**: “O Modernismo foi, numa só frase, a morte da poética e o nascimento da poesia”:

*Ignorar como se pode fazer um poema; não saber (ou esquecer) que existe no mundo uma “técnica” a que chamam poética.*³²

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² “A Realidade Poética”. In *Presença* (38), abr. de 1933.

Em outro momento, o crítico desenvolve mais sua concepção de Modernismo a partir da negação da estética clássica:

Ser poeta com as coisas íntimas é bem mais belo (bem mais do nosso tempo, da nossa alma) que sê-lo com os grandes sentimentos, com os absolutos da emotividade. Estas coisas ínfimas são-no - é preciso dizê-lo apenas com as concepções e segundo o vocabulário clássico -, tradicional; o objetivo da arte clássica foi a expressão da generalidade, das coisas amplas, do perfeito, do que mais se aproximava da sua idéia de eternidade e de suma harmonia. O objetivo do anti-classicismo moderno é a apreensão das gradações, da infinita gama de tons que encobria um sistema do mundo que nos deixou um sem número de categorias falsas nas quais nos recusamos a integrar, a plaquer, a vida que descobrimos. É a ressurreição da carne.³³

A poesia modernista seria, portanto, aquela que soube revelar algumas, senão todas, das várias faces do homem, e abranger o maior número de “gradações” de sua personalidade, deixando de considerá-lo uno para apresentá-lo múltiplo. Dentro dessa concepção, nota-se já na fase presencista de C. Monteiro uma antecipação à recepção que posteriormente faria da heteronímia pessoana, que, segundo ele, caminharia radicalmente nessa mesma direção. O crítico descreve essa nova visão do homem como resultante de uma disposição de espírito autêntica e inaudita, típica do Modernismo. Daí teria decorrido uma libertação da forma, a recusa das regras fixas e dos códigos estéticos, e a produção de uma nova linguagem para expressar o “novo homem” - o verdadeiro. Por isso, C. Monteiro teria evocado, como forma de comparação, as estéticas precedentes ao Modernismo, indicando a renovação que teria promovido a “nova” literatura. Desse modo, o crítico consegue passar uma imagem positiva do “movimento”, não meramente como uma revolução superficial, mas como o resultado de uma nova forma de se situar no mundo.

³³ “Benjamín Jarnés”. In *Presença* (22), set. - nov. 1929.

Esses nos parecem ser, em suma, os pontos favoráveis em sua recepção do Modernismo na *Presença*.

De outro modo, como vimos, C. Monteiro não estabelece distinção entre o que seria *moderno* e o que seria *modernista*. Ao falar, por exemplo, do a-retoricismo de um Ribeiro Couto, estaria também o crítico atribuindo-o à poesia de Teixeira de Pascoaes? Parece-nos que não, mas sua definição de que “moderno” é tudo que sucede Baudelaire, possibilita esse tipo de equívoco. Do mesmo modo, seria sensato considerar as disposições de espírito de um José Régio e de um Mário de Sá-Carneiro, acerca do homem e da realidade, ou mesmo os meios de expressão de que se utilizam, como similares entre si e condizentes com o Modernismo?

Sob um outro ângulo, não conseguimos detectar quais seriam os critérios que o crítico adotaria para distinguir ou hierarquizar dois poetas que julga modernistas. Justamente porque grande parte das análises que realiza na *Presença* toma como exemplo os escritores modernistas para falar, afinal, do próprio Modernismo, e não daquilo que é individual, característico de cada um. Suas análises objetivam, na maior parte das vezes, superlativizar a literatura que lhe é contemporânea em relação ao que chamou de literatura clássica.

Parece-nos que, para C. Monteiro, não há literatura modernista que seja pobre, e sua visão, de fato, do modo como é sustentada, não aponta, e não teria como apontar, para isso. Interessar-nos-ia saber não só por que um poeta “modernista” (ou “moderno”) é superior a um poeta “clássico” (ou pré-baudelaireano), mas, sobremaneira, porque um poeta “modernista” é melhor que outro também “modernista”. Uma certa anarquização estética confunde-se com a idéia de “libertação” nesse sentido.

Por outro lado, ao denominar de “clássico” a tudo que precede Baudelaire, C. Monteiro corre o risco de incorrer numa generalização ainda maior, que é a de, por exemplo, colocar numa mesma esteira de abordagem autores tão dispares e ao mesmo tempo inventivos e geniais quanto Homero, Dante, e Goethe, por exemplo. Falar em “falta de espontaneidade”, “retoricismo” e “fixidez formal” nesses casos seria historicamente descabido. É claro que o crítico não comete esse acinte, justamente por não levar adiante uma aplicação mais restrita da denominação, o que evidencia sua fragilidade.

Ao entendermos o que significa o Modernismo e, conseqüentemente, a poesia de Pessoa para C. Monteiro, e, além disso, ao descrevermos como o crítico opera com um certo discurso de forte matiz histórico-cultural, fica latente uma idéia mais generalizada que se manifesta tanto nessa concepção quanto nesse método de análise: o encontro de Portugal com a poesia modernista seria o seu encontro com a “verdadeira” poesia, que, sendo realmente “humana” e “sincera”, esconderia os mesmos segredos e “mistérios” que a vida. Assim, não só a concepção de poesia, como acabamos de ver, como o próprio discurso crítico estão pautados nesse “mistério”, e só podem ser realmente bem compreendidos a partir duma reflexão que o priorize.

O Método Crítico de C. Monteiro

- 5.1 O *mistério* da poesia e o *mistério* da crítica
- 5.2 As bases do discurso “interpretativo”
- 5.3 O contributo não-presencista

5.1

E não parece haver outro recurso senão o de refugiar-se na hipótese de um mistério...

Benedetto Croce

Em dezembro de 1928, Adolfo Casais Monteiro publica seu primeiro ensaio na *Presença* (17).¹ Já nesse texto, algumas de suas características marcantes evidenciam-se. A mais peculiar delas, acentuada também depois no *Estudos*, é o que nomeia “mistério”.

O uso que faz do termo comporta uma noção de inexplicabilidade da arte, evidenciando sua irredutibilidade estética. Trata-se de uma forma de reconhecimento de que esse caráter “inexplicável” do artefato é um elemento próprio de constituição da poesia. C.

¹ “Sobre Eça de Queirós”. In *Presença* (17), dez. de 1928.

Monteiro enxerga os vazios do discurso como forma específica de ser desse discurso, que denominamos e reconhecemos na nossa tradição como poético.

A noção de inexplicabilidade da arte como moduladora do discurso crítico é evidenciada no do próprio Fernando Pessoa. Na carta que o poeta dirige a João Gaspar Simões, a 11 de dezembro de 1931, Pessoa declara qual seria, em seu ponto de vista, uma das funções da crítica:

(3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos (sobre o artista “exclusivamente como artista”) e estas buscas (do tipo de artista: “lírico, dramático, lírico-elegíaco, dramático poético, etc.”) de uma leve aura poética de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomático, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, há que haver diplomacia.²

O tom reprobatório do texto é conseqüente da recusa do poeta em ser psicanalisado enquanto indivíduo. Para Pessoa, a explicação é vista como uma forma de macular a aura poética de seus textos, e ao fazer uso dos termos “inexplicabilidade” e “desentendimento”, o poeta medeia, pelo paralelo respectivo, arte - crítica, a função da crítica por essa recusa. Fica claro, entretanto, não haver uma postura radicalmente contra as abordagens explicativas; a perspectiva a que se refere Pessoa é “diplomática”, soa mais como o estabelecimento de uma cumplicidade entre crítico e poeta, do que como obrigação da crítica.

De modo semelhante, o “mistério” funciona na crítica de C. Monteiro como forma de reconhecer a autonomia poética, ou sua “aura”, como disse Pessoa. Ambos evitam o discurso crítico como forma de “despoetizar” a poesia. A postura de Casais, entretanto, é mais incisiva e paradigmática. O crítico fala em “mistério” e em “inexplicabilidade” como forma de reconhecimento do caráter distinto da poesia, da sua natureza própria. Com maior veemência que Pessoa, ele considera essa recusa como obrigação e, como veremos adiante, como combate da crítica.

²“Notas à margem de uma carta de Fernando Pessoa.” In *Presença* (48), julho de 1936.

É importante considerar que a carta de Pessoa responde ao ensaio de G. Simões, “Fernando Pessoa e as Vozes da Inocência”,³ que também já havia sido publicado em **O Mistério da Poesia**⁴. G. Simões, portanto, também faz uso do termo “mistério”, e parece ter sido esse uso que levou Pessoa a exprimir-se sobre o tema.

Há em torno desta discussão a assunção de três modos de ver direcionados para o mesmo espaço deixado pelo texto poético na leitura. As duas aplicações críticas do termo, somadas ao que Pessoa chama de “inexplicabilidade”, não comportam (como se poderá pensar) conotação mística alguma. São três acepções que podem ser vistas como formas diferentes de responder à mesma experiência: a dos vazios da leitura.⁵ São esses vazios fundamentais na determinação de posturas diferentes em cada crítico. Uma diferença fundamental é que enquanto para G. Simões o “mistério” é um *a partir de*, para C. Monteiro é um *fim em si*. Em outros termos, enquanto para G. Simões o “mistério” denomina um vazio a ser preenchido, algo a ser resolvido, *explicado* pela crítica, C. Monteiro afirma sua inefabilidade como forma de aceitação crítica da natureza própria da poesia.

O pensamento de Casais não se elabora, entretanto, em definitivo. À medida que se depara com novos textos o crítico vai construindo, aperfeiçoando esse pensamento num enriquecimento contínuo em direção à formulação implícita (porque sua intenção aqui é funcional, e não teórica) de um conceito mais adequado. No que se refere a isso, talvez seja útil lembrar que nosso interesse sobre o tema difere, como temos sugerido, do conceito formulado; está mais voltado ao *processo* de formulação, às recaídas e inversões de valores através das quais ocorre sua progressão - na medida em que esse “histórico do mistério” nessa crítica permite revelar implicações mais profundas sobre ela mesma.

Numa primeira abordagem, C. Monteiro localiza o caráter inexplicável da arte, não na matéria de que se fala, mas na forma poética, na literatura (e sobretudo na poesia) como meio de expressão, do que quer que seja:

³ *Presença* (29), nov. - dez. de 1930.

⁴ *Op. cit.*

⁵ Ou, *grosso modo*, da multiplicidade significativa do texto.

*... há uma qualquer coisa, maravilhosa e incoercível, essa impalpável beleza de todas as obras-primas, que transfigura qualquer coisa em que toque, por mais humilde e rasteirinha que ela seja.*⁶

Menos de um ano depois, em “Benjamin Jarnés” parece que o “mistério” não está apenas no *como*, mas no *que* a poesia exprime. Para o crítico, as novelas de Jarnés tratam do que é invisível e incansável, pois repercutiriam no artista procurando exprimir aquilo que é “imponderável” no seu próprio mundo:

*Para Jarnés - para a arte de Jarnés, o que é diferente - conta apenas a paisagem doce e imponderável dos mais pessoais - e difíceis de exprimir - estados da alma.*⁷

E no ano seguinte, C. Monteiro amplia o raio de ação do conceito, considerando o “mistério” não apenas como algo imanente da poesia como artefato, do poema escrito, mas associando-o à sua gênese. Em seu modo de ver, a poesia não nasce de uma atitude voluntária do poeta, pois está num plano diferente dele. O fenômeno da criação poética ocorreria no momento em que o “gênio” individual possibilitaria, por uma confluência imponderável de fatores, a ascensão ao plano poético. É do “mistério da criação” que trata aqui:

Nascido num jato espontâneo e fácil, ou duma tortura intensa, o poema é sempre filho dum conflito: no primeiro caso o drama foi lento, e todo ele subjacente; e sem que talvez o poeta desse por ele; outras vezes a luta é intensa e dura, e o poeta debate-se conscientemente com esse caos da forma, mistério que nem ele entende, e em que a escolha nem ele sabe até onde a fez e até onde a determinou a matéria; e quando o canto se desenha, a ordem se estabelece, e o poema nasce, nem ele sabe de que mundos acordou, a

⁶ Ibid. n. 2.

⁷ In *Presença* (22), nov. de 1929.

*que infernos desceu e a que céus subiu, pela mão do que nossa linguagem de crianças convenciamos chamar de Inspiração.*⁸

Essa espontaneidade da criação poética, da maneira como é defendida pelo crítico, não deve ser entendida no sentido romântico, por dar indícios de um processo divinatório envolvendo o surgimento da poesia. Talvez seja o caso de entendê-la, não como a voz de uma entidade no poema, o que por vezes os presencistas chamaram de “inspiração” - e que, de fato, é estranho à obra crítica de Casais -, mas algo que pode ser lido como um indício de modernidade em sua crítica. Há uma idéia bastante contemporânea aqui de que é a poesia que conduz o poeta, como sendo ela uma forma de dizer algo diferente daquilo que exatamente se procura dizer. Adorno, em “Lírica e Sociedade”, diz que é a linguagem que fala, quando o poeta se expressa em modo lírico. Mallarmé fala em “ceder a iniciativa às palavras” como forma superior de poesia. É nesse sentido que C. Monteiro declara:

*A letra mata o espírito. O homem que tenta exprimir as suas intuições, trai-as; só se comunica à custa duma contínua adulteração.*⁹

É verdade que, na *Presença*, de maneiras certas vezes diversas (em outras até mesmo divergentes), o crítico está sempre às voltas com o “mistério”, empenhando-se por afirmar a natureza inexplicável da poesia. No entanto, sua falta de sistematicidade com a tarefa de teórico condu-lo ora a aplicar o termo à poesia, ora à literatura, e algumas outras vezes a toda a arte, de acordo com seu objeto de análise. Ao procurar defini-lo como conceito, não se afasta por completo da linguagem romântica e de justificativas generalizantes, de onde pouco se pode depreender com maior exatidão acerca da poesia. O que entender, por exemplo, de uma afirmação como: “uma qualquer coisa (...) que transfigura qualquer coisa em que toque” ?

Esses solavancos e recuos que impedem a progressão linear do conceito em seu processo de formulação crítica, parecem estar associados à concepção presencista assumida pelo crítico, ou nele refletida, ao considerar “o mistério da poesia” como sendo o “mistério

⁸ “Mais Além da Poesia Pura”. In *Presença* (28), ag. - out. de 1930.

da vida”. Trata-se aqui da reafirmação e do recuo ao discurso romântico, de um modo inequivocamente presencista, por supor uma individualidade imaculada e soberana que se expressa na “verdadeira poesia”. Retomando uma idéia que já desenvolvemos, a dificuldade que se coloca à crítica de Casais está na tentativa de encontrar um equilíbrio entre as noções de “autonomia estética” da poesia e de “arte pela vida”. Como a poesia pode ser autônoma e passível de uma leitura imanentista se o seu mistério não é especificamente seu, mas é o mistério da vida? Ao considerar o “mistério da poesia” como sendo o “mistério da vida”, Casais adota a mesma perspectiva presencista que deu azo à leitura psicológica de Simões - e de uma leitura biográfica sobre Goethe do próprio Casais ainda na *Presença*.¹⁰ Noutras vezes, o crítico fala do “mistério” como se fosse apenas da poesia, e não da vida, desconsiderando o axioma presencista. Esse embate interno, do crítico moderno ainda preso a uma estética “neo-romântica”, é a causa dos recuos intermitentes na sua construção do conceito.

Numa primeira análise, o “mistério” representa, por esses motivos, a afirmação da “arte pela vida” em seu discurso.

Mas mesmo reduzidas ocasionalmente ao ideário neo-romântico da *Presença*, há em suas intuições o delineamento, o embrião de uma concepção de poesia mais próxima à nossa, que a de G. Simões, e daquela concebida no ideário estético presencista.

O que fica claro, é que não se trata aqui de apontar para um mistério que em seguida possa ser desvendado. Há um ponto consensual em sua crítica no que se refere ao tratamento dessa noção, e ao qual já nos referimos: ao falar de um “mistério” da poesia, C. Monteiro está reconhecendo sua natureza “não-desvendável” e, por conseqüência, defendendo sua autonomia.

*A poesia é uma figura envolta em mantos, para todo aquele que pretende forçar o seu mistério.*¹¹

⁹ “Primeiro e segundo capítulos do ensaio *Os Caminhos da Verdade*”. In *Presença* (41-42), maio de 1934.

¹⁰ Cf. C. 3. n. 9.

¹¹ “Das Idéias na Poesia”. In *A Palavra Essencial*. (Estudos sobre Poesia). São Paulo, Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1965. Apud *Cadernos de Teoria e Crítica Literária* 2 -

Assim, se retomarmos esses dois núcleos de análise, chegamos à conclusão de que é no corpo desse embate, entre afirmar a autonomia estética da poesia e associá-la, com certa desmesura, à vida (no ímpeto de negar o formalismo e o retoricismo), que o processo de formulação do “mistério” enquanto conceito está inserido. Essas duas características evidenciam-se numa contraposição mais enfática e evidente do que no corpus presencista e, por isso, há um desnivelamento interno na forma de tratamento dispensada pelo crítico.

Em 1965, por exemplo, em **A Palavra Essencial**, C. Monteiro publica um ensaio homônimo ao livro de G. Simões. Aí, o “mistério” configura-se como uma tentativa de abarcar essa dupla face de sua crítica. A “arte pela vida” vem subscrita na concepção de que o “mistério da poesia” é a sua propriedade de poder expressar o “mistério da existência”; e a afirmação da autonomia estética da poesia vem implícita na concepção de uma forma de comunicação não-utilitária, que permite ao homem tomar consciência de sua existência. Nesse sentido, atribuir um “mistério” à linguagem poética - ou à poesia como gênero -, é uma forma de diferenciá-la das outras linguagens. O crítico reconhece na poesia um plano em que a sensação estética independe do entendimento, o que é uma evidência da sua incorruptibilidade enquanto linguagem não contingencial e absoluta:

Há um mistério da poesia tal qual há um mistério da vida. Um mistério que nada tem a ver com a propensão de certas tendências espirituais para ver na “inspiração” um sentido místico. O mistério da poesia é o de sua própria essência, não lhe vem senão dela própria, isto é, de uma forma de comunicação entre os homens à margem das formas utilitárias da linguagem. Os homens entendem-se através dela para transmitirem, não um saber, mas o próprio sentido da perplexidade que os habita, para passar de uns a outros as visões que os fizeram mergulhar mais fundo na consciência de existir. E esta consciência é um mistério, uma secreta comunicação que o homem sente mas só exprime como mistério que é.¹²

Adolfo Casais Monteiro *Vivo*. Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1972. P.166.

¹² “O Mistério da Poesia”. Op. cit. Apud (Ibid.) P. 152.

Casais fala de um autoconhecimento que a poesia proporciona ao homem, que não se expressa, entretanto, em termos racionais - que só pode se ler nas entrelinhas, naquilo que fica implícito no que foi dito. O “mistério” seria a capacidade de comunicar algo não-declarado, e que não se poderia dizer, mas apenas sentir. Vendo a poesia como a apresentação dos conteúdos íntimos de forma não racionalizável, o crítico considera-a como uma atuação sobre a sensibilidade, como forma de produzir beleza utilizando caminhos não-racionais. É nesse sentido que entende o “mistério” como a “prova da fraterna comunicação que ela constitui.”¹³

A noção de que, para ser poesia, o discurso não pode revelar tudo, é fundamental aqui; como se a total clarividência apagasse sua poeticidade:

*...a própria duplicidade da natureza poética, que oscila entre a luz e o mistério, entre a necessidade de clareza e a de obscuridade.*¹⁴

Esse é um momento em que, já na década de 1960, a formulação do conceito é feita de forma mais clara, aparentando progresso em sua elaboração.

Outro exemplo disso é o ensaio “Criação e Crítica”, publicado em 1961, em **Clareza e Mistério da Crítica**. Discorrendo sobre a natureza da poesia, C. Monteiro preocupa-se em tratar do “mistério” desvinculado de qualquer conotação mística, e associando-o a uma atitude racional da crítica.

*Quando se fala em mistério, a tal propósito nem sempre se deve supor qualquer inclinação mística por parte de quem assim procede. Reconhecer o mistério é muito mais racional do que supor uma pseudo-racionalidade que deixa todos os problemas na mesma - senão pior... Aceitar a dificuldade é já um grande passo em frente.*¹⁵

¹³ Ibid. Pp. 150 - 151.

¹⁴ “Poesia e Forma”. Ibid. P.141.

¹⁵ “Criação e Crítica”. In **Clareza e Mistério da Crítica**, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961. Apud *Cadernos de Teoria e Crítica Literária 2 - Adolfo Casais Monteiro Vivo*. Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1972. P.54.

Casais tem em mente um perigo claro para a crítica, que é o de cair no malogro de não poder explicar a essência da poesia; por esse motivo opta por reconhecê-la como algo criticamente inacessível. É esse o sentido que procura dar ao que chama de “não se sabe o quê” que a conforma. Esse reconhecimento relativiza o papel do crítico em relação ao de leitor, porque como leitor lhe é possível perceber a poeticidade, a essência de um texto, mas como crítico se depara com a impossibilidade de investigá-lo sem “forçar o seu mistério”. Assim, o “mistério” é colocado como algo perceptível, sensível à leitura, mas que não se presta à análise crítica. Entendido dessa forma, é esse o caráter nebuloso do conceito. Ora, e é precisamente esse caráter que o caracteriza enquanto instrumento (a)crítico. Ao retomarmos alguns trechos em que Casais o utiliza constatamos que o “mistério” não indica algo específico no texto de que trata que não seja algo mais geral da poesia como um todo. O “mistério” que existe, conseqüentemente, num poema em particular, não é originário desse determinado texto, mas funciona como constatação de sua poeticidade, de sua integração no universo poético, indicando, com isso, implicitamente, um juízo de valor favorável conferido pela crítica. Se o “mistério” se identifica com a autonomia do poema, não é por diferenciá-lo dos demais, mas por ser um constatador de sua poeticidade.

O que percebemos, ainda, a partir de sua análise mais profunda é que seu uso atrai a atenção do leitor para o papel da crítica enquanto discurso. Podemos ver como isso ocorre observando dois trechos aparentemente paradoxais de Casais.

Em “Poesia, Intuição e Razão”, o crítico afirma:

*Os filósofos, por brio profissional, não podem conceder que a essência da arte seja impenetrável aos seus métodos, e concentram-se com os restos, as aparências, a casca de inteligibilidade que envolve essa essência não inteligível.*¹⁶

Entretanto, muito depois da *Presença*, Casais diria:

¹⁶ *Presença* (2), 2ª. série, fev. de 1940.

*Na realidade, só os filósofos e os poetas sabem falar da poesia - exatamente porque não procuram o segredo nas linhas mas nas entrelinhas, e, muito menos do que explicar, aspiram a interpretar.*¹⁷

Claramente, sua opinião sobre os filósofos e os críticos literários inverte-se com o tempo. Todavia, seu ponto de vista quanto ao papel de quem analisa a literatura é o mesmo. Pode-se dizer que, em sua concepção, há uma inversão de quem representa os papéis, mas que estes continuam sendo os mesmos. Ou seja, a “essência da arte” é algo não-inteligível e não-declarado, e o verdadeiro crítico deve ser capaz de reconhecê-la desse modo.

Assim, a afirmação de um “mistério” na poesia insere-se num discurso mais profundo e mais abrangente na crítica de Casais, que é de caráter metalingüístico.

Por ser misteriosa, a poesia resistiria às tentativas de explicação - ela só é possível de ser interpretada, pois o discurso interpretativo seria aquele que não visa a forçar o seu “mistério”, ou seja, a maculá-la com raciocínios extrínsecos à sua natureza estética, fundamentados no binômio causa-conseqüência. A tentativa de esclarecer, de resolver o “mistério”, implica numa aproximação que despreza o específico da poesia, a maneira poética de ser, de se apresentar e de ser percebida pelo leitor. Ao falar do “mistério” da poesia, é como se Casais estivesse dizendo: só uma crítica capaz de reconhecer sua integridade e não ceder à tentação explicativa é capaz de reconhecer isso, e a minha não é nada além ou aquém disso.

Trata-se de um discurso metalingüístico - que está no seio de sua modernidade como crítico. A recusa à explicação chama a atenção para o tipo de discurso efetivado:

Embora possa ter tomado proporções de moda, com abusos nada favoráveis a generalizar-se o seu reconhecimento, a admissão de que há um “mistério da poesia” é, seguramente, um ganho que a nossa época tem no seu ativo, e graças ao qual abriu profunda brecha na fácil presunção das “explicações” que para tudo encontram causas,

¹⁷ “O Mistério da Poesia”. In **A Palavra Essencial** (Op. cit.). Apud *Cadernos...* (Op. cit.). P.149.

*num impressionante à vontade em passar dos fatos conhecidos da vida, da cultura, da experiência do poeta para qualquer coisa verificada na sua poesia.*¹⁸

C. Monteiro procura vetar a “explicação” apenas com aquilo que define ser natureza própria da poesia. É como se ao tentar “explicar” o poema, a crítica explicativa, na visualização de uma causa hipotética, perdesse-o de vista.

O “mistério”, portanto, não existe como um enigma, um conteúdo que permanece oculto na poesia. Sua aceitação resulta numa forma de leitura, que o crítico considera a única legítima e coerente com o objeto poético. O “mistério” funciona, nesse caso, como uma concepção que opera sobre o leitor. Portanto, o leitor “não-poético” seria o que tenta eliminar todas as áreas de sombra, tenta explicar; o que traduz esse vazio numa outra linguagem, de modo a preenchê-lo.

Assim, se por um lado a posição de Casais corresponde à exigência de Pessoa, afirmando a irredutibilidade do objeto poético, a afirmação da inexplicabilidade da poesia é, mais profundamente, o eixo de formulação de um discurso metacrítico que conduz seus estudos sobre o poeta:

*A explicação por outra coisa, quer essa coisa seja a biografia do autor, quer a descoberta de supostos “elementos” da obra, que o bombardeamento da sua unidade nos ciclôtrões da crítica científica conseguiria desintegrar, não passa de um logro. Nada mais fácil do que encontrar “fatos” aos quais possa atribuir-se a origem de outros “fatos”, porque há sempre um “antes”, seja o que for, visto ser a vida humana uma sucessão ininterrupta de momentos em cadeia, e em cada um deles estarem implicados todos os que precedem - e quem sabe se todos os que se lhe seguem. Como não havia o homem de aspirar à descoberta do fio que liga esse momento, e do “lugar” onde ele se prende?! Mas a criação da obra de arte exorbita esse encadeamento. Está, sem dúvida, implicada nele, mas contém um elemento essencial que não temos possibilidade de deduzir daquele, por ser de outra “qualidade”.*¹⁹

¹⁸ Ibid Pp. 147-148.

¹⁹ “Prefácio”. *Estudos Sobre A Poesia de Fernando Pessoa*. Op. cit. Pp. 14 -15.

Nesse ponto, parece claro que, se o “mistério” é, dum ponto de vista epistemológico, um conteúdo opiniático na crítica de Casais, ou seja, um dado apriorístico que define a boa poesia, o raciocínio do crítico descreve um percurso cíclico. Tautologicamente, o que é um dado, um princípio estético de valoração, passa a ser, enquanto principal constituinte da poesia, o próprio objeto a ser valorado. Assim, a noção “mistério”, enquanto elemento preconcebido que constitui a matéria dos juízos de valor,²⁰ é, ao mesmo tempo, a matéria que analisa e a que é analisada. Em outros termos, trata-se aqui da cultuação (um tanto estéril) da natureza inefável da poesia que leva o crítico então desprovido de um objeto criticável a substituí-lo pela reflexão metacrítica.

A esse respeito, vale a pena mencionar aqui um trecho da resposta de diz Jacinto do Prado Coelho às críticas de C. Monteiro ao seu **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**, publicado como “Apêndice” à 8ª. edição:

Demasiado cômoda é a posição daqueles que, declarando inefável a essência de toda a poesia verdadeira e proclamando Fernando Pessoa, com perfeita justiça, um grande e genuíno poeta, ficam dispensados de exercer sobre a obra de Pessoa a inteligência crítica de que dispõem e colocados em galarim para decretar a nulidade de todos os esforços de compreensão por outrem realizados - por muito “inteligentes” que estes se afigurem.²¹

O que parece cômodo para Prado Coelho é, entretanto, uma dificuldade a mais para C. Monteiro. Ao afirmar a inefabilidade estética da poesia, sua crítica revela uma forma de auto-operação que revela, em síntese, que a função desempenhada por esse termo-chave, o “mistério”, à estrutura desse discurso não se destina, portanto, eminentemente à análise de poemas, já que não atua especificamente sobre eles, mas porque é empregado, afinal, valorativamente e em tributo do *gênero* poético.

²⁰ Goblot, Edmond. *Vocabulário Filosófico*. Buenos Aires, Libreria “El Ateneo”, 1942. P. 362.

²¹ **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. P. 211.

5.2

O discurso, numa palavra, é quintessencialmente um empreendimento mediador. Como tal, é ao mesmo tempo interpretativo e pré-interpretativo; é sempre sobre a natureza da própria interpretação e sobre o tema que constitui a ocasião manifesta de sua própria elaboração.

Hayden White

- a) a recusa à “explicação”
- b) a defesa da “interpretação”
- c) a crítica anti-teórica

a)

A aceitação do “mistério” da poesia é convertido assim no eixo do discurso metacrítico de Casais, no seu ponto orientador. Essa opção, centrada no combate às abordagens de vezo explicativo, é moduladora da leitura que faz de Fernando Pessoa. Mais especificamente, é a partir da leitura de G. Simões sobre Pessoa que C. Monteiro adota sua perspectiva de análise. Em sua recepção fica implícita a recusa de se atribuir à crítica o estatuto de “cientificidade”, relegado aos adeptos da sociologia, e também da psicanálise e da biografia, dos quais G. Simões é expoente.

Basicamente, Casais considera que G. Simões não atingiu o “sentido profundo” da poesia de Pessoa por não valorizar e não reconhecer o que nela há de *específico* e que faz de seu autor, usando uma expressão cara aos românticos, embora retomada e difundida pela *Presença*, um “homem de gênio”. Todo o quadro psicológico que Simões traça sobre a

personalidade de Pessoa permaneceria válido, mesmo se o poeta fosse um “poetastro”, ou, no limite, se não tivesse escrito poesia. Para Casais, as afirmações valorativas de G. Simões sobre Pessoa não surgem como decorrência das análises da obra *enquanto objeto estético* inserido numa tradição; mas seriam afirmações a-críticas, por não procederem conclusivamente de um quadro analítico. Quando G. Simões considera Pessoa como grande poeta, C. Monteiro lê nisso a aceitação de um dado, um julgamento realizado aprioristicamente: é por ele ter sido considerado grande poeta que foi eleito como objeto psicanalítico, mas o porquê de ele ter sido considerado grande poeta ficou de fora do livro.²² Assim, o fator distintivo de Pessoa, que justifique a obra de G. Simões, estaria de fora de sua crítica.

Esse é o núcleo crítico dessa recusa em relação ao modo como se conduziram os estudos de G. Simões.

Mas o tom empregado por Casais no seu livro é veemente e agressivo: “é com indignação e pena que escrevo sobre este livro”.²³ Ou ainda: “**Vida e Obra de Fernando Pessoa** é o mais sensacional malogro, não só da “carreira” de Gaspar Simões, como da crítica contemporânea.”²⁴ Casais chama a crítica de G. Simões de “delírio explicativo”²⁵ e **Vida e Obra** de “monumento de incompreensão”²⁶. Em outro momento, deparamo-nos com a seguinte frase: “O livro de Gaspar Simões é frio - e muitas vezes grosseiro.”²⁷

Se por um lado o crítico acusa G. Simões de depreciar e minimizar seu objeto de análise, passando ao largo do essencial, não é com menor “reducionismo” ou sem proferir

²² Com certa ironia, C. Monteiro afirma: “Reduzir a poesia a quem a escreveu, e quem a escreveu àquilo que lhe aconteceu, não nos deixa mais adiantados do que deduzi-la das condições históricas em cuja perspectiva surge o seu autor. Uma e outra interpretação minimizam forçosamente a poesia a ser “o que resulta de” - e deixam-nos perplexos, perguntando-nos por que motivo qualquer outro homem, quaisquer outros homens seus contemporâneos, não fizeram exatamente a mesma obra, se tantos outros viveram as mesmas condições históricas, e por que a fizeram diferentes outros poetas nas mesmas circunstâncias; ou, para o caso especial da interpretação freudiana, por que não fazem a mesma obra todos os homens a quem morreu o pai sendo pequenos, e tiveram um padrasto; considerando, já que dele se trata, o caso de Pessoa: admitindo que estivesse certo o “diagnóstico” de Gaspar Simões sobre os complexos de Pessoa, admitindo que esse tipo de interpretação seja válido, pergunta-se por que todos os que nasceram em frente a um teatro de ópera não terão escrito também o “Guardador de Rebanhos”. “Fernando Pessoa e a Crítica”. **Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa**. Op. cit. Pp. 195-196.

²³ Ibid. P. 200.

²⁴ Ibid. P. 194.

²⁵ Ibid. P. 196.

²⁶ Ibid. P. 203.

²⁷ Ibid. P. 199.

“verdades axiomáticas” que C. Monteiro julga sua obra: “esta inconcebível paródia de biografia e de interpretação”.²⁸

Com isso, Casais não está simplesmente recusando uma postura crítica. Se é certo que acusar a “explicação” é uma aceitação daquilo que o próprio Fernando Pessoa julgava ser o ideal analítico: a compreensão da *essencial inexplicabilidade da alma humana*, em referência feita a G. Simões (revelando uma visão contrária ao freudismo, que constitui seu maior respaldo teórico de natureza explicativa); torna-se necessário analisar qual é a perspectiva adotada pelo crítico em contraponto com uma tradição que tem como ícone a obra de G. Simões.

É com indignação e, por vezes, com perceptível excesso, que Casais argumenta contra ela. E, ao que nos parece, essa agressividade tem significado em sua crítica. É possível desvelá-la se atentarmos para os momentos em que Casais se contradiz, seja no tom com que fala, seja no posicionamento que adota. Em determinado trecho do **Estudos**, por exemplo, deparamo-nos com o crítico discorrendo de forma mais branda sobre a “explicação”. Fazendo ressalvas às próprias acusações, Casais atesta a importância de uma abordagem explicativa:

...decifrar o mistério da poesia é um sonho vão, mas uma tarefa imprescindível. Das aproximações incompletas alguma coisa fica (...) uma cadeia de interrogações cada vez mais precisas...²⁹

É esse um ponto fundamental para se entender o **Estudos** como uma obra orientada segundo uma motivação que não está apenas na poesia de Pessoa.

A tentativa de decifração do “mistério” é uma posição contrária à sua preservação no discurso crítico, por isso pode ser vista como uma referência à crítica “explicativa” e, decorrentemente, a G. Simões. Apesar de se tratar de uma afirmação indireta, o crítico parece estar confessando a importância de **Vida e Obra** para o seu entendimento de Pessoa. O tom empregado aqui lembra o da célebre frase de Newton: “Se consegui enxergar mais

²⁸ *Ibid.* P. 201.

²⁹ “Para Além da Verdade e da Emoção”. *Op. cit.* P. 138.

longe, é porque procurei ver acima dos ombros de gigantes.” Pode-se ler o contraste entre esse tipo de concepção e a agressividade na exposição de sua visão de **Vida e Obra**, como a revelação de uma dependência do **Estudos** em relação ao seu predecessor: a tarefa de tentar “decifrar o mistério da poesia” coube a G. Simões, embora tenha sido vista como um “sonho vão”, ela é ao mesmo tempo “imprescindível”, pois esse seu caráter desbravador do objeto crítico teria conduzido Casais a “interrogações cada vez mais precisas” sobre Pessoa. Assim, se sua crítica se opõe à primeira, é também dela que parte, e com uma agressividade que evidencia a tendência para tentar superá-la. O quadro que se desenha aqui é, em certo sentido, uma conversão para a crítica do que Harold Bloom chama de “angústia da influência”. É claro que a aproximação é ilustrativa, por ser dessa maneira que Bloom analisa Tennyson, por exemplo, como um poeta na sombra de Keats.³⁰

O verdadeiro teor da crítica que é feita a **Vida e Obra** é estabelecido, por isso, na tentativa de superá-lo, de negar a importância que uma obra, vista de modo tão negativo, exerceu sobre a sua própria crítica. Casais, em alguns poucos momentos, sem o habitual tom agressivo, dá indícios de uma oculta admiração, que não se manifesta com maior recorrência justamente por ser superada pela indignação em relação à perspectiva explicativa adotada:

*Quando os deméritos são de tal monta, como não perder de vista os modestos mas honrosos méritos de investigador, que em má hora Gaspar Simões não soube limitar-se a ser ?*³¹

Em outro momento do **Estudos**, C. Monteiro critica G. Simões por ter-lhe faltado aquela *diplomacia* a que Fernando Pessoa fizera menção (a G. Simões), uma diplomacia que não cabe nas propostas de destrinchar e demonstrar, relativas à “explicação”:

*Não ignoro as dificuldades da empresa a que Gaspar Simões se abalçou, como se depreende do que fica dito. Mas o que lamento é precisamente tê-las ignorado e não ter sabido ser reticente, e preferido supor e sugerir, a afirmar e “provar”.*³²

³⁰ Bloom, H. **Poesia e Repressão**. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

³¹ Cf. n. 21. P. 210.

³² Ibid. P. 198.

É possível, dessa forma, relativizar as críticas de Casais a G. Simões, entendendo-as como um discurso unidirecional e condicionado pelo contraste entre dois métodos que, apenas sob o ponto de vista de Casais, são radicalmente díspares.

Seria possível para o crítico entender G. Simões de outra forma? Devemos pensar no(s) porquê(s) da escolha, do tipo de leitura que Casais resolveu fazer de G. Simões.

Uma outra maneira de enxergar sua crítica, por exemplo, seria analisá-la dentro daquilo que propõe. Ou seja, segundo os parâmetros analíticos nela previstos, procurar verificar se atinge os objetivos traçados. Um deles, por exemplo, é bastante claro: a investigação da gênese heteronímica. As questões em torno dessa investigação são sobre o nascimento da personalidade poética em Pessoa. Todavia, essencialmente, o que C. Monteiro faz não é essa verificação, mas a condenação da proposta de uma crítica explicativa em G. Simões. O apelo de Casais é justamente por uma leitura que levante menos suposições de âmbito a-literário, que se oponha, portanto, a querer demonstrar interdisciplinarmente, para usar um termo atual, a poesia de Pessoa.

Devido a essa recusa, Casais perde de vista os pontos positivos gerados no seio do discurso de G. Simões. Não vê, por exemplo, que as conclusões provenientes de um discurso de *risco*, como julga ser o explicativo, tiveram maior alcance e concretude do que as que chegou. O crítico aponta apenas para o que é periclitante e impreciso em **Vida e Obra**, e não se dá conta de que a própria crítica que realiza já está inserida num quadro de leitura fundado ali. Ainda que ela siga num sentido contrário ao de G. Simões, é uma perspectiva alternativa orientada pela recusa do objeto ao qual se contrapõe.

Esse radicalismo em relação a **Vida e Obra** introduz uma visão extrema sobre a atitude crítica. Quando C. Monteiro inicia o **Estudos** com a afirmação: “É este livro uma tentativa de interpretação e não de ‘explicação’”,³³ estabelece uma dualidade muito marcante entre aquilo que procura aprofundar o “autêntico” conteúdo do texto e aquilo que visa a encontrar seus motivos externos, como se muitas vezes não fosse necessário recorrer a dados extrínsecos para se aprofundar o que somente está presente no texto, ou como se o reconhecimento duma época ou de um fato histórico, ou mesmo pessoal, não tivessem

³³ “Prefácio”. *Op. cit.* P. 13.

importância na leitura dum poema. Esse tipo de concepção é o mesmo que supor que a ida para a África não teve repercussão na poesia de Fernando Pessoa, ou que a Revolução Industrial não surtiu efeito algum nos poemas de Cesário Verde, ou, mais absurdamente, a Guerra de Canudos n' **Os Sertões**, de Euclides da Cunha. A própria inserção da poesia de Pessoa numa tradição literária é uma leitura histórica de sua obra; o fato de reconhecê-lo como o principal poeta modernista em Portugal, também. O que C. Monteiro deixa de dizer é que essas informações passam a perder legitimidade se, ao invés de utilizadas como complementares, tornam-se o centro ou a finalidade de uma análise que se pretende literária. De fato, não há qualidade estética textual que advenha somente desses dados, e a atribuição de um valor estético é o que faz uma análise eminentemente literária. Nos esboços de teorização de C. Monteiro não vemos um aprofundamento maior nessa discussão, embora o uso dessas prerrogativas teóricas fosse bastante disseminado.

Outra consequência teórica dessa tendência simplificadora de leitura sobre **Vida e Obra** está na distinção quase categórica entre os conceitos, os métodos de crítica. Para quem pretende “explicar”, “interpretar” é uma exigência fundamental e sem a qual não se consegue provar aquilo que, na partida, era apenas hipótese. A distinção quase que maniqueísta concebida por C. Monteiro entre os conceitos não se cumpre na prática, porque simplesmente não há uma dissociação tão clara entre eles. Essa distinção extrema entre uma prática e outra, e a perspectiva radicalmente punitiva que adota em relação à “explicação”, são reflexos, portanto, dessa tentativa de superação de um quadro teórico, e de afirmação, por conseguinte, de um outro.

Assim, entendemos o olhar crítico de C. Monteiro sobre G. Simões como uma perspectiva parcialmente delineada, que busca a saída interpretativa de um quadro teórico que julga redutor e equivocado, baseando-se na leitura imanentista e na soberania do estético. Ao invés de afirmar diretamente sua perspectiva crítica, C. Monteiro desmonta a outra, aludida em contraste. Suas afirmações são, por isso, conduzidas pela alteridade, subscrevendo-se na indicação do retrocesso da visão que recusa. Como normalmente ocorre com as visões formuladas em contraste com outras negadas ou combatidas - o crítico empenha-se mais em negar G. Simões do que em afirmar uma nova proposta -, evidencia-se

com maior transparência e empenho aquilo que *não* se deve fazer do que a definição de novas diretrizes de abordagem. Mas é claro também não ser o caso apenas de recusar um tipo de abordagem, há a adoção (e em parte a construção) de uma nova forma crítica, a tentativa de articulação de um novo vocabulário, dentro da qual é conveniente que verifiquemos se é possível ver a crítica de Casais como uma índole teórica afirmativa, orientada por diretrizes próprias de análise.

b)

Como já mencionamos, o crítico afirma no **Estudos** a intenção de “interpretar” a poesia de Fernando Pessoa. O termo é adotado segundo uma acepção particular, porque nele fica implícita a distinção, que não é etimológica, com a “explicação”: “É este livro uma tentativa de interpretação e não de ‘explicação’”.³⁴

Assim, tendo claro o seu ponto de vista sobre a perspectiva explicativa, a primeira questão que o discurso de C. Monteiro suscita no leitor é, justamente, *o que significa* para ele “interpretar”? E, advinda da primeira, *como fazê-lo?* Portanto, investigaremos sua visão como algo subscrito na recusa à “explicação”.

Nas críticas que tece a G. Simões, C. Monteiro afirma que o autor de **Vida e Obra de Fernando Pessoa** não é capaz de revelar “o real e intrínseco sentido da poesia”,³⁵ que seu livro sobre Pessoa não serve para “penetrar o sentido profundo da obra deste”³⁶ e que não consegue “entendê-lo” senão como “*caso e problema*”.³⁷ Para C. Monteiro, é preferível “mostrar” a “demonstrar”, “do que proferir verdades axiomáticas”,³⁸ e (como já citamos) mais vale “supor e sugerir, do que afirmar e “provar”.³⁹ Em outro trecho, bastante revelador, o crítico aponta para as “duas perguntas que G. Simões deveria ter feito a si próprio”: “Quem foi Fernando Pessoa?” e “O que é a poesia de Fernando Pessoa?”, ao invés de “por

³⁴ Ibid.

³⁵ Cf. n. 21. P. 193.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid. P. 194.

³⁸ Ibid. P. 198.

³⁹ Ibid. P. 199.

que é que Fernando Pessoa foi quem foi?”⁴⁰ - em seu modo de ver, uma pergunta arrimada irremediavelmente ao freudismo e à “explicação”. Sobre a geração da *Presença*, o crítico identifica-a com G. Simões, sobre a qual faz a acusação de não ter uma visão suficientemente larga para entender Pessoa e “para o integrar, em toda a multiplicidade da sua significação, na evolução da poesia portuguesa.”⁴¹

Utilizando as próprias palavras do crítico chegamos, então, à seguinte formulação: *interpretar* significa *penetrar o sentido profundo*, revelar *o real e intrínseco sentido* da poesia. A maneira de fazê-lo é buscar *compreender* o texto ao invés de *explicá-lo*, e através da *sugestão* e da *suposição*, que procuram *antes mostrar* do que *demonstrar*, revelar *quem foi o poeta e o que foi sua poesia*.

Como podemos perceber, a “interpretação” constitui uma tentativa de solução crítica pautada no reconhecimento da indecifrabibilidade do “mistério” como parte da natureza da poesia. Mas, como vimos, se o “mistério” desabona a análise crítica, afirmando a impossibilidade de um discurso racional que opere sobre a poesia sem desnaturá-la, a definição de “interpretação” não pode ser feita com critérios claros de abordagem, já que função da abordagem em si fica, afinal, comprometida pela crença nessa noção. A tendência para uma leitura imanente e exclusiva do artefato está inserida no texto, mas não esclarece o significado desse “sentido profundo da poesia”, apresentado como o elemento nuclear de aproximação crítica.

O caráter alusivo do discurso sobre o “mistério” repete-se aqui, mas de forma mais contraditória. O verbo “penetrar”, por exemplo, parece ser inadequado, pois não sugere a idéia de *absorção* ou de *apreensão*, mas as de *decifração* e *intromissão*. Do mesmo modo, a expressão “revelar o sentido profundo da poesia” é contraditória, se considerarmos esse “sentido profundo” como sendo o mesmo que o “mistério”, haja vista o crítico ter afirmado em vários momentos a sua natureza não-revelável. Os termos utilizados, afinal, parecem casar melhor com a definição sobre a “explicação”.

Assim, Casais não estrutura um método crítico mais coerente do que aquele que diz recusar. Não há, em suma, uma distinção consistente e concreta entre “explicação” e “interpretação” enquanto quadros de análise que o crítico pretende contrastar.

⁴⁰ Ibid. P. 201.

Há, entretanto, no âmago da concepção de “interpretação”, um propósito notável.

Por isso, a partir daqui procuraremos iluminá-lo através de indícios deixados pela crítica de Casais sem que, com isso, confunda-se a concepção subsumida com a forma discursiva habitual que lhe é dada.

Num artigo publicado em 1956,⁴² há uma nova pista para a dilucidação do que significaria “interpretação”. Ali, C. Monteiro considera a “explicação” uma ilusão da crítica, “a miragem de se encontrar causas onde se vê apenas semelhanças”. O texto traz, *ipsis literis*, muito do que compõe o prefácio ao seu livro de 1958 (páginas inteiras, aliás) e não deixa de emprestar outros trechos do ensaio “Fernando Pessoa e a crítica”, datado de 1952.⁴³ Há aí uma discussão bastante pertinente, referente àquilo que o crítico chama de “compreensão poética”, que se coaduna justamente com a idéia de *como* interpretar.

Com um certo exagero no uso da ironia, justificado pela informalidade do veículo de que se utiliza (as páginas de um jornal), C. Monteiro afirma não haver tarefa mais concreta que o exercício da crítica com a condição que o crítico saiba preferir a “compreensão”⁴⁴ à “ilusória explicação”, fruto, esta última, do que chama de “credulidade”.⁴⁵ O *logro da crítica explicativa* estaria em ser ela uma atividade fragmentária, que de causa em causa busca justificações estéreis a uma verdade que não há, e que perde de vista a vitalidade e a unidade de um objeto que não é inanimado. As semelhanças discursivas entre este ensaio e os demais

⁴¹ *Ibid.* P. 194 - 195.

⁴² “Mais Vale Compreender Do Que Não Explicar”. In *Cadernos de teoria e Crítica Literária*, n.9, v. I.

⁴³ É este o ensaio em que o crítico realiza a maior parte de suas críticas a G. Simões. Temo-lo citado diretamente do *Estudos*.

⁴⁴ Trata-se aqui de um novo termo que, mais à frente [5.3 - b) “Eliot, Casais e a Suposta Distinção entre “Compreensão” e “Explicação”] iremos situar. Por hora, é suficiente adiantarmos que a noção que encerra é, basicamente, a mesma de “interpretação”. Quase sempre Casais emprega os termos como sinônimos: é verdade que a “compreensão” é o resultado da “interpretação”, mas buscar a “compreensão” é o mesmo que “interpretar”. Não há nenhum tipo de reflexão epistemológica do crítico sobre o termo, sendo que o seu emprego é melhor definido pela oposição que estabelece com as noções, também sinônimas, de “demonstração” e “explicação”, estas relacionadas ao método crítico de G. Simões. O termo em si tem importância especificamente no tocante à determinada leitura que Casais faz de Eliot, mas esse é um assunto que, para evitarmos uma longa digressão, bem como para lhe dar o devido espaço, evitaremos antecipar aqui. Por enquanto, o que interessa não é o termo em si, portanto, mas a noção que carrega, e que é tematizada neste capítulo.

deixam clara a relação sinônima ente “interpretar” e “compreender”. Prova disso é que, como exemplo de crítica “interpretativa”, que busca, portanto, a “compreensão” da obra literária,⁴⁶ C. Monteiro cita, já no início de seu texto, o estudo de Guilherme de Castilho sobre Alberto Caeiro; o primeiro, aliás, sobre esse heterônimo, publicado no número 48 da *Presença* e intitulado “Ensaio de compreensão poética”.

Quando o crítico diz que “na compreensão cabe uma liberdade que a explicação recusa” e que “a literatura não comporta soluções”, está reconhecendo a dimensão simbólica da linguagem poética, e a flexibilidade semântica inerente a isso. Ou seja, que a arte não propicia o exclusivismo de uma única perspectiva. O intérprete teria, assim, no próprio texto, possibilidades diferentes e simultaneamente legítimas de compreendê-lo, na medida em que estaria apto a reconhecer a “dinâmica das conotações e das associações que o trabalho formal propicia ao poeta no momento inventivo do fazer literário”.⁴⁷ Ao escolher a perspectiva que chama de “interpretativa”, C. Monteiro reconhece a dinâmica dos valores e significados do texto literário, opondo-se a um discurso monolítico baseado na leitura estanque e paradigmática da literatura. Esse reconhecimento está de acordo com a afirmação

⁴⁵ O crítico ainda afirma: “A crítica encontra nas “explicações” a mesma segurança que a mentalidade comum nas crenças de que o crítico científico seria o primeiro a rir - e faria mal, porque sua pseudociência tem a mesma raiz que a crença do primitivo.” Cf. n. 42. P. 29.

⁴⁶ Cf. n. 45.

⁴⁷ Bosi, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In *Céu, Inferno - Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, ed. Ática, 1988.

Uma visão clara e precisa sobre a “arte de interpretar”, é a que Alfredo Bosi descreve no ensaio citado. Para Bosi, entre o “querer-dizer” e o “texto ultimado” há uma distância imposta pela “potência simbolizante” da linguagem, “imersa e difusa na zona pré-consciente dos seres”. O intérprete encontra-se, portanto, diante do “efeito verbal e estilizado de um processo que é sinuoso e, não raro, obscuro para o seu próprio criador.” Após definir seu objeto de análise, a linguagem literária, Bosi define o que vem a ser para ele a interpretação: “Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?” Selecionar para compreender, essa seria a tarefa do intérprete. Por outro lado, como serviço prestado para o leitor, a interpretação colocaria o crítico na função de *tradutor*, aquele que “transporta o significado da sua forma original para outra; de um código primeiro para um código segundo; o que pretende dizer a mesma mensagem, mas de modo diferente. A interpretação, diz Bosi, opera nessa consciência intervalar, e ambiciona traduzir fielmente o mesmo, servindo-se dialeticamente do outro. O outro é o discurso próprio do hermeneuta.”

Quanto à “explicação”, Bosi acaba por afirmar o que diz C. Monteiro, com a diferença de que seu texto, apesar de negar esse tipo de análise, não está empenhado em combatê-la, mas de estabelecer as bases concretas por onde se delineia o trabalho interpretativo: “O ato de interpretar, enquanto mediador entre a forma e o evento, não quer submeter a escrita a uma “explicação” onipotente da sua gênese, pois essa atitude causalista acaba reduzindo e injustificando a dinâmica das conotações e das associações que o trabalho formal propicia ao poeta no momento inventivo do fazer literário.” O que Bosi faz aqui é excluir da

do “mistério”, nesse sentido não funcionando apenas como uma categoria operacional para a crítica, mas como a percepção - e a modulação da crítica segundo essa percepção - da linguagem poética como um *fenômeno simbólico*.⁴⁸

Retomando a afirmação do “mistério” dentro desse quadro afirmativo (já que priorizamos no capítulo anterior o quadro “explicativo”, mais propriamente de recusa do que de afirmação de uma perspectiva), vemos que ela está pautada no reconhecimento das múltiplas conotações textuais conquistadas pelo trabalho sobre um ponto essencial que a “explicação” ignora: o estilo.

Ao buscar a compreensão, o intérprete entenderia a literatura como o trabalho sobre a aparência da linguagem, como um modo de dizer que visa ao significado pela estilização do significante, afastando-se da associação simplória entre causas e conseqüências. E, concernente com esse ponto de vista, ao afirmar o “mistério da poesia” como o alicerce de sua leitura interpretativa, C. Monteiro concebe uma forma de crítica coerente com a *valorização do meio de expressão*; tarefa que não poderia ser alcançada pela “explicação”.

Daí a diferença entre “explicar” um *fato*, que é uno e transparente, e “interpretar” um *fenômeno*, que é múltiplo e simbólico.

Preservar o “mistério”, o “enigmático”, o “indecifrável” ou o “impenetrável” dum poema, como diz C. Monteiro, significaria, mais explicitamente, considerar o “fenômeno simbólico” de sua linguagem; seria zelar, afinal, por aquilo que o símbolo, enquanto tal, deixa múltiplo e implícito. E o processo “interpretativo” funcionaria como um meio de preservação e de ênfase da dimensão múltipla e implícita do símbolo, reconhecendo-o como base do discurso poético. Mas os mecanismos, o instrumental de análise, mais especificamente, através do qual Casais chegaria a isso não é, e não poderia ser, revelado.

interpretação uma leitura preocupada com relações causais e genéticas, definindo seu campo de análise e orientando com clareza suas formas de abordagem.

⁴⁸ Ibid. “E o símbolo ao mesmo tempo exprime e supõe, revela e oculta; explicita, mas traz implícito um processo subjetivo e histórico que o funda e o ultrapassa.”

c)

Ao tratarmos da “interpretação” como formuladora de um quadro afirmativo na crítica de Casais, ou seja, da tentativa de delimitação de uma forma de abordagem, e da “explicação” como um quadro negativo, referente àquilo que ele recusa como perspectiva crítica, dissemos que a construção do quadro teórico afirmativo está, em grande parte, implícita na forma com que o crítico se opõe à “explicação”. Julgando esclarecida a concepção desses dois quadros, que são contíguos, portanto, e que conformam o discurso adotado, resta-nos analisar mais pormenorizadamente um outro motivo, além da afirmação de um “mistério” inefável na poesia, portanto, de não se ter aqui, dado o interesse de Casais pela filosofia da crítica, a apresentação orgânica e direta, a articulação clara de seu método de análise.

Em um ensaio chamado “Criação e Crítica”,⁴⁹ Casais parece fornecer a resposta para essa questão.

Seu pensamento está baseado na idéia de que há dois tipos de críticos: o *crítico-crítico* e o *crítico-criador*. O *crítico-criador* seria aquele que só acidentalmente pratica a crítica, e que o faz para “defender” a arte e “atacar” seus inimigos. Para Casais, é esse o “crítico superior”, porque não se comporta como um analista distanciado do artefato literário, como seriam os historiadores e os teóricos da literatura. O *crítico-criador* é descrito como um indivíduo dotado da “vocação”, da sensibilidade e da inteligência que o tornam capaz de reconhecer os movimentos novos a que a literatura está sujeita. A crítica-criativa é vista como a que se apresenta tão autêntica quanto for autêntico o objeto analisado, sendo considerada como um “duplo” desse objeto. Parece ser esse o sentido que, ao falar da crítica presenciada, Jacinto do Prado Coelho emprega ao afirmar que “a experiência pessoal da chamada ‘criação’ literária alimenta a sua crítica, enquanto esta prepara ou orienta a sua ‘criação’ literária”.⁵⁰

⁴⁹ In *Clareza e Mistério da Crítica*. Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura, 1961. P. 61 et. passim.

⁵⁰ Coelho, Jacinto do Prado. “A Crítica Presenciada”. *Ao Contrário de Penélope*. Op. cit. P. 259.

Em outro ensaio, chamado “Da crítica em função da literatura”, Casais corrobora essa idéia:

... o que se revela afinal como verdadeira função da crítica é ser espelho em que cada “maré literária” a ela própria ao mesmo tempo se reflete e se descobre, é ser uma das formas, senão a principal, da sua afirmação: - como que a sua consciência, digamos assim.⁵¹

Situando-se, é claro, como exceção, a neutralidade é, para C. Monteiro, um defeito típico do crítico moderno, tendo em vista que a crítica, segundo ele, deveria participar do próprio movimento criador da literatura:

A crítica só pode ser criadora na medida em que vive a mesma evolução, em que torna conscientes e visíveis os motivos implícitos na transformação permanente da literatura. Toda a crítica que não possa ser assim caracterizada não é crítica - é história da literatura.⁵²

Por esse motivo é que Casais prefere não alicerçar a tarefa crítica numa teoria pré-determinada, já que ela impossibilitaria o acompanhamento das constantes transformações da literatura:

O bom crítico é um criador, que pode inclusive ter teorias profundamente erradas, e acerta na aplicação, embora a justifique erradamente, pois está a julgar graças ao dom, enquanto supõe fazê-lo graças à ciência.⁵³

⁵¹ In *De Pés Fincados na Terra*. Lisboa, Editorial Inquérito, 1940. P.84.

⁵² Cf. n.15. Apud *Cadernos de Teoria e Crítica Literária* 2. Op. cit. Pp. 34-35.

⁵³ *Ibid.* P. 31. A essa altura parece-nos necessário reconhecer no texto de Casais a sua faceta de crítico-poeta, assim como foi Eliot e, de um modo mais específico, Pessoa. Mas o próprio Casais não dá enfoque a essa múltipla atividade, tendo ela peso muito maior para a poesia do que para a sua crítica. Em outras palavras, podemos falar de uma poesia crítica em seu caso, mas jamais em crítica poética. Sobre essa correlação, mas sendo a crítica apenas lida à luz da poesia, sendo esta outra o enfoque, ver Gotlib, Nádia Battella. *Poesia e Crítica em Adolfo Casais Monteiro*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

Cada teoria crítica que surge é vista por Casais como uma filosofia que suprime alguma coisa das obras literárias para poder integrá-las harmoniosamente segundo um critério rígido. Devido à sua natureza generalizante, a perspectiva teórica é considerada incapaz de conduzir a crítica à compreensão do que constitui o principal de cada literatura: a sua individualidade. Enxergando o crítico como um “duplo” do artista, essa recusa pela teorização é coerente com o pressuposto presencista de ir contra as escolas literárias. Para C. Monteiro, a falta de “diretriz pessoal” e de “personalidade libertada” é que levam o artista a ser alguma coisa que de fato não é. Na criação, o que é consciente e o que é instintivo não são separados, mas fundidos num processo complexo que se manifesta naturalmente. Paralelamente, o papel do crítico é entendido por Casais de uma forma não-programática, que dispensa a teoria como o artista dispensa a escola.

Assim, é possível que entendamos a ausência de um quadro orgânico sobre os princípios analíticos interpretativos e/ou anti-explicativos na crítica de C. Monteiro, como o resultado da decisão de abster-se do papel de teórico. Com isso, por exemplo, o crítico afastar-se-ia da responsabilidade de assumir formalmente uma nova visão. Por outro lado, o seu papel como *crítico*, como *intérprete* da poesia de Fernando Pessoa, passa a assumir, *in praxis*, na atividade exegética frente ao próprio fenômeno literário, a responsabilidade de justificar sua visão.

Ainda assim, o mero fato de não ter assumido um discurso teórico não significa, como se pode notar, que o crítico não tenha um respaldo teórico, uma posição determinada. Casais tem a precaução de não se compromissar com uma proposta crítica, mas é uma precaução que não se concretiza na prática.

Se é possível vermos a atitude interpretativa não como uma teoria, na medida em que ela é entendida como uma posição libertária de se fazer crítica, essa libertação é controlada pela busca de um método imanentista, que em certo sentido delimita um plano de abordagem ao reconhecer a autonomia estética de um texto literário antes mesmo de se entrar em contato com o artefato.⁵⁴

⁵⁴ Em muitos casos, sabemos que a arte é produzida com finalidade ética - engajada a um movimento social, a um ideário político ou mesmo a uma estética protocolar -, nesses casos, o uso de outras áreas do conhecimento como auxiliares da interpretação pode ser uma alternativa mais adequada. A hipótese de uma leitura exclusivamente estética de um texto é, aliás, um ideal inatingível.

Tendo isso em mente, podemos considerar que, subjacente à proposta interpretativa de C. Monteiro, há o esboço de uma teorização cuja matéria principal é o reconhecimento da natureza específica da literatura e da possibilidade de valoração eminentemente estética do artefato literário, que, entretanto, o próprio crítico se nega a sistematizar como proposta teórica. Apesar disso, boa parte dos ensaios de Casais não é formada de crítica literária, mas justamente de reflexões sobre a filosofia da arte e a filosofia da crítica, sendo o “imanentismo eliotiano”, por assim dizer, um dado apriorístico à maior parte deles.

Desse modo, é possível ver essa recusa pelas teorias mais como um ideal do que como uma realização crítica. E a “interpretação”, como uma proposta apenas idealmente teórica de se realizar crítica literária. A anti-cientificidade gerou em Casais uma recusa pela teorização, embora a sua crítica nos demonstre que a teorização se faz necessária para que se possa colocá-la em prática; e, assim como as demais críticas, a sua “interpretação” não esteve a salvo de suprimir alguma coisa dos textos para poder “compreendê-los”.

5.3

O leitor não achará, espero, presunção da minha parte, se lhe declarar que já pensava o mesmo que Eliot quando vim a ler o seu ensaio Tradition and the Individual Talent. E vali-me da transcrição porque ela pode ajudar algum leitor (que, muito justificadamente, se fie mais de Eliot do que do autor destas linhas) a admitir os meus pontos de vista.

A. C. Monteiro

- a) o paralogismo Casais - Eliot - Jung
- b) Eliot, Casais e a suposta distinção entre “compreensão” e “explicação”

a)

A denegação em relação à perspectiva explicativa, o conseqüente assentimento da interpretação como seu pólo de contraste a-teórico (incluindo aqui a afirmação de um “mistério” intrincado na ontogênese poética) e o a-teoricismo, não são pura criação crítica de C. Monteiro. Em parte, é conveniente entendermos seu neo-Presencismo, em que o aforismo “arte pela vida” é iluminado, e relativizado, por um feixe imanentista, como resultado não apenas de uma motivação pessoal, mas como temos antecipado, da anuência com diretrizes já estabelecidas. Talvez em parte anuência, em parte assimilação. O crítico deixa às claras, como transcrito na epígrafe, sua identificação com as idéias de T. S. Eliot.

O que de fato interessa aqui é entender a proposta interpretativa - às vezes será melhor dizer “não-explicativo” - organicamente, assumindo o paralelo eliotiano para dilucidá-la em seu nível ôntico, e não como hipoteticamente herdeiro duma crítica fora de contexto. A visualização de semelhanças não prescinde de termos em mente que o imanentismo de Casais é principalmente uma resultante não-teórica, que provém da necessidade de tratar Pessoa de acordo com um método contrário, e superlativo, ao adotado por G. Simões. Eliot nos importa aqui como pólo de um paralogismo, portanto, mais do que como influência.

Assim, sem o excessivo zelo em falarmos de *assimilação*, interessam-nos especificamente duas coisas: a discussão das semelhanças e diferenças entre as duas críticas, visando à caracterização da crítica de C. Monteiro, e a análise das resultantes do processo de assimilação de uma pela outra na recepção de Pessoa.

No capítulo em que tratamos do discurso histórico-cultural de Casais em relação à poesia de Pessoa, vimos como sua crítica constrói um panorama das letras portuguesas convenientemente delineado, e imediatamente anterior ao aparecimento de Pessoa, sobretudo para valorá-lo como seu objeto de estudo. O que não mencionamos é que o crítico já tinha conhecimento de um tipo de análise valorativa semelhante (mas não equivalente) à sua, pautada numa tradição literária que tem como seu precursor T. S. Eliot. O célebre “Tradition and Individual Talent” é citado e aludido já na “Introdução” do

Estudos.⁵⁵ C. Monteiro declara que o ensaio em questão não tem a intenção de diminuir a poesia do passado, mas de valorar, a partir de sua compreensão, a poesia que lhe é contemporânea. Entretanto, a partir disso, como vimos, o que Casais faz é uma análise comparativa e às vezes anacrônica, sobrepondo o Modernismo aos demais períodos literários. O crítico simplesmente não compreende que, para Eliot, é a introjeção do passado na literatura do presente, ou sua recriação consciente, que possibilita a ela que o supere. Segundo o autor de “Frontiers of Criticism”, a boa literatura contemporânea é aquela que recria a literatura do passado fazendo-a intercessora na própria criação. Em termos resumidos, trata-se de um processo de emulação literária através do qual a superação ocorre por considerar, e não por desconsiderar, o objeto a ser superado. Mas Casais não entende dessa forma, e desconsidera em seu quadro a recriação da poesia portuguesa efetuada por Pessoa: em linhas gerais, sua poesia é apresentada como resultado de uma criação de consistência totalmente própria, funcionando como um divisor de águas. O “gênio” do poeta é sobreposto à tradição, e sua poesia, dado o desinteresse de Casais pela filiação estética, é muitas vezes vista como consequência direta, e única, da espontaneidade e do talento criativo.

Em que pese os lúcidos apontamentos do crítico, derivados dos de Eliot, ou paralelos a eles, parece haver em sua leitura do ensaísta inglês, ou na conjectura de uma aplicação de suas reflexões teóricas, uma hipertrofia do contemporâneo, a título de valorização do seu objeto de estudo, que é a poesia “modernista” de Pessoa. A partir daí, podemos dizer que o enaltecimento do Modernismo é resultante do elogio da arte contemporânea, como efetuado por Eliot. Ou seja, sem apontar, num primeiro momento, a nada que seja realmente inerente ao artefato, que o desvincule da poesia de sua época, sua recepção é o enaltecimento histórico, sem a justificativa mais propriamente textual, da poesia de Pessoa.

A perspectiva histórico-cultural de Casais é, em certo sentido, um estratagema, consciente e conveniente, do que diz Eliot sobre a tradição. Funciona como forma de justificar a genialidade num meridiano literário, oposto às justificativas psicológicas e biográficas de G. Simões. Mas o filtro eliotiano na crítica de Casais vai, todavia, muito além

⁵⁵ A citação é a seguinte: “A melhor poesia contemporânea faz-nos sentir uma excitação, satisfaz o nosso espírito duma forma que difere de qualquer sentimento provocado mesmo por poesia muito superior duma era passada.” Op. cit. P. 19.

desse aspecto particularizado. Podemos afirmar que, de modo geral, a recusa à crítica explicativa, a tendência para a reflexão metacrítica e a decorrente afirmação do imanentismo, são características muito salientes nos ensaios de Eliot, e declaradamente reconhecidas pelo crítico português.

A começar pela contestação da legitimidade da “explicação” como crítica literária, C. Monteiro adota concepção semelhante à de Eliot, valendo-se dos mesmos exemplos - a crítica biográfica e a psicológica - para afirmar sua incompatibilidade com o fenômeno estético. O trecho abaixo poderia ser, seguramente, um apontamento de Casais sobre o **Vida e Obra** de G. Simões:

Perhaps the form of criticism in which the danger of excessive reliance upon causal explanation is greatest is the critical biography, especially when the biographer supplements his knowledge of external facts with psychological conjectures about inner experience.

But a critical biographer who, without being a trained and practising psychologist, brings to bear on his subject such analytical skill as he has acquired by reading books written by psychologists, may confuse the issues still further.⁵⁶

Em outro ensaio Eliot ainda afirma:

But if, either on the basis of what poets try to tell you, or by biographical research, with or without the tools of the psychologist, you attempt to explain a poem, you will probably be getting further and further away from the poem without arriving at any other destination. The attempt to explain the poem by tracing it back to its origins will distract attention from the poem, to direct it on to something else which, in the form in which it can be apprehended by the critic and his readers, has no relation to the poem and throws no light upon it. I should not like you to think that I am trying to make the writing of a poem more of a mystery than it is.⁵⁷

⁵⁶ “The Frontiers of Criticism” (1956). **On Poetry and Poets**. London - Boston. Faber and Faber. 1984. P.111.

⁵⁷ “The Three Voices of Poetry” (1953). Op. cit.. P. 99.

Vemos, aliás, como ao legitimar uma visada imanentista, também Eliot afirma a existência de um mistério inerente à sua natureza. Mas isso é apenas ocasional em sua crítica, diferentemente das reiteradas declarações de Casais referentes ao termo.

A partir desse tipo de reflexão teórica não se deve supor que haja uma teoria estética traçada por Eliot, assim como o mesmo tipo de reflexão não se converte num quadro teórico autônomo na crítica de C. Monteiro. Há em ambos os casos (como já nos referimos a C. Monteiro) o esboço de teorias desenvolvidas muito mais no âmbito da *praxis* - conduzidas pela atividade do crítico, e não do teórico. Considerado esse aspecto em comum, a crítica de Eliot se apresenta como um sistema, dotado de forte coerência interna, enquanto que a de C. Monteiro se constrói por oscilações e desníveis de unidade teórica. O crítico presencista, como vimos, chegou a produzir crítica “explicativa” na revista, ao mesmo tempo em que aderiu intuitivamente à leitura mais imanente do artefato. Fica mais claro, em seu caso, uma transformação após a publicação de **Vida e Obra** - o que nos valeu afirmar que a maior procura pela definição de seus parâmetros de análise ocorreu, principalmente, após a recusa daqueles utilizados na biografia de Pessoa. Mas também no caso de Eliot, à parte a lapidação de um ideário diretamente proveniente de seu posicionamento frente à própria poesia, há uma recusa por trás daquilo que afirma. É uma recusa que, em certo sentido, é a mesma de Casais, só que, no caso do crítico pessoano, dissipada pela concordância com determinados dogmas presencistas.

Afirmando a perspectiva imanentista em oposição ao romantismo e ao humanismo de outras épocas, um dos estudiosos de Eliot descreve seus ensaios como uma reação contra a tradição individualista na crítica. Seu antecessor principal seria Hulme, que repudiava a idéia

Essa forma de se entender a “explicação” não é a única possível. Benedetto Croce, por exemplo, confere ao termo uma importância fundamental. O próprio C. Monteiro, como já citamos, chegou a mencionar a importância da crítica explicativa em seu *Estudos*. Para Croce, a crítica de arte considerada como crítica histórica requer a “explicação” como forma de evitar o juízo anacrônico: “Mas se a crítica de arte é crítica histórica, segue-se que a função de discernir entre o belo e o feio não poderá restringir-se ao simples aprovar ou rejeitar, como na consciência do artista quando produz ou do homem de gosto quando contempla, e deverá ampliar-se e elevar-se ao que se chama de *explicação*.” In *Breviário de Estética* (Op. cit.), p. 94.

rousseauniana de que a essência do homem é boa, o “nobre selvagem”. Foi Hulme, antes de Eliot, que defendeu a necessidade da disciplina e da impessoalidade na gênese poética.⁵⁸

E a disciplina e a impessoalidade na criação repercutem diretamente numa crítica obrigada a prestar maior atenção ao poema do que ao poeta.

Essa rejeição da doutrina romântica da criação artística, orienta a crítica de Eliot em direção a uma concepção clássica de criação que, em síntese, significa disciplina formal e apoio na tradição. Sem esses dois pressupostos não há boa poesia moderna para ele. Por conseguinte, esses preceitos levam-no a enfatizar a organização dos “materiais” utilizados na criação poética, assim como as relações existentes entre as suas partes, e delas com a estrutura geral do poema.⁵⁹

Já a relação de C. Monteiro com o individualismo e com o humanismo, entendidos como preceptivas românticas, é modulada pelo Presencismo. O Presencismo incorporado à sua crítica carrega essas preceptivas, que por sua vez se manifestam muito evidentemente no seu vocabulário e nos parâmetros valorativos que utiliza. A pretexto do paralelo eliotiano, vale a pena retificarmos aqui que o neo-Presencismo de Casais é marcado por uma adaptação disso tudo à tendência imanentista/anti-explicativa, que é adjacente à sua vertente metacrítica a partir de **Vida e Obra**. De modo provavelmente involuntário, a sua crítica amalgama essas tendências opostas numa intricada aglutinação já na confluência de um discurso interpretativo.

Há dezenas de exemplos disso no **Estudos**, em que a “interpretação” segue por caminhos mais condizentes com a “explicação”, e em que a vida do poeta se circunscreve na afirmação de uma autonomia estética:

(Pessoa) tem a poesia integrada na própria vida... vive em todas as suas dimensões o drama da sua poesia - num caso destes o poeta nunca é um ser simples, unilateral, inteiro numa só dimensão. E, por isso, a figura de Pessoa que começa a desenhar-se quando, para a procurar, seguimos o caminho da interpretação, digamos, literal, do seu

⁵⁸ George, A. G. T. S. *Eliot - his mind and art*. London, Asia Publishing House, s/d. P. 176.

⁵⁹ Ver Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, 1967. P.486.

*problema psicológico, bastará para elevar dificuldades que se podem tornar perigosas quando chegemos a defrontar a obra do poeta na sua nudez.*⁶⁰

A integração da poesia na vida, nesse caso, não difere muito da integração da vida na poesia. C. Monteiro se propõe a buscar na poesia o “problema psicológico” de Pessoa, e a defrontar a obra do poeta com ele mesmo, chamando a isso de “interpretação”. Mas não há imanência em se afirmar a existência de um problema psicológico em Pessoa e a possibilidade de encontrá-lo em sua poesia, ou vice-versa. C. Monteiro talvez estivesse pensando em tratar do modo como isso está poeticamente expresso, ainda que a simples constatação de algum problema dessa natureza seja uma dedução que parte da poesia, e não da individualidade. De um modo ou de outro, vê-se como sua crítica se torna difusa por realizar essa intercessão de opostos.

Num percurso mais retilíneo, em sua adesão ao imanentismo Eliot tem consciência da sugestão que a abordagem imanentista pode ter: transformar a crítica num instrumento exclusivamente técnico de abordagem, desconsiderando, por decorrência, o “lado humano” (falando como Croce), vital para a obra de arte. Num de seus mais completos ensaios, o crítico pondera sobre isso:

The difference, then, between the literary critic, and the critic who has passed beyond the frontier of literary criticism, is not that the literary critic is “purely” literary, or that he has no other interests. A critic who has interested in nothing but “literature” would have very little to say to us, for his literature would be a pure abstraction. Poets have other interests beside poetry - otherwise their poetry would be very empty: they are poets because their dominant interest has been in turning their experience and their thought (and to experience and to thing means to have interests beyond poetry) - in turning their experience and their thinking into poetry. The critic accordingly is a literary critic if his primary interest, in writing criticism, is to help his readers to understand and enjoy. But he must have other interests, just as much as the poet himself; for the literary critic is not

⁶⁰ “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”. Op. cit. P. 82.

*merely a technical expert, who has learned the rules to be the whole man, a man with convictions and principles, and of knowledge and experience of life.*⁶¹

A fuga desse tecnicismo está inserida nas discussões que Eliot realizou sobre o relacionamento entre crítica e ciência. Ao recusar a crítica explicativa, afirma, acima disso, as diferenças fundamentais e intransponíveis entre ambas. A percepção de que a atividade exegética prima pelo antipositivismo metodológico, por estar fundamentada em dotes não-inteligíveis, como a intuição e a sensibilidade, constitui um dos pontos de maior lucidez na obra ensaística de Eliot, e essa mesma percepção é bem explorada por Casais.

Mas, como dissemos, a leitura imanentista de Casais passa por um filtro presencista que a redireciona para a consideração de alguns aspectos irrelevantes para Eliot, como é o caso das discussões de índole ética que estabelece sobre a poesia de Pessoa, em torno da noção de “sinceridade” e, integradas nessa, de ingenuidade e pureza.⁶² Há, de fato, uma adesão ética explícita nas declarações presencistas próximas à idéia de que só homens de caráter podem produzir obras-primas.

De outro modo, o Presencismo, que, por vezes, serviu de trampolim para uma leitura de maior alcance ao intermediar a recepção de muitas obras, se visto como uma doutrina interposta entre Casais e Eliot, pode explicar-nos as ênfases e os interesses dessa leitura.

Um dos pontos mais importantes na crítica de Eliot, aquilo que chama de “despersonalização poética”, está bem desenvolvido no célebre “Tradition and the Individual Talent”. Não é preciso muito esforço imaginativo para compreender que, aplicada à poesia de Pessoa, a noção da “despersonalização” redimensionaria sua perspectiva crítica para um imanentismo mais profundo, que buscasse reaver em seus poemas a tradição reanimada

⁶¹ “The Frontiers of Criticism” (1956). Op. Cit. P.116.

No mesmo ensaio, Eliot faz uma ressalva em relação à crítica explicativa que é muito similar à feita por Casais, a qual já aludimos: “One can explain a poem by investigating what it is made of and the causes that brought it about; and explanation may be a necessary preparation for understanding. But to understand a poem it is also necessary, and I should say in most instances still more necessary, that we should endeavour to grasp what the poetry is aiming to be; one might say - though it is long since I have employed such terms with any assurance - endeavouring to grasp its entelechy.” P. 110. O grifo é nosso.

⁶² Essas noções, que são elementares para o entendimento do Presencismo, estão analisadas no C. 1, seja em “A Fortuna Crítica Presencista”, ou em “O Presencismo de Casais Monteiro”. De um modo bem mais detalhado e com um enfoque exclusivo sobre as análises de Fernando Pessoa no *Estudos*, o leitor as encontrará na primeira parte do cap. 6, com o subtítulo “Sinceridade”.

numa linguagem contemporânea.⁶³ Mas não é sob essa ótica que C. Monteiro faz uso da reflexão eliotiana. O crítico entende, por exemplo, que a poesia, para Eliot, não consiste em libertar emoções, mas em fugir delas, e que a emoção da criação não tem identidade específica, que ela é a emoção estética, própria da expressão poética, e não de uma personalidade. Casais, inclusive, encontra essa despersonalização na heteronímia de Pessoa, declarando que, devido ao fato de o poeta ter “negado a existência do mundo”, pôde desenvolver com maior profundidade a análise da “não-identidade da emoção com a criação poética”⁶⁴:

*Pessoa aprofunda a análise do problema, tirando dela conclusões até às quais Eliot não soube ou não pode chegar, dando apenas uma formulação negativa (“fuga à personalidade”) àquilo que em Pessoa está concretamente declarado como sendo esse “universo diferente” que cada homem é, e que tem na poesia a sua expressão.*⁶⁵

Esse “não pôde chegar”, referente a Eliot, está claramente elucidado em seguida, e revela como, apesar desse entendimento parcial de Casais, o crítico deu outra conotação às reflexões mencionadas:

⁶³ Em seu célebre texto, Eliot declara sobre o ato da criação: “What happens is a continual surrender of himself (o poeta) as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality. (...) There remains to define this process of depersonalisation and its relation to the sense of tradition. It is in depersonalisation that art may be said to approach the condition of science.” In “Tradition and Individual Talent” (1919). *Selected Prose*. Great Britain. Penguin Books / Faber and Faber, 1955. P. 26.

Segundo Eliot, a crítica honesta e a apreciação sensível são direcionadas sobre a poesia, e não sobre o poeta. Não são as emoções pessoais, provocadas por eventos específicos de sua vida, que interessam à poesia. Sua complexidade é outra, diferente daquela encontrada na arte. Isso porque as emoções reais não são formas de expressão, e sim manifestações naturais do próprio ser. Na poesia, o que vale é o trabalho intelectual sobre essas emoções, a fim de fazê-las dizer algo, de comunicarem-se com o leitor. Daí a obtenção do que Eliot chama de “prazer estético”, que é de natureza diferente do prazer na vida. O prazer que a arte oferece é, para Eliot, o prazer da expressão, do encontro do leitor com determinado modo de dizer aquilo que sente. Não apenas da identificação, mas o da fruição da forma através da qual a identificação se estabelece: “...the expression of something we have experienced but have no words for, which enlarges our consciousness or refines our sensibility.” In “The Social Function of Poetry” (1945). *On Poetry and Poets*. (Op. cit.). P.18.

Eliot, portanto, considera a poesia não como um simples “verter de emoções”, mas como uma fuga delas. Não é a expressão da personalidade, mas o distanciamento dela que faz o bom poeta. Por isso, o ato de criação inconsciente e deliberado, torna, na visão do autor, a poesia pessoal e, decorrentemente, ruim.

⁶⁴ Op. cit. P. 152.

⁶⁵ Ibid.

*...Pessoa estava mais livre para tirar todas as conseqüências duma afirmação que põe em questão uma das bases do humanismo ocidental, enquanto o empenho em preservar a "tradição" é fundamental em Eliot. Digamos que este limitou a sua investigação ao aspecto técnico da questão, e Pessoa tirou as necessárias implicações metafísicas.*⁶⁶

Nota-se que aquela perspectiva histórica valorativa de Pessoa não significa a aderência à concepção eliotiana de tradição, aqui vista equivocadamente como um aspecto técnico.⁶⁷ Ao falar da tradição pré-pessoana, Casais não buscava sua recriação na poesia de Pessoa, mas a sua superação por ela:

⁶⁶ Op. cit. P. 152-153.

⁶⁷ Como crítico, Eliot condenou o tecnicismo excessivo da Nova Crítica. Álvaro Lins atenta para a questão realçando sua lucidez e a serenidade frente ao automatismo metodológico do "movimento" que dele derivou: ao contrário dos *new critics*, sectaristas de um círculo limitado e tendencioso, sem a riqueza e a variedade daquele que não tem outros compromissos senão com a própria arte, Eliot teria chamado a atenção dos seus "companheiros" para os "perigos da nova crítica". Lins descreve o processo da seguinte forma: "É o crítico, que fora um campeão do combate ao subjetivismo, quando descaracterizado, e ao impressionismo, quando desvirtuado, agora se constitui num outro campeão de combate contra aquela zona do new criticism empobrecido numa preocupação exclusiva de objetividade seca e formalismo técnico." (In Lins, Álvaro. *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro. Ed. Ouro, 1970. Ver Pp. 132-144.)

Eliot, mais sensível aos elementos éticos, sociais, científicos e históricos na literatura, além, é claro, dos estéticos, teria, em sua crítica mais tardia - Lins fala especificamente do ensaio "The Frontiers of Criticism, de 1956 - aberto os olhos para questões que nas décadas de 1920 e 1930 não faziam parte de sua prioridade como crítico. Talvez porque só com a maior divulgação e com o desenvolvimento do *New Criticism*, essas questões tenham sido esquecidas. Lins refere-se a essa transformação da seguinte maneira: "...o crítico de 1923, digamos ortodoxo do new criticism, muito cioso dos seus pontos de vista de uma época e de uma geração, mais do que de um sistema ou doutrina, que em rigor nunca os teve, agora se alarga, nestas páginas recentes, não em diletantismo de beija-flor, mas num ecletismo orgânico, disposto a integrar no seu corpo de verdades literárias e artísticas de hoje, outras verdades artísticas ou literárias que antes desconhecera ou combatera." (Ibid.)

Essa possível transformação em sua crítica caracteriza-se dentro de um processo descrito pelo próprio Eliot no ensaio "The Music of Poetry" (1942), onde o crítico reflete sobre a relação entre o pensamento crítico e o momento histórico em que ele ocorre. O papel da crítica variaria de acordo com o período em que ela se encontra: "...the task of the poet will differ, not only according to his personal constitution, but according to the period in which he finds himself. At some periods, the task is to explore the musical possibilities of an established convention of the relation of the idiom of verse to that of speech; at other periods, the task is to catch up with the changes in colloquial speech, which are fundamentally changes in thought and sensibility. This cyclical movement also has a very great influence upon our critical judgement. At a time like ours, when a refreshment of poet diction similar to that brought about by Wordsworth had been called for (whether it has been satisfactorily accomplished or not) we are inclined, in our judgements upon the past, to exaggerate the importance of the innovators at the expense of the reputation of the developers." "The Music of Poetry". *On Poetry and Poets* (Op. cit.). P. 35.

Em outro momento, Eliot ainda afirma: "There are times for exploration and times for the development of the territory acquired." (Ibid.)

*Eis que tocamos na ferida. Com efeito, é crença muito comum haver uma tradição na literatura. E há; mas as pessoas que falam muito em tal coisa são precisamente aquelas que, por o fazerem, sem querer a destróem. É inevitável invocar-se a tradição quando se recusa algo que é novo; ora a tradição só pode ser a acumulação de tudo quanto de novo a literatura sucessivamente assimilou; tradição é, pois, significação no plano da cultura, não tem nenhuma na da criação; e querer pôr de parte quanto Fernando Pessoa trouxe de novo à nossa poesia, é negar precisamente a idéia de uma tradição...*⁶⁸

Por esse trecho nota-se que, apesar de entender a tradição como a assimilação progressiva do que é novo, o que é muito próximo ao que Eliot concebe, Casais não dá prosseguimento a essa idéia em sua crítica sobre Pessoa, realizando, inclusive, o inverso, ou seja, a desvalorização do panorama cultural que precede Pessoa, para a sua conseqüente valorização.

Esse tipo de leitura comparativa entre Eliot e Pessoa, e abertamente conclusiva em relação à superioridade do segundo, evidencia algo que, na crítica de Eliot, não é tão explorado quanto na de C. Monteiro:

*A este respeito, vem a propósito recordar a observação que faz Eliot, no ensaio citado, depois de afirmar que a poesia é fuga à personalidade: “Mas, é claro, só aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir destas coisas.” Exatamente a prevenção que faremos aos críticos passados, presentes e futuros, para os quais toda a concepção de Pessoa se pode identificar com o vulgar artifício de qualquer pseudopoeta que não tenha idéias, nem emoções.*⁶⁹

Para Casais, a mera referência à tradição é redutora, pois identifica a poesia a algo exterior ao homem, e não às suas idéias, sentimentos e emoções. Sem realmente entender (e não apenas declaradamente) que a referência que Eliot faz à tradição diz respeito à recriação e não à sua imitação pela arte, Casais retoma seu hábito de superlativização do conteúdo

⁶⁸ Op. cit. P. 104.

humano na poesia, da “arte pela vida”, referindo-se a uma abordagem mais metafísica do problema efetuada por Pessoa. A noção de despersonalização poética fica, assim, apenas mencionada, sem um desenvolvimento que indique a sua real compreensão, ou que tenha surtido maiores conseqüências. O humanismo de Casais se sobrepõe a isso, na ênfase, justamente, da ressalva de Eliot (“*Mas, é claro, só aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir destas coisas.*”) em relação ao reconhecimento da experiência humana subjacente à criação poética. É o caso de ter enfatizado aquilo que não condiz com a autenticidade dessa crítica, e que, inclusive, pode ser encontrado em maior escala, por exemplo, nos estudos de Croce.

Essa é a medida da leitura de Casais sobre Eliot, direcionada para aspectos específicos. Num trecho, em que Eliot afirma:

*...the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.*⁷⁰

o que mais interessa ao crítico é justamente o fim do período, “as paixões que são seu material”, o momento em que Casais se refere ao alimento humano da poesia, e não àquilo que está verdadeiramente enfatizado no texto, ou seja, a separação entre o indivíduo e o poeta.

Há, de fato, um filtro presencista tanto nas leituras que Casais faz de Eliot quanto de Pessoa.

O ponto crucial aqui é que o interesse de Casais pela personalidade de Pessoa não morre com a extinção da *Presença*, permanecendo oculto em sua “interpretação” da poesia; na prática, essa interpretação não se opõe tão drasticamente à crítica dita “explicativa”, nem prescinde completamente da investigação psicológica ou da dedução biográfica. Há, de fato, claras ressonâncias da estética presencista nas leituras de Casais sobre Eliot, e que se superlativizam no caso de Pessoa.

⁶⁹ *Op. cit.* 153 - 154.

⁷⁰ “Tradition and The Individual Talent”. *Op. cit.* P. 27.

Ver a heteronímia, de fato, como um caso de múltipla despersonalização, seria superlativizar a glosa imanentista, sobrepondo-a ao humanismo presencista, ainda latente em sua crítica.

Essa mesma chave neo-humanista com que Casais leu Eliot, relativiza sua recusa ao *modus operandi* romântico. O Romantismo baseia-se na noção de “homem de gênio”, segundo a qual é possível e desejável a expressão direta da alma do escritor pela arte. Artista e indivíduo, assim como arte e vida, estão diretamente associados segundo esse ponto de vista. É claro que o humanismo dos românticos foi, entre outras coisas, uma revolução individualista contra o formalismo da retórica clássica, que já não oferecia, na visão de mundo do oitocentos, meios adequados de expressar a nova mentalidade que surgia. O “historicismo” e o “biografismo” seriam instrumentos de análise crítica logicamente condizentes com aquela visão. A revolução formal do Romantismo, pautada na liberdade espiritual do homem do XVIII, constitui um marco na história das artes, que haveria, no entanto, de ser negado posteriormente.

Mas enquanto a negação de Eliot é integral, sólida e consciente da importância da valorização humanista da arte, a negação de Casais é parcial: rejeita, por certo, o sentimentalismo, mas é introjetada num certo individualismo a ponto de ajustar-se ao vocabulário romântico e a algumas de suas concepções.⁷¹

O que chamamos de filtro presencista na leitura de Casais sobre Eliot tem outras conseqüências. Como se sabe, Eliot defendeu a idéia de que a real tarefa da poesia moderna é preservar e melhorar sua linguagem, fazendo uso daquela normalmente utilizada ao seu redor, cotidianamente. De modo semelhante, como já mencionamos, Casais defende o a-retoricismo, a simplicidade lingüística na poesia. Para Eliot, esse modo de utilização da língua desempenha uma função social, pois ao expressar o que as pessoas sentem, o poeta modifica esse sentimento tornando-as mais conscientes de si mesmas, e ensinando-lhes algo.

⁷¹ Em meados do século, esse anti-romantismo eliotiano dá margem a um movimento crítico com características bastante variadas denominado *New Criticism*. Aqui, os esforços de Eliot pela objetividade, por afastar-se do sentimentalismo e dos critérios de análise baseados no homem ganham uma tônica formalista excessivamente orgânica e hermética.

Segundo suas próprias palavras, essa forma de utilização da linguagem *torna as pessoas mais conscientes daquilo que já sentem*.⁷²

O que C. Monteiro faz para definir o Modernismo é uma fusão desse pensamento de Eliot com o neo-humanismo presencista. É como se o humanismo, que por um lado se apresenta como resultado de uma cisão com algumas noções românticas, estivesse, por outro, entrosado ao imanatismo eliotiano. O resultado disso é um discurso aparentemente mesclado, resultante da visão de um Eliot mais humanista.

Abaixo vemos como a noção eliotiana de revolução lingüística está inclusa nesse humanismo:

*Os poetas agora já “sabem” que o homem é a medida de todas as coisas, mas o homem cada um deles, e não aquele “Homem”, ideal e com maiúscula, da estética clássica - ou da romântica. Se eles e, sobretudo, Fernando Pessoa, como que reconstroem a poesia portuguesa, é por a varrerem de clichês e de hábitos tornados preconceito, para a refazerem a partir, não de um ideal, mas da consciência do momento e da situação de cada um.*⁷³

A linguagem simples e hodierna vem carregada de uma consciência do momento que é tipicamente eliotiana, representando através disso uma função social para a poesia moderna. Mas, segundo Casais, ela só pode ser produzida pela ligação arte-vida, e não pela sua cisão, como vê Eliot. Este é mais um exemplo de que, de fato, para além do paradoxismo do termo, é possível se falar de um *imanatismo humanizado* de Casais, no qual o paralogismo com Eliot está inserido.⁷⁴

⁷² “Tradition and The Individual Talent”. Op. cit. P. 20.

⁷³ “Humanismo e Modernismo na Poesia Portuguesa”. Op. cit. P. 28.

⁷⁴ Uma outra questão menos importante, mas bem interessante de se notar entre os críticos, diz respeito a um certo impressionismo presente em Eliot e Casais. O crítico inglês chegou a declarar que o verdadeiro crítico deve esforçar-se por transformar as suas impressões em leis, em se afastar do mero impressionismo - sem com isso abandonar o subjetivo e o impessoal, que conformam a intuição (característica singular de seus estudos) - para seguir a direção da objetividade. Apesar disso, consentimos hoje com que muitas vezes Eliot preferiu às justificativas, o juízo, e aos argumentos, a impressão pessoal. É razoável afirmarmos que permeia as análises de C. Monteiro um subjetivismo um tanto inócuo, camuflado em afirmações pela busca da objetividade. O crítico afirmara: “Há como que uma carícia no desenrolar de suas frases, o seu estilo penetra-nos por todos os sentidos, sentimo-lo cor, e som, e forma, e por que não? perfume.” Em outro momento do mesmo texto a interpretação assume tamanha liberdade em sua crítica que a torna antipática e

O que parece ter sobrevivido a esse imanentismo humanizado do crítico, e estando em pleno acordo com aquilo que Eliot produziu, foi a escolha da crítica explicativa como uma espécie de inimigo em comum, e a partir do qual foram sucedendo-se afirmações características de uma ou de outra crítica. A escolha desse ponto de contraste, sobre o qual já refletimos, talvez seja o ponto de maior proximidade entre ambas as críticas.

Essa coincidência está, inclusive, na escolha de um mesmo precedente anti-explicativo, encontrado na obra de Jung.

Falando em crítica moderna, é talvez Jung o primeiro a construir um sistema argumentativo anti-explicativo, ao negar Freud em sua tendência tida como redutora em relação às obras de arte. Jung rejeita a visão excessivamente causalista entre arte e vida, que entende ser a proposta pelo criador da psicanálise, segundo a qual o artista seria visto como um neurótico que encontra na arte o meio de aliviar suas tensões.⁷⁵ Jung também recusa o uso de obras de arte pela psicanálise a título de exemplificação de suas teorias voltadas para a psicologia humana. Em “A Arte Entre Freud e Jung”, Casais faz a defesa da concepção junguiana de arte, como para reconhecer sua “especificidade” e para recusar a “explicação” enquanto método crítico. Fica claro o paralelo entre a crítica a Freud e a recusa ao método explicativo de G. Simões:

*A grande virtude de Jung, convém acentuá-lo, não está apenas na latitude e capacidade criadora do seu ponto de vista quanto à psicologia do artista, mas, principalmente, no fato de ele ter reconhecido que os problemas estéticos não podem ser reduzidos aos da psicologia.*⁷⁶

descompromissada com seu público, como o direito superior duma autoproclamada autoridade exegetica: “Isto será contestável, talvez mesmo tão difícil - impossível - de provar como a opinião contrária. Mas não me interessa provar: exponho o que penso.” Efetivamente, faltou em algumas das análises de C. Monteiro, o exemplo ilustrativo, a justificativa. “Benjamín Jarnés”, in *Presença* (22), setembro - novembro, 1929.

⁷⁵ Embora não nos caiba aqui enveredar por esse caminho, é necessário salientar que, em muitas ocasiões, Jung padece do mesmo reducionismo teórico que critica em Freud, como neste caso. Paralelamente, temos visto que há uma relação contígua nas críticas de Casais a G. Simões.

⁷⁶ In *Cadernos...* Op. cit. P. 289.

Em "Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética",⁷⁷ o psicólogo defende uma visão segundo a qual a psicologia, ou a crítica psicológica, está limitada a um aspecto restrito da arte, que se aplica à sua "essência profunda": "Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquilo que contribui ao próprio ser da arte". Nesse âmbito, o mais célebre dissidente de Freud declara:

*Poderíamos talvez atribuir as condições da criação artística, o assunto e seu tratamento individual, às relações pessoais do poeta com seus pais, mas isto não contribuiria em nada para a compreensão de sua arte.*⁷⁸

É interessante como a diligência de Casais em relação à explicação, proveniente de uma atenção maior à preservação da arte num *phatos* específico, condiz com a junguiana e a eliotiana. Em relação a Jung, o crítico cita um trecho de "Psicologia e Poesia", no qual o psicólogo critica a tese freudiana explicativa da arte pela neurose. Nesse trecho, Jung procura separar o "artista como pessoa" do "artista como artista", defendendo a tese de que, o artista não é "auto-erótico" nem "hétero-erótico", nem "neurótico", mas sim "objetivo", "impessoal" e até "inumano": "pois que é, como artista, a sua obra, e não um homem."⁷⁹

Esse tipo de afirmação é muito similar à ótica anti-explicativa eliotiana. No "Tradition and the Individual Talent", por exemplo, Eliot afirma o mesmo que Jung: "A emoção da arte é impessoal."⁸⁰

⁷⁷ Jung, C. G. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis, Vozes, 1985.

⁷⁸ *Ibid.* P. 55.

Nada de específico é apurado para que se possa fundamentar a valoração do objeto artístico, da obra de arte em si. A explicação de sua motivação acaba sendo realmente redutiva, no sentido em que arte e neurose aproximam-se demasiadamente, como conseqüências similares de processos mentais de natureza patológica: "Como esta espécie de análise não trata da obra de arte em si, mas visa enterrar-se, qual topeira, e o mais rápido possível, nos recônditos e profundidades, atinge sempre a mesma terra universal, que carrega toda a humanidade, e suas explicações são terrivelmente monótonas - iguais àquelas que se ouvem num consultório médico". Na verdade, na maior parte das vezes, Jung tem razão ao afirmar: "... ele (o método psicanalítico) extrai da roupagem brilhante da obra de arte o nu cotidiano do *homo sapiens* elementar, espécie da qual também faz parte o poeta".

⁷⁹ Citado por Casais à p. 111. (Op. cit.). Esse tipo de afirmação lembra a postura de E. Lourenço em relação à heteronímia, em *Fernando Pessoa Revisitado* (Op. cit.).

⁸⁰ *Ibid.*

A perspectiva adotada na leitura que C. Monteiro faz de Eliot e de Jung (isto é, de sua defesa da autonomia da arte e de sua linha argumentativa em recusa das análises freudianas sobre arte) faz parte do contributo teórico imanentista ao qual o crítico português tem acesso e do qual se utiliza. Esse contributo, como já vimos, não é assimilado inteiramente, pois é modulado pelo paradigma presencista. Essa mescla de fontes diversas apresenta fundamentalmente duas conseqüências para seus ensaios: por um lado, repercute em maior atenção e alcance crítico, ou seja, para Casais, ao contrário do que foi para o *New Criticism* em geral, a leitura imanentista não implica uma crítica formalista, em que pese mais a estrutura e suas adjacências. Portanto, a reminiscência presencista se interpõe ao uso que faz desse imanentismo, tornando-o relativo na afirmação de uma perspectiva interpretativa.

Mas a leitura que C. Monteiro realiza de Eliot é ainda importante sob um outro enfoque.

b)

*But I suspect that the enigmas provided by
Finnegans Wake have given support to the
error, prevalent nowadays, of mistaking
explanation for understanding.*

T. S. Eliot⁸¹

Basicamente, podemos dizer que é sobre a incompreensão de uma concepção basilar de Eliot que Casais formula o que talvez seja o principal deslize de sua crítica; um equívoco que contribui para a indeterminação do vezo interpretativo.

Eliot, de fato, parece ter assimilado a perspectiva junguiana em suas reflexões sobre o tema. Em "The Frontiers of Criticism" (Op. cit.), afirma: "While I was pondering this question of attempt to understand a poem by explaining its origins, I came across a quotation from C. G. Jung which struck me as having some relevance. The passage was quoted by Fr. Victor White, O. P. in his book *God and the Unconscious*. Fr. White quotes it in the course of exposing a radical difference between the method of Freud and the method of Jung: "It is a generally recognised truth (says Jung) that physical events can be looked at the energetic standpoint. The mechanistic view is purely causal: from this standpoint an event is conceived as the result of a cause... The energetic viewpoint on the other hand is in essence final; the event is traced from effect to cause on the assumption that energy forms the essential basis of changes in phenomena..." P. 111.

⁸¹ *On Poetry and Poets*. Op. cit. P. 109.

Manteremos a atenção sobre a mais importante citação que C. Monteiro faz de Eliot, logo no prefácio do **Estudos**:

*If in literary criticism, we place all the emphasis upon understanding, we are in danger of slipping from understanding to mere explanation. We are in danger even of pursuing criticism as if it was a science, which it can never be. (On poetry and poets, p.117)*⁸²

Amparado pela recusa eliotiana à explicação, C. Monteiro opta por uma análise guiada pela combatividade teórica, explicitada, como já mencionamos, logo após a citação: “É este livro uma tentativa de interpretação e não de explicação.”⁸³

Se nos voltarmos mais atentamente para o trecho citado, podemos ver que a leitura de C. Monteiro apresenta um equívoco básico. Casais enfatiza uma parte específica do trecho, que não é o que Eliot faz. O crítico inglês procurou mostrar que uma das práticas analíticas que pode gerar o problema da explicação e, por consequência, da crítica científica, é a busca empenhada na compreensão. Paradoxalmente, ao tratar da “interpretação” Casais utiliza o termo “compreensão” como sinônimo.

O que parece passar despercebido por C. Monteiro é que Eliot tem uma concepção de poesia que distingue muito claramente a apreciação poética, ou o prazer estético que dela provém, do entendimento, da compreensão. Boa parcela de sua crítica está embasada sobre esse pressuposto, e é nesse sentido também que define a autonomia da arte - e não apenas como uma forma de recusa à explicação. Ao falar da “Divina Comédia”, por exemplo, Eliot diz que não é necessário ter feito o percurso todo da teoria da alma desde Aristóteles para apreciar o texto como poesia. Seu ponto de vista deixa supor que a preocupação com a compreensão da filosofia do texto priva-nos de perceber sua beleza poética. Eliot chama a atenção para a necessidade de uma leitura mais sensitiva do que erudita - a compreensão do sentido decorre do desfrute da qualidade poética, e não é inerente a isso. Em alguns momentos, como já tratamos ao falar da consciência do potencial simbolizante da palavra

⁸² Op. cit. P.13. O trecho, como está, vem citado por Casais.

⁸³ Ibid.

poética, Casais reconhece essa diferença. Mas quando lê Eliot e define “interpretação” como “compreensão”, parece desconhecê-la.⁸⁴

O trecho que C. Monteiro cita é um recorte de um parágrafo que nos parece mais auto-explicativo; por isso, citamo-lo inteiro:

*If in literary criticism, we place all the emphasis upon understanding, we are in danger of slipping from understanding to mere explanation. We are in danger even of pursuing criticism as if it was a science, which it never can be. If, on the other hand, we over-emphasise enjoyment, we will tend to fall into the subjective and impressionistic, and our enjoyment will profit us no more than mere amusement and pastime. Thirty-three years ago, it seems to have been the latter type of criticism, the impressionistic, that had caused the annoyance I felt when I wrote on “the function of criticism”. Today it seems to me that we need to be more on guard against purely explanatory.*⁸⁵

O trecho final, onde se faz referência à “explicação” como o principal perigo daquele tempo no universo da crítica, leva-nos a crer que, provavelmente, tenha sido ele que redirecionou a leitura de Casais para uma simplificação de todo o resto do parágrafo. O crítico desconsidera os dois termos-chave utilizados por Eliot, que são “compreensão” e “deleite”, não vendo, por um lado, uma postura reticente em relação à hipótese de um método limitado a uma das duas propostas (a entonação de Eliot aqui é de precaução e cautela, mas não de exclusão) e, por outro, que o que Eliot afirma é a convivência de ambos, a necessidade de um equilíbrio entre eles, como buscou em sua crítica.

⁸⁴ Levantamos dúvida a respeito de até que ponto Casais conhecia a língua inglesa quando leu Eliot, já que, em carta a Fernando Pessoa, datada de 16-XI-1933, o crítico diz: “Mas nesse tempo o meu inglês era demasiado pobre.” In **A Poesia de Fernando Pessoa**. Op. cit. P. 216.

O “nesse tempo” é difícil de precisar: segundo a carta, diz respeito à época em que Casais enviou ao poeta o livro de poemas “Confusão”. A carta de Pessoa em agradecimento a Casais é de 11 de Janeiro de 1930, o que nos permite estimar a data referida entre o final de 1929 e o início de 1930, quando o crítico tinha 22 anos, portanto. A citação do trecho de T. S. Eliot é epígrafe do prefácio do **Estudos**, datado de maio de 1958, quando o crítico já dominava a língua - na referida carta a Pessoa, Casais complementa: Julgo-me agora com o direito de lhos (“os seus folhetos de versos ingleses”) pedir, precisamente por me julgar capaz de compreender os seus poemas.” Esta carta data de 1933, vinte e cinco anos, portanto, antes do prefácio ao **Estudos**.

⁸⁵ Op. cit. Pp. 117 - 118.

Em dois momentos, Eliot resume exatamente nesses termos sua concepção do que deve ser a crítica: 1) “To understanding a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons.”⁸⁶ 2) “The critic accordingly is a *literary* critic if his primary interest, in writing criticism, is to help his readers to *understanding and enjoy*.”⁸⁷

Quando C. Monteiro defende a “compreensão”, referindo-se a ela como uma forma crítica em que cabe uma liberdade que é recusada pela “explicação”, está definindo-a como “interpretação”, sem, todavia, a ressalva eliotiana do “deslize para a explicação”. Como já nos referimos anteriormente, o crítico faz uso de expressões como: 1) “penetrar o sentido profundo”, 2) “revelar o real e intrínseco sentido da poesia”; ou, mesmo, declarando que a maneira de fazê-lo é buscar “compreender” o texto ao invés de “explicá-lo”. C. Monteiro não havia percebido algo que já nos ensaios de Eliot estava dito, mas que apenas bem mais tarde iria aflorar no campo da crítica: que não há, simplesmente, um sentido inerente, que o sentido não é algo “real”, fixo, concreto, mas uma atribuição do leitor em sua relação com o texto.⁸⁸ A “liberdade” que a interpretação proporciona está justamente em reconhecer essa flexibilidade, em recusar um sentido inerente, e não em afirmá-la, como se contradiz Casais. Essa é uma visão presente, inclusive, no próprio Jung:

*Falamos tanto sobre o sentido e significação de uma obra de arte, que já não podemos ocultar a dúvida que nos assalta em princípio: será que a arte realmente “significa”? Talvez a arte nada “signifique” e não tenha nenhum “sentido”, pelo menos como falamos aqui sobre sentido. Talvez ela seja como a natureza que simplesmente é e não “significa”. Será que “significação” é necessariamente mais do que simples interpretação, que “imagina mais do que nela existe” por causa de um intelecto faminto de sentido? Poder-se-ia dizer que arte é beleza e nisso ela se realiza e se basta a si mesma. Ela não precisa ter sentido. A pergunta sobre o sentido nada tem a ver com a arte. Se me colocar dentro da arte, tenho que submeter-me à verdade dessa afirmação.*⁸⁹

⁸⁶ “The Frontiers of Criticism” (1956). **On Poetry and Poets**. Op. cit. P.115.

⁸⁷ *Ibid.* P.116.

⁸⁸ A questão foi mais explorada, ainda que por vezes um tanto unilateralmente, pela chamada “Estética da Recepção”.

⁸⁹ **O Espírito na Arte e na Ciência**. Op. cit. P. 66.

Ao recusarem a “explicação”, Eliot e Jung recusaram, entre outras coisas, a busca do sentido, vendo na textura do discurso sua apreensibilidade estética. Casais, entretanto, mesmo não estando totalmente isento disso - haja vista reconhecer na “interpretação” a flexibilidade do fenômeno simbólico da linguagem poética, ou a qualidade não-paradigmática da metáfora - não se ateve à importância disso para Eliot e Jung. Ao querer “compreender” a poesia Casais recai numa ambigüidade fundamental, e é ela, afinal, outro ponto de diluição da “interpretação” como afirmação de um discurso crítico eficiente.⁹⁰

A “interpretação” se afirma, como já dissemos anteriormente, como um discurso em boa parte eficiente enquanto desarticulador do adotado por G. Simões, e que fornece inúmeras indicações para a construção de uma crítica definitiva, mas que não o supera na medida em que não realiza algo que, na prática, seja capaz de substituí-lo.

⁹⁰ E, aliás, como pudemos constatar, há na crítica de Casais o que Eliot define como “slipping from understanding to mere explanation”.

As Principais Categorias de Análise da Poesia de Pessoa

- 6.1. Sinceridade
- 6.2. Unidade

6.1

The modern craze (mania) is, according to Eliot, to express "personality" in literature. Eliot's critical philosophy as well as his poetry is founded on the same conception of human nature as "impure" and finite. If human personality is impure, the sincerity and the clarity with which "it is expressed" cannot be the criterion for judging literature. Hence the necessity for an external standard of criticism which may be applied to "whatever is offered to us as works of philosophy or art".

A. G. Georg.¹

In fact, the bad poet is usually unconscious when he ought to be conscious, and conscious when he ought to be unconscious. Both errors tend to make him "personal". Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.

T. S. Eliot.²

O tantas vezes aduzido critério da "sinceridade" é absolutamente falso quando se aplique a avaliar a literatura em função da verdade biográfica,

¹ George, A. G. "Eliot as Literary Critic". In **T. S. Eliot - his mind and art**. London, Asia Publishing House, s/d. P. 179.

² T. S. Eliot. "Tradition and the Individual Talent" Op. Cit. P. 30.

da correspondência à experiência ou aos sentimentos do autor atestados pelos testemunhos exteriores.

Wellek & Warren.³

A quase unanimidade alcançada pela poesia de Fernando Pessoa entre os críticos e o público leitor, pode, hoje, obliterar a importância dos presencistas enquanto seus admiradores, divulgadores e intérpretes. É preciso que se tenha em mente que, até 1927, não há recepção crítica sobre o poeta, e, para a maior parte de seus leitores, seus textos não passavam de mero caso de loucura expressa em versos que, por causarem indignação e espanto, estariam fadados ao rápido esquecimento. E, de fato, mesmo com a publicação de vários poemas na *Athena*⁴ e na *Presença*, o reconhecimento nacional de seu gênio e de sua obra só chegou postumamente. É importante também que se reconheça o acolhimento amplo e favorável do poeta pelos presencistas como um acontecimento crítico, como uma abertura, e não como o que hoje se pode chamar, anacronicamente, de simples constatação de seu gênio.

Há, de fato, uma percepção estética muito aguda por parte de Simões e Monteiro no tocante às novas literaturas que surgiam dentro ou fora de Portugal. Basta verificar que grandes autores brasileiros, como Jorge Amado e Graciliano Ramos (analisados por Simões) e Manuel Bandeira e Ribeiro Couto (analisados por Monteiro), foram muito bem acolhidos na revista, num momento em que ainda despontavam no cenário literário brasileiro. Mas essa percepção certa, no caso de Pessoa, não veio sozinha.

A criação de criadores, de criaturas capazes de criar, vista ainda sob essa ótica mais geral, já é por si só um motivo de atração do foco presencista, pois vem atender a uma expectativa comum aos seus membros - e injusta com alguns autores - por algo original e independente das "invenções" inglesas e francesas sobretudo.

A própria constituição heteróclita dessa criação já chama a atenção de Simões e de Monteiro, mas também de Régio e de vários cujos nomes eram recorrentes na revista,

³*Teoria da Literatura* (2.a ed.). Lisboa, Publicações Europa - América, 1971. P. 97.

⁴ Na *Athena* (5), fev. de 1925, consta a primeira citação crítica a Fernando Pessoa: "A Invasão dos Judeus", do poeta e crítico Mário Saa.

como Raul Leal (Henoch), Carlos Queiroz e Pierre Hourcade, para a originalidade da idéia constituinte da heteronímia.

Na crítica de Casais Monteiro, o que é basilar, e que por isso é o ponto que primeiro tratamos na nossa análise, é que o crítico parte de uma proposta clara e significativa: considerar a heteronímia como fenômeno poético, independentemente dos poemas que são produzidos por meio desse fenômeno. Sem esse preceito mais geral não se entenderá a linha de raciocínio seguida pelo crítico.

Casais apoia grande parte da justificativa para a sua escolha de considerar o *fenômeno heteronímico* como atitude poética, na hipótese de que a criação dos heterônimos teria sido inconsciente por parte do poeta. Sendo inconsciente, e levando em consideração o que G. Simões narra em relação às criações fictícias da infância de Pessoa - sem, no entanto, mencionar o outro crítico - Casais, na mesma esteira de Simões, acredita que os heterônimos são antes de tudo “companheiros”, figuras fictícias trazidas à realidade, ao dia a dia de Pessoa:

*Fernando Pessoa, que desde criança vivera cercado por um mundo de figuras a que ele só chama irrealis com aquela irônica hesitação que sempre usava ao ter de transigir com as distinções habituais, limitou-se a transpor para a sua obra a atmosfera de que desde sempre se rodeara.*⁵

Essas criações na vida, e não ainda na literatura - “...digo gênio, querendo entender com isso a genialidade da sua imaginação *à parte qualquer expressão literária desta.*” -,⁶ seriam alternativas da imaginação para suprir a ausência de vontade do indivíduo Pessoa, sua “abulia”,⁷ na vida. Por isso, quando Casais afirma em relação aos heterônimos que “não se tratam apenas de criações estéticas”,⁸ está tentando aproximar a poesia da vida do poeta, amalgamando, o termo é esse, as duas.

⁵ “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”. *Estudos*. Op. cit. P. 82.

⁶ *Ibid.* P. 80.

⁷ O termo, muito empregado por G. Simões, é repetido por Casais. Foi o próprio Pessoa, entretanto, o primeiro a se auto-analisar através dele.

⁸ *Ibid.* P. 79.

O que C. Monteiro procura mostrar é que a obra de Pessoa constitui um conjunto dramático em que cada uma de suas partes, ortônimo e heterônimos, complementam-se uma à outra, estando ligadas a um autor único, que é detectado, por sua vez, como o indivíduo Fernando Pessoa. Para Casais não se pode fazer uma indissociação entre arte e vida no seu caso, porque o indivíduo e o poeta Fernando Pessoa estariam demasiadamente intrincados para essa distinção. Exemplos disso em sua crítica são algumas declarações peremptórias do tipo: "... (Pessoa) tem a poesia integrada na própria vida, (é alguém) que vive em todas as suas dimensões o drama de sua poesia."⁹

Essa mesma aproximação entre arte e vida, celebrada pela heteronímia, constitui, seja para Casais ou para Simões, o exemplo prático dessa comunhão, que situam no centro do Modernismo português. Assim, não só a originalidade da "invenção", mas o fato de ela conferir credibilidade poética às especulações teóricas em torno do aforismo "arte pela vida", justificam o amplo interesse de ambos os críticos sobre esse aspecto determinado da poesia de Pessoa. Desse modo, ao levantar a hipótese de ver o nascimento dos heterônimos como uma "obra poética", como "criação poética indireta", argumentando que as obras poéticas não são necessariamente escritas, podendo ser criadas "pelo próprio ato de viver", C. Monteiro está reafirmando o princípio presencista num outro nicho, que não é o da arte, mas o da realidade, ou ainda, da verdade filosófica.

Como faz constantemente no ensaio "Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa",¹⁰ Casais cita a "Tábua Bibliográfica" de Pessoa, transcrevendo-a quase por inteira e sublinhando a seguinte passagem: "Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir - *instintiva e subconscientemente* - uns discípulos."¹¹

O grifo do crítico significa que por não ter supostamente sido fruto de criação voluntária e consciente, a heteronímia não pode ser tratada "apenas de poesia *expressa*". O fenômeno em si também deveria ser considerado, independente dos textos. Apoiando-se na idéia de uma involuntariedade associada à gênese heteronímica, C. Monteiro justifica a associação arte-vida, já que a involuntariedade remeteria à "sinceridade" na criação, e a

⁹ *Ibid.* P. 82.

¹⁰ *Ibid.* Pp. 76 - 90.

¹¹ *Ibid.* Pp. 78-79.

“sinceridade” seria o *parte pris* presencista sobre o qual se sustenta o que podemos chamar se sua axiologia literária.

É claro, entretanto, que essa noção de involuntariedade não provém da leitura dos poemas (o que seria, aliás, um desafio que colocaria à prova a própria noção de “sinceridade” enquanto critério, como sinônimo de autenticidade), mas das declarações do poeta sobre sua obra. É no sentido oposto daquilo que o crítico afirmou na *Presença*, acerca da carta que Pessoa lhe enviara sobre os heterônimos, que chega à constatação. Lá, em contraposição, Casais alertara para o perigo de se tomar como verdade as afirmações do poeta sobre sua obra. Mas já no **Estudos**, no referido ensaio, Casais declara:

*Atentemos nos elementos que nos fornecem estas passagens; em primeiro lugar ver-se-á que todas as frases que sublinhei nos mostram por um lado que Fernando Pessoa não criou os heterônimos quando quis, mas quando pode, e por outro que a criação daquelas obras pelas quais os seus heterônimos primeiro se afirmaram, precedeu o estabelecimento de sua biografia.*¹²

As frases que sublinhou são retiradas da “Tábua Bibliográfica” e são interpretadas como testemunho de um processo inicialmente involuntário que teria presidido o nascimento dos heterônimos, embora haja nesse mesmo texto elementos suficientes para que se faça uma leitura diversa. Declarações como: “*Arranquei do seu falso paganismo (de Caeiro) o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo...*”,¹³ dão margem a uma interpretação racionalista, embora menos provável no início, do processo de criação. Ou ainda tiradas do “Ultimatum”, onde se esboça, como o próprio Casais sugere em “O Insincero Verídico”, um programa heteronimico: “Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma pela reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível.”¹⁴

¹² Ibid. P. 83.

¹³ Citado à p. 79. Ibid. Grifamos para salientar a voluntariedade sugerida pelos termos.

¹⁴ **Estudos** (Op. cit.). P. 132. Citado por Casais. O referido ensaio, “O Insincero Verídico” (1954) é o único, dentre os que tratam dos heterônimos, que é datado no livro. O outro que é datado, “Fernando

Além disso, é preciso reconhecer que a referida carta, de 13 de Janeiro de 1935, faz referência, sobretudo, àquilo que Pessoa considera como o “dia triunfal” de sua vida, o 8 de Março de 1914, quando escreve os “trinta e tantos poemas do Guardador de Rebanhos” e “Chuva Oblíqua”. É importante notarmos que, na carta, Pessoa atribui “Chuva Oblíqua” ao ortônimo, “como um regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só”, entretanto, nos planos de publicação de uma antologia, que o poeta formula em carta a Armando Cortes Rodrigues, a 4 de Outubro de 1914 (no mesmo ano da escrita do poema, portanto), “Chuva Oblíqua” aparece sendo atribuído a Álvaro de Campos. Essa reformulação indica, claramente, que o “regresso” de Fernando Pessoa a ele mesmo, após a escrita de “O Guardador de Rebanhos”, é, na verdade, mais uma *boutade*, uma invenção de Pessoa, formulada duas décadas depois do “dia triunfal”. Ora, como o próprio C. Monteiro salienta no comentário à carta, é preciso atentar para o “fingimento” do poeta e considerá-la sobretudo como um texto literário; mas essa é uma atitude que, na prática, não efetiva no **Estudos**. No livro, a idéia de involuntariedade expressa na carta é retomada indistintamente em “Verdade e Ficção : Os Heterônimos de Fernando Pessoa”, sem menção à diferença de atribuição de autoria a “Chuva Oblíqua”. Sendo o volume de 1958, considerando que **Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes Rodrigues**¹⁵ vem a lume em 1945 (livro que é citado já na 1ª. edição do **Estudos**) e que o plano de Pessoa, de publicação de uma antologia, é transcrito por G. Simões em **Vida e Obra** (1950),¹⁶ parece que C. Monteiro opta por desconsiderar conscientemente a provável hipótese de *boutade* para superlativizar o que Pessoa afirma na referida carta. Em outros termos, sendo inconsciente o surgimento dos heterônimos, o fenômeno heteronímico como um todo seria também algo “sincero”, quer dizer, original, autêntico, e, por isso, retomando a clave presencista, valorável.¹⁷

Pessoa e a Crítica” (1952), mostra que o crítico não buscou uma ordem cronológica em sua seleção, pois é o último da parte mais importante do livro: “A Poesia de Fernando Pessoa”. Ao que vemos, parece, inclusive, que há um aprofundamento de um ensaio para outro na segunda parte da obra, o que revela um trabalho posterior do crítico de reorganizá-los visando a um contínuo acréscimo.

¹⁵ Intro. de Joel Serrão. Lisboa, 1945.

¹⁶ Op. cit. P. 205.

¹⁷ Após percebida a diferença de atribuição autoral ao poema “Chuva Oblíqua”, deparamo-nos com a mesma questão sendo tratada numa outra clave em “Caeiro, o redentor positivista”, no inédito **Entre Almas e Estrelas - Esboço de um Fernando Pessoa Finissecular**, de Haquira Osakabe, servindo para endossar essa hipótese.

Assim, reiterando o que procuramos mostrar, o que importa nessa discussão não é se foram “casos” de inspiração ou de construção os surgimentos de Caeiro, Campos e Reis (passa despercebido por Casais que o Pessoa também entraria nesse rol) ou de ambos associados, mas que a escolha do crítico por analisar o fenômeno independentemente dos poemas, e como resultado da criação inconsciente, dirige seu discurso para a constatação da “sinceridade” do fenômeno, e, portanto, para uma correlação entre vida e arte que aparece como causa e consequência, respectivamente. Dessa forma, fica evidente que as reflexões de Casais em torno da “sinceridade” promovem um desajuste discursivo da *interpretação* para a *explicação* (dos modos que ele próprio as concebe).

Ao perceber que o rumo do seu discurso é contraditório em relação ao método imanentista (que o crítico sempre diz buscar) seu discurso perde consistência, ao tentar reforçar a idéia de *interpretação*, o que acaba por chamar a atenção para o caminho diverso que segue: “... foi ao fim de contas o aparecimento de vários poetas, cada um com uma mensagem própria e distinta, é isto que nos deve ocupar, são estes poetas e as suas respectivas mensagens cujo significado nos importa determinar.”¹⁸ A assertiva é contraditada no parágrafo seguinte, onde vem o trecho que diz que Pessoa tem a poesia integrada à própria vida, o qual já citamos.

Assim, é possível percebermos que nesse primeiro momento em que Casais discursa sobre a heteronímia em seu livro, o vínculo heterônimos-Pessoa é muito forte e representativo de uma visão humanista/presencista de poesia, apagando o *outro lado*, e a expressão é mesmo esta, imanentista do crítico, já que, aqui, Imanentismo e Presencismo não vêm amalgamados, mas separados, sendo o primeiro deixado de fora da estrutura geral do discurso.

Assim, seu discurso sobre o *fenômeno* heteronímico revela uma desarmonia interna que faz o leitor pressupor a impossibilidade de uma crítica “interpretativa” na obra de Casais que dê conta da heteronímia como fenômeno poético, ou seja, sem levar em consideração, como o próprio crítico determina, a poesia de Pessoa. Por outro lado, esse

¹⁸ Cf. n. 5. P. 81

início de abordagem no **Estudos** transfigura uma finalidade maior para Casais, que é a de auscultar a verdade vital dessa poesia, isto é, seu estímulo espiritual no poeta, de modo a fazer perder de vista em sua crítica uma certa autonomia da arte.

Mas deixemos esta questão por um momento, e passemos agora à consideração de outros pontos importantes presentes nesse texto.

Em certa altura, os “companheiros na vida”, como algumas vezes Casais chama os heterônimos, teriam exigido de Pessoa “uma transposição estética” para a literatura - de fato, Casais empresta a expressão de G. Simões. É o nascimento, então, da poesia heteronímica. O crítico situa o aparecimento do gênio poético de Pessoa nesse ponto, em que há a transição do gênio individual na realidade para o gênio individual na arte. Segundo Casais, essa *transposição* é invulgar, na medida em que Pessoa não escolheu personagens de um romance ou de uma peça para dar voz literária aos seus companheiros, mas deu a eles a voz de poetas, de criadores, como se, resultantes de uma mente imaginativa, passassem a imaginar eles mesmos. Ante essa passagem dos “companheiros” da vida para os poetas em segunda instância, ou simplesmente, o modo como Pessoa teria dado voz às suas criações, Casais procura uma descrição crítica que possa ajudar a compreendê-la, embora seus esforços acarretem num discurso que termina por querer explicá-la. Ao falar da “abulia” de Pessoa, e ao fazer uso do termo “transposição estética”, típicos do discurso explicativo de G. Simões, Casais ainda revela a necessidade, sobretudo no que tange ao discurso sobre a heteronímia, de um novo vocabulário crítico condizente com suas diretrizes teóricas neo-presencistas. Por decorrência, boa parte de suas acusações ao crítico e ao seu método precedentes tem na escolha lingüística seu ponto fraco, ao tentar expressar outros conceitos com um vocabulário já desgastado e, em certo sentido, deslocado historicamente.¹⁹

O crítico lança mão de um artifício simples, e derivado das declarações de Pessoa - ao autodenominar-se como “personalidade dramática” -, para descrever o processo:

¹⁹ E. Lourenço declara que é revelador e altamente significativo que um homem como Casais tenha caído no suposto “equivoco” de querer relacionar as diversas faces do poeta aos heterônimos e não aos poemas, que são, afinal, sua única realidade e justificativa. E assim procura uma leitura da heteronímia como uma

Pessoa teria pensado como um romancista, em criar personagens a partir de si mesmo, imaginando situações e enredos que pudessem deixá-las livres para se expressarem. Citando-se a si mesmo, Casais relembra o trecho que escrevera para a *Presença* (49), que comentava a carta de Pessoa publicada na mesma ocasião:

*Fernando Pessoa é um romancista em poetas: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterônimas de Fernando Pessoa são como os monólogos de personagens dum romance.*²⁰

Mal disfarçado em seu texto, Casais sugere que o fator determinante que teria impossibilitado que o poeta tivesse se tornado romancista, e não poeta, foi sua abulia:

*Teria porventura passado pela imaginação de Pessoa a possibilidade de fazer realmente um romance, ou romances que fossem a vida de seus heterônimos? De fato, o homem que “sente despregando-se de si” pode ser um romancista. Mas... faltava talvez a Pessoa a possibilidade de realizar uma obra longa, para não falarmos em outros possíveis obstáculos ao que à primeira vista poderia parecer a mais natural e provável consequência das suas tendências.*²¹

Evidencia-se aqui, portanto, uma linha puramente *explicativa*, já constituinte do termo *transposição*. É seguindo por esse caminho que o crítico descreve a *mimese* da vida pela arte.

No ensaio subsequente a esse no **Estudos**, C. Monteiro faz ilações nessa mesma linha explicativa:

unidade fragmentada, buscando restaurá-la a partir dos poemas. **Fernando Pessoa Revisitado** (Op. cit.) Pp. 19-32.

²⁰ Ibid. P. 80 - 81.

²¹ Ibid. P. 81.

*Por que não foi então Fernando Pessoa um autêntico poeta dramático? Talvez por incapacidade de dar encarnação física às suas idéias. Restava-lhe o processo indireto de lhes emprestar a sua própria voz, e fazer de cada uma delas um outro poeta. Se não estou em erro, a sua capacidade de “viver” é a mesma para criar personagens. Restavam-lhe, pois, os meios indiretos de lhes dar vida, a única vida que ele podia dar, porque para esse espírito imensamente contraído que ele era, o “pudor de viver” estendia ainda a sua inibição ao “fingimento” que seria a criação de figuras, de personagens em ação.*²²

Os heterônimos seriam um caso de despersonalização através da qual Pessoa teria, por exigência de espírito, a necessidade de “fingir-se” outros para expressar-se livremente; segundo C. Monteiro o poeta “não ousaria ser em seu nome próprio o autor das estrofes desvairadas de Álvaro de Campos ou da metafísica antimetafísica de Alberto Caeiro.”²³ Numa primeira aproximação, o que Casais faz é deslocar o papel de dramaturgo para o de romancista. E a questão de ser romancista, do modo que Pessoa teria sido, é coerente com o quadro da abulia: Pessoa não teria força ou energia para escrever romances, assim, idealizaria personagens falando em poesia. O ponto mais grave dessa concepção de poeta abúlico, ou da falta de vontade de Pessoa, é a idéia de que ele teria criado como viveu: como um tímido, um inadaptado. E isso, dessa forma, novamente aproxima muito o discurso de Casais daquilo que ele diz repudiar. Além disso, o próprio crítico afirmara que a “invulgaridade” de Pessoa estaria justamente no fato de não ter criado personagens romanescas, mas outros poetas que, por sua vez, imaginam. Ao considerar os heterônimos como personagens, o crítico está, portanto, em suas próprias palavras, “vulgarizando” a heteronímia para poder descrevê-la. Toda a alegoria montada se desmonta, assim, nesse jogo de suposições herdadas do discurso precedente. De fato, esse tipo de aproximação crítica é típico em **Vida e Obra**, sobretudo na análise que Simões faz do “Drama em gente”, bem como passível de ser feito seja a partir de declarações do próprio poeta, seja de sua poesia.

²² “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”. *Estudos Op. cit.*. P.100.

²³ *Ibid.* P. 89.

Mas olhando mais atentamente para essa alternativa de abordagem, de considerar Pessoa como romancista, e os heterônimos como personagens, vemos que é realmente curioso que Casais pudesse optar por um caminho já antecipadamente reconhecido como explicativo (por estar presente na obra de G. Simões), em se tratando de um crítico teoricamente anti-explicativo. O mesmo se pode dizer, afinal, da opção, de certo modo injustificável, de considerar o surgimento dos heterônimos como um fenômeno isolado e precedente ao aparecimento dos poemas; a não ser, como sugerimos, se considerarmos a herança presencista do crítico, que o teria feito ver na heteronímia um momento exemplar da comunhão arte-vida. Mas mesmo fazendo essa consideração - aliás isso é praticamente certo -, ela não nos parece convincente a ponto de fazer desaparecer todo um ideário imanentista esboçado até então.

Essa contradição pode ser melhor entendida se a colocarmos contra o pano de fundo da elaboração de uma estética determinada.

É preciso que se recorde que Casais está ainda às voltas com uma estética segundo a qual se pretendia inferiorizar toda a poesia que se assemelhasse à de um Mallarmé, para citar o exemplo mais radical do que combatia. Era nesse sentido que, na *Presença*, o crítico fazia uso pejorativo de expressões como “inteligência encaixada em verso”, tentando mostrar a “impotência criadora” de poetas que eram absorvidos pela vontade de serem estetas. Como já vimos, a intelectualização da poesia foi algo que deveria ser predominantemente evitado pelos presencistas. Uma poesia que fosse formulada pelo crivo da erudição e da razão, principalmente, seria incapaz de expressar o debate interior, de traduzir as reações individuais de quem a produz perante o mundo. Foi com essa visão que os presencistas passaram a taxá-la de “insincera”, no sentido de ser produto da simulação do poeta. O par sinceridade - artificialismo, cujos pólos são entendidos como antitéticos, constituiu, como vimos, o critério central que fundamentou a proposta judicativa de crítica de arte na revista, funcionando para ela como valor de apreciação. Ora, como já mostramos, o Presencismo atua em vários níveis da crítica de Casais posterior à revista, e essa herança geracional apresenta ressonâncias nas suas abordagens de Pessoa. Ocorre que, ao mesmo tempo que o crítico considera Pessoa como um poeta genial, o maior da

literatura portuguesa moderna, ele é obrigado a reconhecer um forte lado intelectual em sua poesia, uma veia criativa puramente racional e movida pela inteligência.²⁴ Em decorrência, se mantivesse o dogmatismo doutrinário daquela estética, Casais passaria a aplicá-la a Pessoa, julgando-o um poeta menor, movido pela razão, sendo por isso *artificial e insincero*. Mas isso não ocorre.

A partir do momento em que C. Monteiro passa a abordar o poeta com maior exclusividade, vai havendo uma transformação. Trata-se de uma evolução que não é a inclusão de alguma coisa em seus princípios estéticos (como no caso do imanentismo que, como vimos, não excluiu o presencismo, mas fundiu-se nele, gerando uma crítica hibridamente formulada). Nesse novo caso, através do embate, da tentativa de adaptação à nova poesia, e de sua assimilação, há uma transformação na herança presencista de Casais, de modo tal que sua crítica passa a se moldar, em certo sentido, pelos novos acordes da poesia que Pessoa produz.

O impacto de uma obra de gênio sobre o quadro crítico e teórico de Casais força, como força o de Simões, a sua reestruturação. Nesse sentido, tendemos a falar muitas vezes em dois momentos do presencismo: no presencismo que predomina entre 1927 e 1940, balizado nos manifestos de Régio, e nas críticas de G. Simões, de forte teor psicologista, e de C. Monteiro na *Presença* (este, lembrado sempre pelos historiadores do período), e no presencismo posterior ao término da revista (este, praticamente desconhecido da historiografia), ressonante nos volumes de crítica literária de Régio, Simões e Casais, e em boa parte construído através do diálogo implícito com a literatura de alguns autores, mas, no caso dos dois últimos, principalmente, com a obra poética de Pessoa.²⁵

²⁴ Não há precedentes desse reconhecimento na *Presença*, a não ser o próprio Fernando Pessoa, embora o que Casais escrevesse na revista sobre o poeta sejam comentários que não chegam a ser ensaios propriamente ditos, como são no caso de G. Simões.

²⁵ Essa divisão cronológica, que fique claro, tem um significado histórico que é impreciso no tocante às datas. Isso porque não há, exatamente, um único Presencismo na revista, uma unidade precisa que possa defini-lo com rigor. O que Régio escreveu em “Literatura Livresca e Literatura Viva” pode ser entendido, no máximo, como a pedra de toque, como a fundação dos parâmetros, ou ainda, como Presencismo ortodoxo, mas não como o *Presencismo* praticado até 1940. O que vemos são diretrizes estéticas em transformação contínua, um quadro flexível que é matizado no decorrer dos contatos que estabelece com as obras. Ocorre que é só depois da revista que se vê um grande salto. Ao invés do fim do Presencismo, passa a haver o diálogo mais acentuado com a psicologia e a inclusão do biografismo e do imanentismo dentro dum processo dialético no qual alteram e são alterados. Esse neo-Presencismo, que não surge de repente, mas que toma uma forma mais visível a partir de 1940, é concomitante à produção dos melhores e

Considerando essa evolução na crítica de Casais, é mais plausível de se entender que, ao considerar Pessoa como um “romancista em poetas”, o crítico pretende o mesmo que pretendia ao superlativizar o fenômeno heteronímico, ou seja, afastar do poeta a imagem de *insincero* e *cerebral*, tida como condenatória, inautêntica, segundo o presencismo ortodoxo. O que está por trás desse discurso é o objetivo maior de defender a heteronímia dessa acusação, do *artificialismo*, e de entendê-la como algo que vai além dos princípios de sua geração.²⁶

Pode-se dizer que os ensaios de Casais sobre Pessoa, em vários de seus aspectos, são conduzidos pela longa recusa a essa acusação, isso porque, como se pode notar, é a própria estética presencista que contém os elementos para fazê-la.

É interessante mostrar como isso acontece através de dois exemplos em momentos diferentes do *Estudos*. Em “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”, Casais afirma em nota: “Adiante terei de utilizar esta e outras afirmações de Pessoa, importantíssimas para combater a idéia que a nitidez da sua expressão pode provocar, de que os heterônimos seriam “invenções da inteligência”.²⁷ E no quinto ensaio dessa parte, “Para Além da Verdade e da Emoção”,²⁸ Casais mantém a mesma preocupação referente

mais importantes textos desses críticos sobre Fernando Pessoa até então, e é, como vemos, também fruto dos diálogos de Simões e Casais com sua obra. Assim, é só considerando o efeito transformador de Pessoa sobre seus quadros crítico e teórico que se pode falar em “primeira geração crítica”.

²⁶ Sua crítica tem, de fato, um sentido social ao qual já fizemos menção ao falar do discurso histórico-cultural do crítico, apresentando um certo didatismo, como se pretendesse ensinar o leitor a ler o novo, como se quisesse abrir os olhos do leitor e iluminar o que deve ser reconhecido na nova poesia: “Quer tudo isto dizer que não se deve buscar na poesia de Fernando Pessoa, quando “ele-mesmo”, quando Álvaro de Campos ou quando Alberto Caeiro, esse conforto, ou essa ilusão, que muitos continuam a considerar aquilo que se deve pedir à poesia. Pelo menos não se lhe deve pedir “sossego”, que vem a ser o mesmo, mas diz ainda melhor como muita gente vê na poesia uma espécie de aspirina. Pessoa não tem nada, todavia, dum inquieto, nem dum desinquietador. A sua poesia não procura intervir junto do leitor, dar-lhe nem tirar-lhe nada. E será uma grande desilusão para certas pessoas se um dia tiverem inteligência para descobrir que, ao escrever a Mensagem, Fernando Pessoa tampouco pretendeu defender fosse o que fosse, mas apenas objetivar um belo mito “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”. In *Estudos* (Op. cit.). P. 96. Essa feição didática não é peculiar a esse ensaio em específico, mas permeia toda a obra do crítico.

²⁷ Cf. n. 5. P. 78.

²⁸ Que é posterior ao texto que entendemos como sendo o ensaio culminante do processo amadurecimento em sua crítica - como veremos adiante.

ao que chama de “falsíssima tese de a poesia de Pessoa ser uma construção racional, artificial, etc.”²⁹

O argumento central de que o crítico se vale para vencer essa idéia fundamenta-se em não se dizer que um romancista é insincero ou artificial quando cria personagens que não são ele mesmo, ou que revelam modos de pensar ou agir opostos ao seu: “...simular é aqui apenas inventar e imaginar - ora, não costumamos chamar simuladores nem mistificadores aos romancistas.”³⁰

Em outro trecho, Casais mostra claramente esse afastamento:

*... não é o que ele sente que nos comunica (...), mas é sobre o que sente que constrói “uma pessoa inexistente que o sentisse verdadeiramente”. É, pois, como artista que se dá ao alheio, que se transporta ao âmago de outras vidas, que as recria e renova - como romancista, portanto - que devemos começar a considerar Fernando Pessoa.*³¹

E se essa forma de considerá-lo está no esquema discursivo que o crítico elabora para evitar que a *insinceridade* seja posta de encontro à grandeza da poesia tratada, é até certo ponto esperado que C. Monteiro passe a rever o Presencismo a partir de Pessoa:

*Aqueles que só viram em Fernando Pessoa o lírico falando por si próprio - mas nem mais puro lírico fala por si próprio! - levantaram a propósito da sua poesia o problema da sinceridade. Ora, conforme procuro mostrar noutra parte deste livro, a missão do poeta não é ser sincero, mas verídico. A arte não é apenas confissão do indivíduo: o artista é, digamos assim, o confessor de toda a gente, e a sinceridade que dele esperamos é a de encontrar em sua voz o eco da sinceridade de todos os homens, pelos quais lhe cabe falar, dos quais lhe cabe ser o intérprete - sem precisar de ter sentido aquilo que estes sentiram, como ele o disse em versos admiráveis.*³²

²⁹ Op. cit. P. 153.

³⁰ Ibid. P. 84.

³¹ Ibid. P. 84 - 85.

³² “Uma Nova Dimensão da Poesia”. *Estudos* Op. cit. P. 63. A “(n)outra parte deste livro” a que o crítico faz menção é um dos ensaios de maior importância de Casais, o qual referendamos como o seu ponto culminante, e que fará parte da análise deste capítulo: “O Insincero Verídico”. Pp. 106 - 138.

À parte o diálogo implícito com G. Simões, Casais afirma ser irrelevante o possível alheamento do poeta, como indivíduo, em relação a alguns de seus versos. O que interessaria é a expressão que ele alcança daquilo que é comum às coisas humanas, a capacidade de dizer de modo autêntico o que o homem sente e que é universal e atemporal. Casais segue, assim, pela mesma linha que o próprio Pessoa, como crítico, teoriza em seus textos sobre estética, e que T. S. Eliot afirma em mais de um momento de sua obra: enxerga a poesia como maneira de expressar algo que está presente nos demais.

Incutida nessa visão, há uma noção de função social da a poesia, que é tipicamente eliotiana, porque não está vinculada a qualquer idéia de engajamento, tampouco de poesia como instrução, mas de algo que é capaz de provocar (parafraseando Eliot) um alargamento dos sentidos a partir de alguma coisa que provoque a identificação do leitor com aquilo que lê. Não se trata, assim, apenas de conhecimento, mas de reconhecimento. O que talvez passe despercebido nesse momento, talvez por querer desvincular um tanto forçosamente o que se expressa poeticamente daquilo que se sente na vida, é o quarto verso da célebre primeira estrofe de “Autopsicografia”: “A dor que deveras sente”. É como se o crítico tentasse se distanciar demasiadamente do vínculo arte-vida para poder afirmar a autonomia estética da poesia de Pessoa, embora tal tentativa seja apenas passageira. Como vimos na citação que precede, o crítico afirma: “é sobre o que sente que constrói”, e em “O Insincero Verídico”:

*“Fingir a dor que deveras sente” não quer dizer mentir, por mais voltas que se lhe dêem; quer dizer, sim, que com a dor o poeta faz outra coisa; que a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que ele não diz é que seja uma só - e aqui está o ponto essencial. Por isso ele sugerira um dia prudência ao crítico que se apressara a tirar ilações psicológicas das suas poesias, dizendo-lhe que “O sino da minha aldeia” invocado numa delas era... “o da igreja dos Mártires, ali no Chiado”.*³³

³³ “O Insincero Verídico”. Op. cit. P. 124.

C. Monteiro, fazendo menção a G. Simões, compreende que na poesia as palavras não apresentam um único valor, o que de certa forma vai contra aquilo que Pessoa diz, e a favor de G. Simões: “um poeta pode transpor qualquer coisa vivida, ou sentida sem ser vivida, para um plano totalmente diferente.”³⁴ G. Simões entende dessa forma também, só que escolhe um caminho já marcado em sua crítica, formulado pela clave psicologista, a qual Casais costuma rejeitar. De qualquer forma, Casais também rejeita a descrição literal que Pessoa faz de seu poema, mais biográfica do que interpretativa.

Retomando nossa linha de raciocínio, sua reflexão em torno da revisão do conceito de *sinceridade*, apresenta desenvolvimento a partir de um poema de Pessoa, então inédito, acerca do qual o crítico afirma: ³⁵

Pergunto: onde está a sinceridade do poeta falando da “eterna primavera”, das “árvores feitas só de alguém sonhar”, onde viu ele “a aragem passar a mão sobre o alto da folhagem”, etc.? Que tem a ver qualquer destas imagens com a “sinceridade”? Diremos então que ele não podia sentir nada disto? Não, diremos apenas que por sentir algo, pode criar essas imagens, qualquer que tenha sido o momento, a circunstância que as possa ter feito nascer. Mas acrescentemos que, para as poder criar, precisava sem dívidas de ter sentido profundamente, e que nele tinha de haver uma verdade ganha nunca sabemos como, que não é experiência apenas, mas que não existe como experiência. Qual experiência? Não, sem dívida, a de ter vivido tudo aquilo que se possa falar, mas a de ter dentro de si o lugar, digamos assim, onde todas as experiências podiam caber - mas que o poeta não precisa realizar para elas serem verídicas nos seus poemas. ³⁶

O trecho é fundamental porque condiz com o momento em que C. Monteiro procura abandonar o critério da *sinceridade* tal como adotado na *Presença*, para, a partir

³⁴ Ibid.

³⁵ “Se já não torna a eterna primavera / Que em sonhos conheci, / O que é que o exausto coração espera / Do que não tem em si? / Se não há mais florir de árvores feitas / Só de alguém as sonhar, / Que coisas quer o coração perfeitas, / Quando, e em que lugar? / Não: contentemo-nos com ter a aragem / Que, porque existe, vem / Passar a mão no alto da folhagem, / E assim nos faz um bem.” *Estudos Op. cit.* Pp. 124-125.

da reflexão estimulada pela poesia de Pessoa, e, também, do diálogo a que assiste entre Pessoa e G. Simões, introduzir um outro, que passa a modular o primeiro, e a que chama de *veracidade*.

A sinceridade do poeta não seria condizente com um referencial em sua biografia, mas com a capacidade de recriar determinada atmosfera - seja vivida, sentida, presumida, entendida ou mesmo imaginada por ele - num outro contexto, de modo a fazê-la parecer verdadeira. Desse modo, introduzindo aí a veracidade, mas empregada às vezes num sentido que hoje chamaríamos de *verossimilhança*, Casais desloca o foco crítico do poeta para o leitor e para o artefato, atribuindo à criação poética uma vontade de provocar determinado efeito estético em quem lê. O momento é tão revelador de uma evolução crítica, a ponto de Casais deixar, inclusive, de fazer uso de uma expressão marcadamente explicativa, empregada por G. Simões, a *transposição estética* (que transmite a idéia de mera passagem da vida para a arte, de vida estilizada em versos), para empregar o termo *transmutação*.

O novo termo abriga uma nova idéia que supera o conceito de *mimese*, dimensionando o espaço literário em um *pathos* específico. A mera *transposição* sugere que, apesar da mudança de universo, da vida para a arte, não há uma conseqüente mudança daquilo que conforma o que foi transposto. Já o termo *transmutação* sugere a idéia de transformação, situando a biografia do poeta em relação à sua obra apenas como “o húmus que a fertiliza”,³⁷ excluindo a relação entre causa e conseqüência que tem uma forte carga conotativa no outro termo.

Essa revisão terminológica é significativa no processo crítico de Casais. Trata-se, afinal, de um momento em que, na prática, o crítico fornece algo de novo em relação àquilo que G. Simões já tinha dito, não apenas como desconstrução daquele discurso, mas como construção de um outro, a partir daquele e da poesia que analisa. Esse processo de seleção vocabular em sua crítica é condizente com o desenvolvimento das idéias, o que mostra sua forte correlação. Além disso, vemos a importância do ensaio citado, “O Insincero Verídico”, para o conjunto de sua obra crítica, porque surge como perspectiva

³⁶ Cf. n. 33. P. 125.

³⁷ Cf. n. 33 P. 107.

decorrente dos anteriores no livro: “Verdade e Ficção: os Heterônimos de Fernando Pessoa” e “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”. Até esse ensaio vemos nitidamente como a proposta *interpretativa* não havia sido atingida na prática - embora sempre buscada na teoria. Enquanto não havia uma reformulação, ao menos em parte, de seu vocabulário e de seu ideário presencista, a perspectiva explicativa parecia algo inevitável. No entanto, nesse momento, Casais parte de uma perspectiva mais implícita nos poemas ou, no máximo, no ideário estético do próprio poeta. Essa perspectiva, majoritariamente textual, e que subsiste no termo, tem uma filiação própria da visão eliotiana acerca da autonomia estética da arte. Foi Eliot, na verdade, que fez uso do termo, com a mesma carga conceitual anti-mimética, por assim dizer, antes de Casais:

*...the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.*³⁸

Nesse momento, C. Monteiro procura entender mais diretamente a concepção poética de Pessoa, enxergando o desajuste de parte do ideário presencista em relação a ela. Trata-se, afinal, de um entendimento mais profundo do fenômeno estético, que o próprio Pessoa, enquanto teórico, já havia expressado (numa passagem citada por Casais): “Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem, portanto, uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.”³⁹ Pessoa afirma algo que rompe com a estética romântica e, também, com o neo-romantismo presencista, ou seja, com a crença no mito da expressão direta da alma do artista. Essa crença, como vimos, permeava grande parte da obra de Casais, mas ao ser transgredida pelo poeta, repercute no próprio discurso do crítico, na aceitação da impossibilidade de uma expressão direta, ou da possibilidade da escritura como uma atividade que passa pela inteligência. Nessa mesma linha de raciocínio, quando Pessoa afirma que “fingir é conhecer-se”, C. Monteiro entende que “só fingindo a dor o poeta

³⁸ “Tradition and the Individual Talent” Op. Cit. P. 27. Eliot faz uso do termo *transmute*.

³⁹ Cf. n. 33. P. 126.

pode exprimir a dor verdadeira⁴⁰, ou seja, adota uma visão essencialista, de que há uma dor, um “eu”, mas deixa implícito, no entanto, reconhecer esse processo como algo mais específico do próprio Pessoa. Com isso, e como se estivesse invertendo o axioma presencista vida-arte para arte-vida, no sentido de que é através da arte que Pessoa buscaria o autoconhecimento, ou de que a arte não é expressão de algo vivido, mas a construção de algo novo, inaudito, a partir da transformação, da recriação, ou ainda, da *transmutação* da vida.

Conseqüentemente, o crítico aplica esse raciocínio à heteronímia, afirmando: “tudo são manifestações de atividade, e não de passiva aceitação da realidade.”⁴¹

C. Monteiro introjeta, por assim dizer, o próprio modo de criação anti-romântico de Pessoa, resumido no conhecido verso “O que em mim sente está pensando”, e descrito pelo próprio Pessoa-teórico como algo que deve presidir a crítica que procure compreendê-lo.

É segundo as palavras do poeta que o crítico passa, então, a buscar interpretar sua poesia, como sendo construída por uma “imaginação que se desenvolve com inteligência⁴² - aqui é Casais falando como Pessoa.

De fato, depois de “compreendida” a posição de Pessoa, e de relativizado o presencismo (que até certo ponto limitava sua recepção), o que ocorre na crítica de Casais é a aproximação quase irrestrita ao discurso auto-interpretativo do poeta. Em alguns momentos não é outra coisa que o crítico faz, senão parafrasear, por assim dizer, alguns dos poemas metalingüísticos de Pessoa, ou trechos de “Páginas de Doutrina Estética” em que o poeta se auto-analisa. É verdade que Casais, na *Presença*, como vimos, é atento às ciladas que envolvem essas auto-interpretações, entretanto, são justamente elas o maior auxílio de que vai dispor para a compreensão do significado dessa poesia e também para a revisão do seu presencismo, especialmente da noção de *sinceridade*, que, como vimos, era central nos seus ensaios anteriores.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. P. 132.

⁴² “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”. P. 86.

É ainda a formulação de Pessoa que reconhecemos numa afirmação como esta: “Declarar-se sincero, seria o mesmo que confessar-se mentiroso.” Mas a tensão causada no discurso do crítico pela incorporação dos aforismos pessoanos, leva-o, ou o obriga, a apresentar uma ressalva a essa afirmação: “Cabe-nos a nós não tomar demasiado à letra as suas declarações - que o seu espírito analítico tantas vezes reduziu a paradoxos que eram tantos becos sem saída, pelo excesso de dar às palavras um valor absoluto que não têm...”⁴³ A ressalva, nesse mesmo contexto da adoção do discurso do outro, caracteriza-se como uma tentativa frustrada de restabelecimento da metáfora ao próprio discurso crítico.

Talvez tenha sido esse o preço pago pela leitura mais acirrada que o imanentismo lhe impôs: a impossibilidade de um distanciamento mínimo em relação à poética de Pessoa.

Face ao desafio de contraditar Simões, Casais vai assumindo uma postura mais imanentista em contraposição ao Presencismo. Como já salientamos no capítulo anterior, pensadores como T. S. Eliot e Jung forneceram a Casais boa parte de seu substrato teórico imanentista, o que lhe serviu de base para a abordagem da poesia de Fernando Pessoa. O que é interessante salientar é que boa parte do que esses pensadores fornecem a Casais tem um sentido muito próximo àquele que o Pessoa-teórico adota a respeito da leitura crítica de poesia. Tanto Jung e Eliot quanto Pessoa foram defensores, por exemplo, da impessoalidade da arte, da autonomia do estético, da rejeição ao biografismo e ao psicologismo que conformam a crítica *explicativa*, e de uma leitura *interpretativa* que se concentra no signo lingüístico como finalidade estética, e não como meio de apreensão de algo que tenha finalidade fora do plano textual. Assim, podemos falar que esses três nomes estão por trás do processo de evolução crítica de C. Monteiro, e são os principais fornecedores de um conjunto de posicionamentos e perspectivas capaz de modalizar seu presencismo em direção de um arcabouço teórico mais amplo e descritivo das obras literárias.

No trecho abaixo, vemos, de modo exemplar, todos esses aspectos relacionados:

Damos geralmente à sinceridade um sentido confessional, de cada um se mostrar

⁴³ Ibid. P. 126.

tal qual é... na sua existência imediata, na vida familiar e social. Mas a sinceridade para consigo próprio não se pode referir a estes planos. E assim, afirmando que a sinceridade do poeta para consigo próprio é condição essencial da impessoal verdade da poesia, não quero referir-me a qualquer confissão que ele possa fazer, mas à impossibilidade de exprimir algo que, parafraseando Claudel, direi ser “algo que é nele mais ele que ele próprio”; esta sinceridade é aquela que permite ao poeta, não autobiografar-se, mas reconhecer-se, para lá de quaisquer incidentes, fatos, acontecimentos; é aquela que lhe permite desfolhar as pétalas do insignificativo até pôr a nu o cálice secreto do significativo - do impessoal. O poeta que fica amarrado aos incidentes, ao local, àquilo que à primeira vista é apenas “ele próprio”, é precisamente o que não alcançará uma expressão verídica que, sem deixar de o revelar, é mais alguma coisa - devemos mesmo dizer: é outra coisa.⁴⁴

O alargamento da concepção de *sinceridade*, revelando um passo a mais em relação à *Presença*, o antibiografismo como crítica implícita a G. Simões, a busca de uma leitura de Pessoa muito próxima daquilo que sua vertente teórica estipula, as bases imanentistas estimulando a escolha de um vocabulário mais adequado - *veracidade* (no sentido de verossimilhança) e *transmutação* (em recusa à *mimese*, à *transposição*) - e a recorrente, embora ainda recente, noção de impessoalidade, ou mesmo de despersonalização em poesia - no caso mais específico de Pessoa -, que é basilar nas obras críticas de Jung, Eliot e do próprio Pessoa, estão resumidos nesse trecho, e condensam bem o novo patamar alcançado por essa crítica.

Podemos ver agora com maior clareza o percurso de Casais: da construção da heteronímia como *fenômeno*, ainda alijada dos poemas, suscitando no crítico um discurso mais propriamente explicativo,⁴⁵ até a revisão do Presencismo, representada pela diluição

⁴⁴ Ibid. P.123.

⁴⁵ Semelhante àquele que critica em Simões, isto é, um discurso que, na concepção de Casais, tende a abordar a literatura segundo uma lógica causalista pautada no espaço real, e não apenas no poético, como seria a imanentista, ou, no plano teórico, e não no prático, como vimos, a “interpretativa” (Cf. cap. 5).

da sinceridade enquanto critério de valor, o que gerou uma evidente e perigosa aproximação discursiva e metodológica de sua crítica ao discurso e à poética, ao modo de pensar, enfim, do próprio Pessoa.

Casais revela em dois ensaios do **Estudos**, “Verdade e Ficção: os Heterônimos de Fernando Pessoa” e “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”, respectivamente o segundo e o terceiro da segunda parte do livro, a tendência mais geral dessa primeira geração crítica, que é o tratamento reiterado dado ao fenômeno heteronímico. O crítico busca um paralogismo entre o poeta e o romancista, incorrendo, a partir daí, num discurso tipicamente *explicativo*, semelhante ao que costuma criticar em G. Simões, embora se trate de uma veia de abordagem que não admite haver em seus textos. Para a execução desse paralogismo, o crítico recorre a um vocabulário já muito utilizado por Simões. À parte esse lado negativo de sua execução, o objetivo principal de Casais é importantíssimo: buscar através desse mesmo paralogismo afastar o poeta da acusação de *artificial e insincero*, da maneira como o presencismo concebia. Será em “O Insincero Verídico”,⁴⁶ que procurará mais enfaticamente realizar essa meta. Nesse texto, Casais faz uma importante revisão de seus critérios, modalizando a *sinceridade* a partir da própria poética pessoana, depreendida dos poemas e dos textos de caráter auto-analítico. O mesmo acontece com o vocabulário de que se vale: ao invés de *transposição*, *transmutação*, ao invés de *sinceridade*, *veracidade* (mas significando verossimilhança). Esse é o momento em que tenta, de fato, uma leitura mais imanente da heteronímia, ou mesmo da poesia de Pessoa, sem querer explicá-la, mas buscando entender o que ela é, sem que precise deixar de lado a organicidade do universo pessoano.

Trata-se, afinal, de um momento de evolução em seu processo crítico, em que o Presencismo que estava por detrás do interesse sobre a heteronímia é revisado e relativizado. Mas surge por isso uma relação de cumplicidade que o crítico estabelece com o poeta, que é menos prejudicial que o querer *explicar*, mas que, em certos momentos, transforma-o mais num apologista do que num crítico propriamente dito de Pessoa.⁴⁷

⁴⁶ O quarto ensaio dessa parte do livro.

⁴⁷ Em certo sentido é essa uma posição similar à adotada por E. Lourenço, que já parte do princípio de que está tratando de um gênio, tomando isso como algo apriorístico em sua crítica. Ocorre que a posição de Lourenço é privilegiada, na medida em que se pode valer das críticas precedentes e em que não se coloca a

6.2

O discurso crítico de C. Monteiro sobre os heterônimos de Fernando Pessoa fundamenta-se, então, num tema central, o da *sinceridade*, cujo significado sofre transformação a partir das leituras mais aprofundadas e específicas que o crítico faz do poeta depois da *Presença*. Associado a esse tema basilar para a primeira geração, há um outro, recorrente em seus ensaios, e que constitui, nessa crítica, a segunda mais importante categoria de análise da poesia de Pessoa: a *unidade* da obra. Num aspecto mais geral, Casais entende a obra de Pessoa como uma multiplicidade de planos que normalmente resultaria na fragmentação da unidade e na perda da noção do todo. Entretanto, por essa ramificação ter uma raiz comum e por ter sido fruto engenhoso daquilo que Pessoa é capaz de sentir, seja na imaginação ou na vida, isto é, por ser fruto de uma despersonalização na qual o poeta é sempre *sincero* (aqui, ainda naquele sentido tradicional) consigo mesmo, que seria possível uma unidade mais geral.

Em “Uma nova Dimensão da Poesia”, primeiro ensaio da segunda parte do **Estudos**, está o germen da evolução do discurso crítico que, como vimos, ocorre com maior evidência no quarto ensaio. Aqui, de modo mais breve e menos desenvolvido do que nos demais, restringindo-se a uma visão mais textual dessa poesia, e buscando salientar sua importância na história da literatura portuguesa - caracterizando-a como transformadora, ou ampliadora de padrões e gostos -, Casais já fala de uma “autenticidade” e de uma “emoção” que estão presentes tanto nos poemas “que parecem ser uma confissão” quanto “nos que parecem ser uma expressão inteiramente alheia a qualquer experiência pessoal”,⁴⁸ sejam de Pessoa ele-mesmo, ou dos heterônimos. Nesse texto, o crítico confere unidade a poemas tidos genericamente como confessionais ou dramáticos, salientando que essa unidade só pode ser alcançada por uma *sinceridade* comum à sua gênese.

obrigação de afirmar o gênio do poeta, já aclamado anteriormente. Assim, é possível aprofundar-se em algumas questões suscitadas pela primeira geração, sem estar às voltas com a necessidade, muito comum em Casais, de indicar reiteradamente a grandeza do poeta.

⁴⁸ “Uma Nova Dimensão da Poesia” Op. cit. P. 64.

No fim do ensaio, Casais chega ao ponto de onde retira essas constatações: o “anti-lirismo” de Pessoa. É de um modo contemporâneo a nós que afirma: “Raras vezes ressoa na poesia essa nota alta e pura dum canto que se liberta da contingência a que o puro lirismo do individual está estruturalmente preso.”⁴⁹ A *sinceridade* neo-presencista, enquanto conceito crítico, acompanha, assim, a descontingencialidade da escritura pessoana.⁵⁰

Mais à frente, os indícios de unidade concretizam-se no discurso do crítico não mais como marcas de estilo em Pessoa, mas na temática metafísica que seria comum e, de alguma forma, subjacente aos heterônimos e ao ortônimo. Casais pede, inclusive, uma atenção maior à *unidade*, que, segundo ele, não deve ser elidida pela multiplicidade de planos da obra de Pessoa - “que tal multiplicidade não nos iluda”.⁵¹

*Essa unidade está na própria estrutura de qualquer dos sentidos da sua obra, numa orientação fundamental que está em ser ela uma cadeia ininterrupta de esforços para estabelecer o contato do homem com o universo. Desde o homem interessado - séria e profundamente interessado - nos problemas da astrologia e do ocultismo, até o canto whitmaniano da “Ode Marítima”, toda a obra de Fernando Pessoa é uma busca da realidade para lá das formas passageiras da aparência.*⁵²

Segundo o crítico, há no espírito pluridimensional de Pessoa lugar para o clássico e para o moderno, para o cético e para o místico, para o materialista, para o espiritualista e para o panteísta, mas todos esses “compartimentos” da sua obra são contradições

⁴⁹ Ibid. P. 75.

⁵⁰ Os conceitos “contingencialidade” e “descontingencialidade” são formulados por Richard Rorty, em **Contingência, Ironia e Solidariedade**. Lisboa, Editorial Presença, 1994. Rorty lança a idéia de que a nossa linguagem se conforma a partir de antigas metáforas que vêm morrendo e se tornando literais, servindo, por conseguinte, de plataforma para novas metáforas. Essa desmetaforização da palavra evidencia o progresso intelectual. O que era metáfora se contingencializa na atual linguagem, pelo uso habitual que adquire, ocupando um lugar habitual no jogo lingüístico. A linguagem, nesse sentido, não é vista na perspectiva platônica, como forma de representação de uma “verdade”, mas como forma de constituição da mesma. São as linguagens que fazem as verdades, são os seres humanos que as produzem ao formularem frases. Essa é a idéia central: a linguagem não é mais vista como um meio de representação, mas como uma “entidade” historicamente válida e, portanto, temporal.

⁵¹ Ibid. P. 72.

aparentes que, na verdade, não apagam uma “impressão de totalidade”. Essa impressão seria causada, sobretudo, pelo que chama de “ausência de tempo” em sua poesia, e que o crítico explica da seguinte maneira: “a qualquer momento da poesia de Pessoa é impossível situá-lo como um antes ou um depois em relação a qualquer das suas partes.”⁵³

Essa impossibilidade de constatação “de um antes ou um depois”, de se enxergar um tempo que transcorre na poesia de Pessoa, ou mesmo de uma evolução de um poema para outro, está diretamente associada a uma “fisionomia espiritual” que Casais vê no poeta, que caracteriza sua obra como a “transposição” - aqui o termo usado ainda era esse, embora sem ser acompanhado de ilações de caráter explicativo - dessa fisionomia em imagens plásticas autênticas.

Mas mais importante que isso, há aqui um outro ponto: a impossibilidade de um antes e um depois significa a impossibilidade de atualizar em termos biográficos a poesia de Pessoa, isto é, não existe possibilidade de depreender de sua poesia paralelos biográficos. Não havendo evolução na obra, não se pode correlacionar poemas com fases ou com ocorrências psicológicas datadas. Casais recusa, dessa forma, a leitura de Pessoa que é posta em prática por Simões.

O trecho abaixo, embora longo, realiza a interação desses vários elementos para a consagração crítica do poeta. E talvez seja esse o momento principal do ensaio:

E se há realmente um drama do homem na poesia de Fernando Pessoa, é o da impiedosa lucidez: a riqueza imensa dessa obra, que não tem igual na nossa poesia pela profundidade da inteligência, pela genialidade da transposição em imagens plásticas do universo psicológico, não é uma riqueza lírica no sentido vulgar, e está realmente bem longe da nossa tradição sentimental - e por isso mesmo foi que o aproximei dum Camões, dum Antero e dum Pascoaes.

Se uma coisa parece certa entre várias que nos levam a designar determinados poetas como “grandes”, é sem dúvida o fato de a sua poesia ter um ponto de apoio sólido, não só como forma, mas como essência, na fisionomia espiritual do poeta. Eis o

⁵² Ibid. P. 73. Aqui, a propósito da citação de Rorty (cf. n. 50), a linguagem ainda é vista como meio, como caminho para a Verdade, e não como modo de constituí-la.

⁵³ Ibid. P. 74.

*que não sucede, por exemplo, como um Antônio Nobre ou um Sá-Carneiro, nem com um Cesário ou com um Gomes Leal. Em qualquer deles, a poesia surge duma sucessão de incursões, que por vezes os conduzem bem longe, nas ignotas regiões donde nos trazem essas intuições que dão vida à sua poesia; são cortes sucessivos na treva, fulgurantes iluminações, bruscas e breves descidas ao poço sem fundo dos mundos que o homem alcança. Mas da poesia dos verdadeiramente grandes - dos Dante, dos Shakespeare, dos Goethe, dos Baudelaire, para citar apenas alguns dos maiores - podemos dizer que constitui como que uma névoa luminosa dentro dessa obscuridade, e não é feita apenas de clarões que a cortam para logo se apagar; quero eu dizer que possui uma unidade de que a dos outros carece.*⁵⁴

O trecho é exemplo de uma perspectiva que supera o mero impressionismo ou o apego a valores determinados pelas estéticas. Casais mostra de um modo mais profundo como a *unidade*, por ser peculiaridade dos grandes nomes, deve ser um valor central na recepção literária. Fica aparente um salto em relação à sua fase anterior, em que havia na maior parte das vezes um entrelaçamento entre aquilo que depreendia das obras e aquilo que já estava esteticamente estipulado pela *Presença*. Nas leituras que realizava devia, em certo sentido, prestar contas àquela estética, procurar elementos dela nas obras, como a valorizá-la juntamente com os textos. Aqui não há isso. O valor de unidade é depreendido diretamente do texto lido, da poesia de Pessoa, e relativizado em relação aos grandes gênios da literatura.⁵⁵ Essa perspectiva de análise carrega, ao mesmo tempo, a idéia de impossibilidade de uma leitura biográfica ou “espiritualizante” dos poemas, já que está associada à hipótese de não haver evolução na obra de Pessoa. Assim, o valor de unidade parece representar um duplo esforço de Casais: propor que o gênio é suprapessoal, no

⁵⁴ Ibid. P. 71 - 72.

⁵⁵ Em certo sentido, é possível ler esse valor de unidade da obra também no texto de G. Simões, mas sob uma chave espiritualizante que é aqui bem menos desenvolvida. Casais se mostra interessado em utilizar a unidade como indício valorativo da obra pessoana, enquanto que Simões enfoca mais o percurso evolutivo da poesia programática inicial (Paulismo e Interseccionismo) até o ocultismo e a poesia de Reis, procurando um paralelo bastante detalhado e de forte teor analítico entre arte e vida. O originalidade de Casais está, portanto, na busca de um valor estético, que não é, entretanto, absolutamente clara e exclusiva, como temos mostrado.

sentido de que sua obra não é suscetível de uma leitura biografizante, e ao mesmo tempo propor que o gênio é uma personalidade una.⁵⁶

Fazendo uma rápida comparação entre *sinceridade* e *unidade* enquanto valores críticos e tópicos de análise para C. Monteiro, lembramos que a *sinceridade* contém as marcas de um presencismo propício às visadas psicológica e biográfica, e que, portanto, abre possibilidades para a investigação da “fisionomia espiritual” do escritor. Quando mediada pelo arcabouço teórico imanentista com que Casais entra em contato, a *sinceridade* sofre uma modulação e, com isso, não exatamente uma redefinição conceitual, mas um aprofundamento. Esse aprofundamento é também fruto direto do contato mais acirrado com a poesia de Pessoa, que se constitui como essencial objeto de reflexão para o crítico. Nesse momento, em que a *sinceridade* é revisada, pode-se situá-la como um referencial na evolução crítica de Casais. Já a *unidade* não representa, propriamente, uma revisão teórica, mas já se afirma, de modo concomitante a essa outra via de acesso, como um valor para a crítica que não é contingencializado diretamente pelo Presencismo, por ser pouco caracterizado de marcas ou filtros estéticos determinados. Essa concomitância na aplicabilidade dos conceitos reflete-se na profunda interação que existe entre ambas, sobretudo porque a *sinceridade* de que o crítico fala nos ensaios subseqüentes, ou seja, já modulada e revista, é pano de fundo para o alcance de uma *unidade* mais profunda, isto é, de uma “fisionomia espiritual” que se reflita no corpo da obra.

Em “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Pessoa”, Casais mostra que, assim como foi o Pessoa-teórico que norteou seu caminho para a concepção de uma nova *sinceridade*, é nessa mesma faceta de esteta de Pessoa que o crítico se fundamenta para falar da unidade de sua obra. Transcrevendo a “Tábua Bibliográfica”, Casais cita: “Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama.”⁵⁷ Como já vimos, o ensaio tem, entretanto, uma veia explicativa que é inexistente no primeiro, e que

⁵⁶ Essa postura, vale a pena notificar, é inclusive endossada pelo próprio Pessoa, nos seus textos de índole estética. Para tanto, vide *Obra em Prosa*. (Org., intro. e notas de Cleonice Berardinelli). Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1998.

⁵⁷ “Verdade e Ficção: Os Heterônimos de Fernando Pessoa”. Op. cit. P. 77.

intercepta, assim, a linha mestra daquele discurso através de afirmações imbuídas de um teor diverso, inclusive, ao que o próprio Pessoa afirma na “Tábua...”; é Casais que, identificando-se (aparentemente de modo paradoxal) com G. Simões, diz: “É ao próprio Pessoa que iremos ligar as obras de cada um deles (os heterônimos).”⁵⁸

Nesse ensaio, ao contrário do anterior, pode-se falar em unidade biográfica, ainda que pouco desenvolvida, mas que já constitui parte do que seria mais aproveitado, nessa mesma linha, no seguinte. O final do capítulo é uma recorrência em último caso ao “gênio” que preside à criação de todas as faces da poesia do poeta, como tentativa de afirmar de modo mais específico a unidade da obra: “E neste ponto pelo menos - eis um argumento contra a tese que aceita a total separação das várias personalidades heterônimas - há uma absoluta unanimidade entre Fernando Pessoa ele-mesmo, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis: é a igual genialidade das respectivas criações.”⁵⁹

À parte argumentos como esse, de ordem mais subjetiva, como momento principal do ensaio Casais retoma uma idéia mais interessante, a qual já tratamos sob o foco da *sinceridade*, em torno da noção de “imobilidade” temporal que caracterizaria a obra de Pessoa, ou ainda, do que chama de “intemporalidade”: “É de notar que nenhum deles (dos heterônimos) nos dá testemunhos, nos poemas que assinaram, de qualquer tempo cujo correr a obra espelhe, de qualquer evolução que testemunhe.”⁶⁰

Quanto a esse aspecto, o capítulo é enriquecedor. Casais enviara uma carta a Pessoa comentando esse traço em sua poesia, e no presente capítulo cita a carta-resposta do poeta, que considera tão importante quanto aquela sobre a gênese dos heterônimos. O trecho mostra claramente uma anuência entre crítico e poeta: “É extraordinariamente bem feita a sua observação sobre a ausência em mim do que possa legitimamente chamar-se uma evolução qualquer. Há poemas meus, escritos aos vinte anos que são iguais em valia - tanto quanto posso apreciar - aos que escrevo hoje.” Pessoa ainda afirma: “não subi de um andar para outro; segui em planície, de um para outro lugar.”⁶¹

⁵⁸ Ibid. P. 87.

⁵⁹ Ibid. P. 90.

⁶⁰ Ibid. P. 87.

⁶¹ Ibid. P. 88.

Deve-se dizer que o termo “imobilidade”, que Casais usa, tem esse significado, de ausência de evolução, pois poderia estar também ligado a uma unilateralidade de perspectiva poética que é, por óbvio, absolutamente diversa à poesia de Pessoa. Ao fazer uso do termo, Casais considera-o especificamente como imobilidade *temporal*. Essa concordância entre crítico e poeta está, entretanto, estabelecida no momento anterior em que Casais assumira a perspectiva de Pessoa, ao falar de *unidade* em relação à sua obra. Essa atemporalidade é constituinte do processo de despersonalização que é simultâneo entre os heterônimos, e proveniente, segundo o crítico, de uma “fisionomia espiritual” comum, retratada na poesia dos mesmos. Por isso, ela não transgrediria uma unidade mais geral. Já herdando, inclusive, uma dialética própria do modo “pessoano” de falar, Casais chama a atemporalidade de sua poesia de “eterno-atual”.

O que se percebe novamente aqui é o acordo que se está fazendo contra a perspectiva biográfica, o acordo anti-Simões.

Essa idéia em torno da ausência de evolução está também presente no ensaio seguinte, “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século”, retomada sob uma clave aparentemente *explicativa*, num momento em que Casais se preocupa principalmente em situar o poeta, como no primeiro ensaio, no contexto das letras portuguesas. Retomando o capítulo anterior, Casais afirma: “Em vez de nos apresentar uma evolução, como a de tantos outros, a sua poesia dá-nos, lado a lado, as várias experiências, e todas elas verdadeiras, que poderia ter tido sucessivamente.” E, adiante, o complemento, ainda calcado no presencismo tradicional, num paralelo com a vida do poeta: “A diversidade dos poetas que coexistiam em Fernando Pessoa é afinal a diversidade duma vida que não se recusou a nenhum dos seus caminhos.”⁶²

O que Casais não menciona ainda é que essa recusa se deu no plano da arte, e não no plano da vida de Pessoa. Cabe-nos dizer que se o crítico se refere a essa aceitação de caminhos diversos na vida, a única justificativa seria estar considerando a vida do poeta como sendo a sua obra, o que, aliás, afirmara em outra oportunidade. A idéia se complica pois “uma vida que não se recusou a nenhum dos seus caminhos” poderia querer dizer que o poeta viveu realmente todos esses caminhos, mas aqui não se trata disso. Casais quer

⁶² “O Mais Português e Universal Poeta deste Século”. Op. cit. P. 94.

dizer que o poeta experimentou em imaginação todos os caminhos, de modo verossímil, mas o revestimento com a palavra “vida” confunde os planos da verdade (biográfica) e da verossimilhança (artística, estética).

Em “O Insincero Verídico”, o capítulo quarto dessa parte do livro, não se percebe o matiz explicativo que, mais ou menos claramente, está presente nos anteriores. Este é, como vimos, efetivamente o ponto onde Casais se coloca frente a frente com a questão metodológica, por meio de uma introdução relativamente extensa, onde estão presentes sólidos pressupostos teóricos e, sobre essa base referencial, a reflexão de alto nível, consentânea com os propósitos imanentistas, ou, *interpretativos*.

Mas antes de vermos como se manifesta aqui a idéia de unidade e como se estruturam os argumentos relativos a ela, vale a pena prestarmos atenção no título do ensaio: “O Insincero Verídico”.

O que chama a atenção aqui é a denominação, ela mesma. Parece estar claro que a *sinceridade* não pode ser um conceito básico de um ensaio assim denominado. Ora, a *insinceridade* é um conceito baseado na personalidade, isto quer dizer que é sincero o indivíduo que não falseia, que expressa exatamente o que sente, e que é insincero quem não expressa o que sente. O termo “verídico” significa “o que fala a verdade”. Assim, casando os conceitos, “insincero verídico” é alguém que não expressa o que sente, mas que fala a verdade. Uma idéia dessas, como se pode notar, está deslocada da clave presencista, já que, na *Presença*, veracidade e sinceridade são praticamente sinônimos - falava-se, inclusive, em “verdade psicológica” como substituto de “sinceridade”, de “espontaneidade”. Assim, há aqui um abandono do Presencismo no plano dos conceitos com que o crítico opera. O termo mais adequado para a idéia que Casais procura expressar seria *verossimilhança*, portanto: “o insincero verossímil”. Mas a expressão “insincero verídico” acaba gerando um paradoxo falso, que de certa forma é compreensível por duas razões. Por um lado, pode-se entender que, embora tenha superado o presencismo conceitual, Casais o adota como proposta ética, que não lhe permite uma renovação vocabular de modo mais contundente e condizente com a formulação de novos conceitos. O que se manifesta aqui é uma tentativa, um esforço até

mesmo comovente por se livrar de uma perspectiva estreita esteticamente, conciliando a essa libertação a manutenção dos pressupostos éticos que a embasaram; e a *sinceridade* é o mais importante dentre eles. Por outro lado, há também uma aproximação entre a linguagem do crítico e a do poeta, uma assimilação, em certo sentido, daqueles jogos vocabulares tão típicos de Pessoa. E essa aproximação, normalmente, como também nesse caso, conduz Casais à mesma falta de clareza que o poeta pretende com o expediente.

Como dissemos, não é necessário retomarmos aqui as virtudes desse texto, a não ser aquelas referentes em particular a aspectos diferentes que servem de argumentos para endossar a idéia de *unidade*. Um deles é aquele que depois será retomado com maior pertinência e profundidade em “A Criação duma Nova Linguagem”, o sexto e penúltimo capítulo da segunda parte. Num misto de retrato histórico e análise, Casais procura salientar a contribuição de Fernando Pessoa para o enriquecimento da “técnica poética”, da linguagem em seus diferentes níveis, seja no tocante à ironia de Pessoa, à sua agressividade, ou, principalmente, à sonoridade de sua poesia, caracterizada como um de seus aspectos revolucionários. O crítico vê uma integração mais geral na obra: “Mas, ortônima ou heterônima, toda a sua poesia tem como índice comum ter sido o maior passo dado neste século para a reabilitação da voz como raiz da poesia.”⁶³

Sob um ponto de vista temático, Casais vê ainda outro elo entre os diferentes “compartimentos” dessa poesia: “Mas é certo: a obra de Pessoa não é uma obra construtiva - em nenhum dos sentidos extremistas que se pode tomar esta expressão. A obra de Fernando Pessoa é realmente, sob tal ponto de vista uma obra negativa.”⁶⁴ Casais está, na verdade, caracterizando a poesia de Pessoa, toda ela, como uma crítica ao idealismo, como uma obra que tem um sentido histórico destrutivo, por refletir a desilusão de um tempo em que o poeta não se refugia mais em *torres de marfim* para viver iludido por uma literatura que lhe serve de analgésico, à margem, ao menos pretensamente, do contexto social. Pessoa é, nesse sentido, caracterizado como um desiludido que é capaz de dar vozes diversas a esse sentimento matricial. Essa desilusão, que não resulta, assim, numa filosofia construtiva, numa saída qualquer, está, segundo o crítico, relacionada com

⁶³ “O Insincero Verdico”. Op. cit. P. 129.

⁶⁴ *Ibid.* P. 130.

as preocupações metafísicas do poeta, que não funcionam como fuga do real, mas como a sua suspensão, como algo que parte dele para transcendê-lo. É daí que resulta uma característica considerada unânime em sua poesia, que é “querer dizer o inexprimível”.

Casais recorre a Mar Talegre para dizer o que pretende: “Em toda a poesia de Pessoa palpita um anseio essencial, doloroso, imenso, de desvendar o mistério da vida. Isso lhe dá uma unidade profunda; aqui não há repartições por heterônimos, nada muda nem divide a substância dessa preocupação essencial, porque ela está na natureza profunda do seu ser.”⁶⁵ Mas esse querer expressar o inexprimível acaba por reconduzir o problema à perspectiva presencista, ao “mistério da vida”, depois de uma grande volta dada por Casais.

Dentro dessa mesma linha, em “Para Além da Verdade e da Emoção”, o crítico claramente supervaloriza o que não é propriamente inerente à poesia de Pessoa, mas que são temas epocais: “... um dos temas dominantes em toda a poesia de Fernando Pessoa: a falência da vontade com todo o seu séquito, o sono, a indiferença, o tédio.” Entretanto, ao perceber que há uma restrição quanto a isso, o crítico delimita melhor: “Refiro-me, evidentemente, a toda a sua poesia de sentido lírico em que, seja ou não autêntico, predomina o espírito confessional: quase toda a obra de Pessoa “ele-mesmo”, quase toda a de Álvaro de Campos.”⁶⁶ O crítico fala, então, de uma unidade relativa, ou parcial, entre Pessoa “ele-mesmo” e Campos:

Muitas outras coisas há em comum entre Pessoa “ele-mesmo” e Campos. O que está perfeitamente de acordo com suas repetidas declarações que nos autorizam a ver neste último, não um heterônimo “construído”, mas como que a outra face do Pessoa conscientemente Pessoa, do Pessoa que escreveu as suas lúcidas reflexões em prosa sobre os mais variados assuntos, isto é, de um homem de larga cultura que submete a realidade à implacável análise da razão, desafiando-a pacientemente até nada restar inteiro. Álvaro de Campos é o cansaço desta lucidez, o inimigo deste equilíbrio. Nada

⁶⁵ Ibid. P. 133. O trecho de Mar Talegre (pseudônimo) consta de *Três Poetas Europeus - Camões, Bocage, Fernando Pessoa*. Lisboa, S/ed., 1947.

⁶⁶ “Para Além da Verdade e da Emoção”. Op. cit. P. 143.

*mais natural do que ele ter nascido “em derivação oposta à de Ricardo Reis”, pois este é fundamentalmente o lado formal e analítico de Pessoa ele-mesmo levado ao máximo da concentração.*⁶⁷

O trecho retoma a involuntariedade genética dos heterônimos, numa aceitação explícita do que o poeta afirma sobre a própria obra, segundo descrevemos ao falarmos da *sinceridade* na primeira parte. Por outro lado, remonta à correlação já referida sobre as duas vertentes de que tratamos.

No que se refere a essa interseção *sinceridade - unidade*, é um momento simbólico do que buscamos mostrar, pois trata da “inconsciência na criação” e da(s) temática(s) recorrente(s) no processo de criação dos poemas. O trecho, além disso, revela, mais uma vez, as diretrizes pessoais a que seu crítico recorre, fazendo uso não apenas de um vocabulário apreendido do objeto que aborda, mas de uma concepção de unidade que é típica do poeta, quando Pessoa vê os heterônimos em esquema compensativo, como um sendo o avesso decorrente do outro. Essa cumplicidade, como chamamos, entre crítico e poeta, é nociva sob um aspecto muito simples: ao dizer da poesia de Pessoa aquilo que ele próprio afirma - de fato, vimos já, e aqui novamente, quase paráfrases do Pessoa-teórico -, a crítica de Casais deixa aparentemente de fornecer justificativas para sua própria existência, a não ser como um instrumento de apologia e divulgação, e, principalmente, de reforço contra o discurso *explicativo* de G. Simões.

Mas se por um lado isso parece certo, por outro, não se pode deixar escapar uma operação mais profunda que Casais realiza.

Ao se apropriar parafrasicamente do discurso de Pessoa, e ao utilizar sob um matiz muito específico palavras como *sincero* e *verídico*, o que o crítico faz é um deslizamento do sentido das formulações pessoais em direção a uma acomodação dessa obra tão anti-presencista ao ideal ou aos pressupostos presencistas, e, ao mesmo tempo, uma leitura que estende esses pressupostos de tal forma a englobar, com certa inconsistência, a obra de Pessoa. Levando essa idéia adiante, a justificativa de sua crítica fica clara: trata-se de uma reação ao choque que significou, para a perspectiva presencista,

⁶⁷ Ibid. P. 144.

o conhecimento da obra poética de Fernando Pessoa. Do ponto de vista de Casais, parece haver a necessidade de se acomodar mutuamente o Presencismo e a poesia de Pessoa, seja buscando “salvá-la” da acusação de *insinceridade*, seja se apropriando de sua linguagem. E, não por acaso, dentre os críticos da *Presença*, em detrimento de um certo despeito que o próprio Pessoa via em Régio (apesar de seu pioneirismo), e da investigação crítica algo invasiva que o poeta atribui a Simões, Casais é aquele que, de certa forma, é cooptado por Pessoa.

Mas também como já vimos, não se pode resumir a crítica de Casais a Pessoa como um caso de apropriação da obra em favor da estética geracional, ou de alargamento desta em favor da primeira; é lícito enxergá-la sob esses pontos de vista, mas só de uma maneira geral. Fica claro que em muitos momentos ela não se reduz a isso, e um dos principais, ao lado de “O Insincero Verídico”, é o penúltimo ensaio dessa parte do livro - o último que dá exclusividade ao poeta: “A Criação duma Nova Linguagem”.⁶⁸ Ao lado do primeiro, “Uma Nova Dimensão da Poesia”, esses dois compõem a trinca principal do livro no que se refere à análise da poesia de Pessoa.⁶⁹

Como temos afirmado, alguns argumentos dados por C. Monteiro servem tanto para comprovar a *sinceridade* quanto a *unidade* da poesia de Pessoa; o que deve ser encarado de modo natural, haja vista os dois *sistemas valorativos*, ou as duas categorias de análise (ou ainda, de apropriação, dependendo do emprego feito por Casais), estarem profundamente relacionadas.

Em “A Criação duma Nova Linguagem”, Casais cita uma das cartas de Pessoa a Cortes-Rodrigues,⁷⁰ na qual pela própria voz de Pessoa - novamente como guia do crítico - deparamos com essa aproximação. Seja pela “fundamental idéia metafísica”, ou pela consciência da “importância misteriosa de existir”, que segundo o poeta está latente nos seus heterônimos, há uma *sinceridade* no “grave sentido da palavra”, o mesmo sentido

⁶⁸ O último, “Fernando Pessoa e a Crítica”, o qual já citamos e analisamos em outros momentos - sobretudo em relação ao modo e às implicações de como C. Monteiro faz menção a G. Simões -, não é específico sobre poeta, mas sobre a sua fortuna crítica até 1952.

⁶⁹ O sétimo, referido acima (Cf. n. 68), é igualmente fundamental, mas tem natureza diversa à dos analisados neste capítulo.

⁷⁰ De 19 de Janeiro de 1915.

empregado por C. Monteiro. E há, por esses mesmos motivos, uma *unidade* retratada pela “fisionomia espiritual” dessa poesia, determinada pelo seu vínculo com o próprio poeta, que diz “que é sincera, porque é sentida”, e pela unanimidade temática em torno da transcendência do cotidiano guiada pela forte preocupação metafísica. A carta de Pessoa - escrita ainda num momento em que chamava de “pseudônimos” os heterônimos - funciona como uma condensação disso tudo que está analiticamente desenvolvido na crítica de Casais; por isso vale a pena transcrevê-la:

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos (o seu homem, este último, o da poesia sobre a tarde e a noite). Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.⁷¹ Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também, repare nisto, que é importante - que não contém uma fundamental idéia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da vida. Por isso é sincero tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, diverso em todos os três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir.⁷²

Esse trecho é um exemplo daquilo que Eliot fala sobre a impessoalidade da escrita, no sentido de se conferir ao texto uma pessoalidade que remeta à identificação e ao reconhecimento no ato da leitura. Isso, para Eliot, não quer necessariamente dizer que o autor deva ter realmente vivido aquele sentimento, aquela emoção ou sensação, ou que ele concorde ou não com determinada idéia, mas quer dizer que ele deve ter sido capaz de

⁷¹ Esta é, aliás, uma outra declaração de Pessoa que remete à escolha de Casais por considerar o poeta como um “romancista em poetas” e os heterônimos como suas “personagens”.

⁷² “A Criação duma Nova Linguagem”. Op. cit. Pp. 162 - 163.

encontrar um meio de expressão compatível com o efeito que pretende provocar no leitor. Não se trata, portanto, de uma escrita realmente confessional, em que a identificação se dá entre autor e texto, mas de uma escrita que, mesmo que se pretenda confessional, deve apresentar-se assim para o leitor, que seja, como diz Pessoa, “incontestável na alma dos outros”. E para que isso seja possível, afinal, tanto Eliot quanto Pessoa concordam que, no momento da criação, deve haver alguma distância entre o escritor e aquilo que expressa - tenha-o vivido ou não. Casais pondera sobre isso. Em alguns momentos chega a aceitar uma impessoalidade, mas enfatiza a necessidade de o poeta realmente viver aquilo que imagina, sobretudo um poeta como Pessoa, para quem a vida seria um drama, e a obra o viver de fato. Eliot não diria *sinceridade* para expressar uma idéia dessas, pois acredita que há uma separação necessária entre o plano da arte e o plano da vida, e a *sinceridade* tende a eliminar essa separação. Já Casais emprega o termo justamente pelas razões enunciadas acima: intencionando a apropriação da poesia de Pessoa pelo Presencismo e, concomitantemente, alargando o significado do conceito após modalizá-lo com essa poesia. De certa forma, é esse o limite de sua crítica, o ponto de onde não é capaz de passar, mas é também o seu lado mais contemporâneo, porque surge do assentimento com aquilo que se configura como o seu maior desafio: o enfrentamento de diferentes perspectivas teóricas em seu processo crítico.

O referido ensaio se caracteriza principalmente pela atenção maior que Casais reserva à linguagem do poeta. Essa forma de abordagem é o que de mais imanente, e menos típico, Casais realizou no **Estudos**, e funciona como um outro instrumento analítico, por assim dizer, de aproximação entre os diferentes “compartimentos” da poesia de Pessoa: “Embora a criação de uma nova linguagem não se caracterize duma maneira única nos vários heterônimos, uns certos elementos comuns podem facilmente distinguir-se.”⁷³

É constante a preocupação do crítico em levantar elementos lingüísticos que possam convencer-nos dessa *unidade*, considerando-a fundamental para o entendimento e para a celebração da obra. Casais considera como qualidade central da linguagem pessoana a originalidade que a sua “insuportável lucidez” é capaz de alcançar: conseguir

⁷³ Ibid. P. 165.

suscitar sentimentos e emoções sem expressá-los diretamente, “emocionar-nos profundamente, quando não há na realidade a menor expressão direta de emoção”,⁷⁴ “reconhecer o humano na ausência de expansões sentimentais”,⁷⁵ e ser eloqüente sem recorrer ao confessional. Essas características teriam como fundamento aquilo que o próprio Pessoa chama de “imaginação da inteligência”. Casais ainda fala em “tornar o intelectual ‘palpável’”,⁷⁶ e em dar ao “abstrato” uma expressão “concreta”, entendendo, a partir daí, que a crítica adequada para a poesia de Pessoa é aquela capaz de reconhecer tais elementos sem fazer a separação entre o racional e o emocional. Tais características, deve-se dizer, o crítico atribui à poesia de Pessoa de um modo geral, como constantes em sua obra.

Há nessa forma de abordagem uma forte relação com T. S. Eliot. Num de seus primeiros ensaios, “Hamlet”, de 1919, Eliot descreve algo como a “imaginação de impressões sensoriais”, a que denominou de “correlativo objetivo”. Essa forma, ou técnica de expressão, seria capaz de fazer o poeta lidar com o que Eliot define como *intractable material*, que é similar ao que Casais chama de “expressar o inexprimível”, ou seja, de dar concretude ao abstrato através da expressão indireta dos sentimentos suscitados em imagens. Eliot afirma:

*The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.*⁷⁷

Aqui, há uma compreensão da palavra poética semelhante à formalizada por Pessoa: “as nossas sensações devem ser expressas (em arte) de tal modo que *criem um objeto que seja uma sensação para os outros*”.⁷⁸ A declaração de Eliot tem também seu

⁷⁴ Ibid. P. 166.

⁷⁵ Ibid. P. 167.

⁷⁶ Ibid. P. 166.

⁷⁷ Acompanhado de um *postscript* de 1933, no *Selected Prose*. Op. cit. P. 108.

⁷⁸ *Páginas Íntimas de Auto-Interpretação*. Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 138.

paralelo no ensaio de Casais: “A distância entre a “idéia” e a imagem que a ela conduz constitui só por si um choque violentíssimo na receptividade do leitor...”⁷⁹

O crítico de língua inglesa é quem fornece boa parte do respaldo teórico de que C. Monteiro se vale para, ao abordar a linguagem de Pessoa, atribuir *unidade* à sua poesia. Casais, por exemplo, vê na poesia dos heterônimos uma “voz” própria, diferente de todas, “e que alcança, na máxima economia de palavras, uma comunicação direta com o leitor pela sua “contemporaneidade”.⁸⁰ Esse é um dado importante e que, inclusive, já se destacara no início do livro. As vozes poéticas dos heterônimos e do ortônimo teriam uma contemporaneidade que, embora atingidas de modos parcialmente diferentes, unificar-se-iam naquilo que se fazem presentes e atuais. Essa atualidade teria, por sua vez, uma razão: “A sua linguagem poética é natural - eis o segredo; Fernando Pessoa fala nos seus versos, quer dizer, consegue pôr neles a sua própria inflexão, que dá aos seus poemas vida e comunicabilidade, e um movimento que é de Pessoa e de mais ninguém.”⁸¹

Essa forma de encarar a contemporaneidade como um caráter singular e imprescindível na poesia de todo grande poeta é afirmada no ensaio de Eliot, “The Music of Poetry”, de 1942: “But there is a law of nature more powerful than any of these varying currents, or influences from abroad or from the past: the law that poetry must not stray too far from the ordinary everyday language which we use and hear.”⁸²

Com a mesma preocupação, quando Casais falara do efeito que a linguagem de Pessoa exerceu sobre si, em “O Insincero Verídico”, referira-se justamente a essa contemporaneidade e a uma naturalidade, a uma “voz” com a qual se identificara, pois estava ajustada aos seus anseios e aos anseios do seu tempo: “Pois não foi com efeito tanto do que diziam esses versos como da voz que o dizia (sic.) que recebi essa impressão que não se desvaneceria mais, e só iria ganhando mais corpo, digamos assim, à medida que o meu conhecimento da obra de Pessoa se alargava.”⁸³

Já se olharmos de um modo mais amplo para a abordagem que Casais realiza da linguagem de Pessoa, percebemos que, em “The Social Function of Poetry”, de 1945,

⁷⁹ “A Criação duma Nova Linguagem”. P. 166.

⁸⁰ *Ibid.* P. 168.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² “The Music of Poetry”. *On Poetry and Poets*. Op. cit. P. 29.

Eliot deixa estabelecido o que pode funcionar como um princípio para ela, e que, por outro lado, é fomentado pela conhecida afirmação de Pessoa: “Minha pátria é a língua portuguesa”:

We may say that the duty of the poet, as poet, is only indirectly to his people: his direct duty is to his language, first to preserve, and second to extend and improve. In expressing what other people feel he is also changing the feeling by making it more conscious, he is making people more aware of what they feel already, and therefore teaching them something about themselves. ⁸⁴

Corroborando essa idéia, C. Monteiro faz algumas ponderações mais genéricas acerca da linguagem, sem análises formais, efetivamente argumentativas sobre o que afirma. Compara, por exemplo, a renovação do esquema rítmico de “Tabacaria” com sonatas de Beethoven, e chega a falar em “ouvidos incultos”⁸⁵ àqueles que reclamam da sonoridade ou do ritmo da poesia de Pessoa. Sua intenção é também a de ampliar o gosto e o senso estético portugueses a partir dessa poesia, considerada como renovadora; o que é condizente, aliás, com aquilo que chamamos de *tendência didática* em sua crítica.

Essa feição didática no trato com a linguagem poética de Pessoa também está incutida de um senso de *unidade* muito marcado no ensaio, que se realiza nos seguintes termos:

A complementaridade dos diversos Fernando Pessoa é uma “verdade” indispensável à leitura certa da sua obra; e as opções tão correntes são uma diminuição para o leitor que as faz, pelo menos todas as vezes em que preferir “um” entre os vários seja negar os outros, isto é, não os “atingir”. A simplicidade aparente de Fernando Pessoa ele-mesmo resulta de o ouvido estar habituado àquela música, embora Pessoa a tenha enriquecido extraordinariamente. Ele tira efeitos novos de “notas” familiares ao ouvido. Digamos, se quiserem, que a “escala” de Fernando Pessoa ele-mesmo, assim

⁸³ “O Insincero Verídico”. Op. cit. P. 115.

⁸⁴ Op. cit. Cf. n. 82. P. 20.

⁸⁵ Cf. n. 79. P. 174.

como a de Ricardo Reis, é a tradicional na nossa poesia, e que os outros dois introduzem uma “escala” tão pouco familiar como foi, aos ouvidos dos ocidentais, que lhe revelou a música de Mussorgsky.⁸⁶

Assim, é possível perceber como Casais Monteiro procura abordar a poesia de Pessoa, ou seja, enxergando nela dois aspectos que julga fundamentais para a sua compreensão e/ou apropriação: a *sinceridade* e a *unidade*. O primeiro, como já dissemos, fortemente vinculado à estética presencista, revela um movimento evolutivo na crítica, quando Casais se vê obrigado a desenvolver melhor a tópica segundo os parâmetros que enxerga na poesia que analisa, levando-os para além da determinação presencista tradicional. Essa nítida evolução do crítico ocorre paralelamente a uma outra via de acesso que traça até a poesia de Pessoa, dessa vez unicamente derivada dela própria, a que chama de *unidade*. O crítico procura mostrar como a heteronímia provoca uma ilusão de fragmentação do todo que, num nível mais profundo, seria uno. Também em relação a esse aspecto há, em certos momentos, uma tendência, se não *explicativa*, menos *interpretativa*, no discurso crítico, ao se vincular toda a criação ao próprio criador, segundo um interesse de enaltecer também o seu gênio individual. Essa matiz não é, entretanto, predominante. Estando muito próximo do ponto de vista (melhor será dizer “dos pontos de vistas”) que Pessoa tem de sua poesia, se por um lado o crítico não é capaz de um distanciamento maior, necessário para a formulação de uma visada realmente autêntica, ou seja, para a construção, por assim dizer, duma imagem de Pessoa, essa aproximação leva-o, por outro lado, para um caminho textual; leva-o à procura das linhas mestras que regem a poesia para além da partição heteronímica. É nesse sentido que aposta na idéia de uma *unidade* que preside a composição dos poemas heteronímicos. Nesse processo de afirmação, fica nítido, sobretudo, um apelo teórico a Eliot, que lhe serve de base, além de uma interseção entre as duas principais linhas de abordagem da poesia de Pessoa. De fato, muitos argumentos formulados por Casais são válidos tanto para a constatação da *unidade* da obra quanto de sua *sinceridade* - e não mais do poeta, como empregada em seu sentido

⁸⁶ Ibid. P. 172.

tradicional. E essa proximidade entre os dois critérios revela como o pensamento do crítico acerca da poesia de Pessoa se apresenta de uma maneira orgânica, que foi se apurando à medida que ocorreu um contato maior com os textos e, ao mesmo tempo, que assumiu para si um ponto de vista próprio de Pessoa sobre sua poesia.

É certo que também G. Simões leva muito em conta o Pessoa-teórico em suas análises, e isto pode, aliás, ser entendido como uma característica dessa primeira geração. Mas a despeito disso, há um propósito bem definido na crítica de G. Simões, que antecipa a estética pessoana na medida em que é o próprio crítico que encaminha mais visivelmente seu pensamento, adotando o Pessoa auto-analítico mais como uma maneira de exemplificação de seu raciocínio do que como seu orientador. Tanto que, como é notório, o encaminhamento desse raciocínio é muitas vezes bem diverso daquele estabelecido pelo poeta. Seja da poesia ou dos textos de estética e de teoria, o pensamento de Pessoa não é apresentado como um todo, mas meticulosamente selecionado. G. Simões escolhe nesses textos - sejam os recolhidos nas “Páginas de Doutrina Estética”, sejam as cartas ou mesmo os poemas -, aquilo que melhor convém aos seus objetivos. Já em Casais, parece que o seu propósito já se confunde com o de Pessoa, ou seja, que não há uma proposta realmente própria que o conduza a um discurso autêntico no momento da prática crítica, do contato direto com a poesia de Pessoa; mas uma proposta que parece surgir da necessidade de valoração da poesia para além das restrições, se é que podemos chamar assim, da estética presencista e da crítica de G. Simões. Assim, é possível entender a metacrítica como a chave regente de seus trabalhos.

Embora culmine numa aproximação excessiva com o Pessoa-teórico, essa necessidade de ler Pessoa sem o filtro do presencismo tradicional, mas adaptando-o até o limite do possível, já é algo notável e resultante de um esforço particular que inclui um repertório teórico bem pouco divulgado em Portugal até aquele momento. Como dissemos, é em “O Insincero Verídico” que isso acontece de modo mais claro, mas também em vários trechos de “Uma Nova Dimensão da Poesia” e de “A Criação duma Nova Linguagem”, que constituem momentos em que o fundamento imanentista protagoniza as análises realizadas. Essa face mais textual do crítico - que é, aliás, muitas vezes considerada como a sua única face, resultado de uma generalização equivocada

frente a comparação com o psicologismo e com o biografismo de G. Simões, ou mesmo, da mera constatação da veia teórica de Casais, que, como vimos, não se espelha completamente na prática crítica - não repercute numa reviravolta mais integral em sua obra. O Imanentismo não constitui, por assim dizer, um divisor de águas numa acepção mais estrita do termo. Isso porque, apesar da revisão conceitual efetivada pelo, ou, apesar da relativização de parte da herança presencista em sua crítica, existem ainda, como vemos, momentos claramente *explicativos* em seus textos. Esses momentos não devem ser entendidos meramente como retrocessos em relação às conquistas verificadas, mas como simultâneos a elas, que deixam indícios de uma compreensão relativa da importância que a descontigencialização lingüística e a revisão conceitual tiveram em seu processo crítico.

Conclusão

O Legado da Crítica de Adolfo Casais Monteiro

A leitura como construção da tradição

*O homem da caverna, ao traçar o perfil de um animal na rocha, retraçava sempre o perfil do seu precursor.*¹

H. Bloom

*What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career.*²

T. S. Eliot

1.

É comum considerar-se como legado ou contributo deixado por uma obra crítica apenas os seus aspectos tidos como positivos, isto é, as características que os seus sucessores enxergaram como qualidades próprias dessa obra. Quer na crítica e na teoria literária, quer nos mais diferentes gêneros de arte, cultura e conhecimento, a fecundidade de um texto costuma ser associada às respostas que ele fornece, às formas de expressão que ele veicula e às perguntas que formula. Parece natural pensarmos que a validade

¹ **Poesia e Repressão - O revisionismo de Blake a Stevens.** Rio de Janeiro, Imago, 1994. P. 16. P. 52.

² "Tradition and The Individual Talent". **The Sacred Wood - Essays on Poetry and Criticism.** London and New York, METHUEN, 1983.

desses aspectos que respondem a demandas de leitura em épocas e contextos diferentes é o que determina a sua fecundidade ou não.

Para ilustrar essa idéia, consideremos, por exemplo, o biografismo de Saint-Beuve como uma forma de abordagem limitada e representativa de uma concepção de crítica muito datada, que não julga como condição básica de existência de uma obra de arte a autonomia estética.³ A sua validade é, para nós, reduzida: o biografismo deixou, afinal, de ser associado ao juízo de valor e tornou-se um gênero à parte.

Ao nosso ver, é profícuo atentar para o processo (ou parte dele) a partir do qual passou a haver uma menor incidência desse método específico sobre a crítica literária.

Como se sabe, um dos primeiros a produzir uma contra-argumentação consistente e sistemática sobre as abordagens de método causalista foi T. S. Eliot. Ao autor de "Frontiers of Criticism" deve-se boa parte do descrédito do meio intelectual contemporâneo em relação ao tipo de crítica efetivada por Saint-Beuve. Aquilo que hoje consideramos como sendo mal-entendidos e equívocos epocais, portanto, Eliot converteu em estímulo para a emulação intelectual. A percepção de que a análise da biografia, da psique e do meio social de um autor significava a fuga do texto para o indivíduo, como uma forma de evasiva daquilo que deveria ser o centro para o periférico da atenção do leitor, desmotivou gradativamente os críticos imediatamente posteriores a Eliot da investigação extratextual. Historicamente, o surgimento de correntes de teor fenomenológico, como o New Criticism, o Estruturalismo e o Formalismo Russo, a partir da atuação de Eliot sobre os tipos de abordagem até então dominantes, começou a definir o temperamento crítico moderno. E se hoje a autoconsciência crítica, que é uma marca típica do intelectual contemporâneo, atingiu seu ponto de exaustão, um *momento absurdista*, como denomina Hayden White,⁴ pode-se atribuir a Eliot um dos papéis de precursor do discurso metacrítico.

Esse exemplo contrastivo serve bem para sublinhar a diferença que nos interessa.

Neste caso específico, o que é mais relevante é que ao redefinir parte dos juízos literários e padrões críticos através da formulação de um discurso cujas principais

³ Saint-Beuve afirma, por exemplo: "A literatura, o produto literário, é para mim impossível de distinguir da total organização do homem. Posso gostar do trabalho em si, mas parece-me difícil julgá-lo sem tomar em conta o próprio homem. Digo sem hesitação: *Tal árvore, tal fruto*. O estudo literário leva-me naturalmente ao estudo da moral." In *Crítica Literária - Breve História*. Op. cit. Apud. **Nouveaux Lundis** (Paris, 1865).

assertivas continuam válidas e pulsantes em importantes setores da produção crítica e teórica contemporânea, Eliot se recusa a meramente desconsiderar Saint-Beuve. O que realiza é, em suma, a construção de uma nova forma de abordagem da literatura a partir da desconstrução do tipo de abordagem precedente. Os traços da recusa do método causalista estão, por isso, impressos na formulação da nova crítica. Desse modo, o crítico evidencia a possibilidade duma leitura atuante e construtiva sobre um objeto que, no próprio processo de superação da crítica sucessora, é invalidado.

Em outros termos, uma crítica com características genealógicas como a de Saint-Beuve não exerce influência considerável sobre as tendências atuais de análise, mas a desarticulação dessa crítica está na base do processo de concepção das correntes contemporâneas.

Por outro lado, é importante considerar que a perspectiva com que Eliot se aproximou de Saint-Beuve possibilitou-lhe não somente a apropriação e a conseqüente desarticulação de sua crítica, bem como a visualização de alguns pontos positivos - atitude que, frente a um crítico tão radicalmente dispar no método, na linguagem e na forma de abordagem, daquilo que o próprio Eliot considerava mais adequado, é digna de menção.

Como vimos, Eliot recusava a crítica investigativa da biografia do autor, considerando-a como evasiva da análise estética. Acerca duma abordagem de Dr. Lowe sobre Coleridge, por exemplo, em que o crítico demonstra e revela as referências de vários fragmentos literários do monumental "The (Rime of) Ancient Mariner", Eliot afirma: "How such material as those scraps of Coleridge's reading became transmuted into great poetry remains as much of a mystery as ever."⁵ Para ficarmos em mais um exemplo, o crítico adota a mesma postura a respeito dos comentários de Wordsworth sobre o seu "Lucy": "I feel no need of any light upon the Lucy poems beyond the radiance shed by the poems themselves."⁶

Não obstante a aversão eliotiana à atitude explicativa, que depois dos românticos encontraria como principal expoente a exegese de Saint-Beuve, o crítico inglês afirma a respeito de **Port-Royal**: "E neste livro, as partes dedicadas ao próprio Pascal estão entre

⁴ *Trópicos do Discurso - Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Op. cit. Pp. 285 et. passim.

⁵ "The Frontiers of Criticism". *On Poetry and Poets*. P. 108.

⁶ *Ibid.* P. 112.

as mais brilhantes páginas de crítica que Saint-Beuve alguma vez escreveu”.⁷ O ensaio de Eliot, “What is a Classic?”, inicia com a referência direta ao ensaio de mesmo título do crítico francês: “It is not a new question. There is, for instance, a famous essay by Ste. Beuve with this title.”;⁸ e em “Crítico o Crítico”, Eliot o inclui na categoria que denomina de “Crítico Profissional”, afirmando que: “(...) foi o autor de dois livros importantes, **Port-Royal e Chateaubriand e ses amis** (...)”.⁹

Pesando esses aspectos fica mais claro que a postura equilibrada de Eliot em relação à crítica de Saint-Beuve mune-o da capacidade de torná-la fecunda ainda que a invalide em suas dominantes. Desse modo, não se trata de uma tradição herdada, mas de uma tradição que o próprio Eliot constrói a partir da desarticulação da linha argumentativa de um importante crítico precedente.

Por isso, o modo com que procede a essa retomada do passado sob o influxo das necessidades do presente é tão importante quanto a proposta em si.

2.

Não é absolutamente nova, tampouco recente a idéia de que uma crítica vigorosa deve atuar sobre as antecedentes para ocupar uma posição na tradição a que se refere. É cada vez mais comum nos depararmos com estudos sobre Fernando Pessoa fazendo menção ao muito que já se escreveu sobre as suas várias faces. Trata-se dum reflexo evidente daquilo que a produção exegética de hoje enfrenta: o desafio de criar algo novo numa tradição crítica a um só tempo viva e um tanto saturada de temas e visadas recorrentes. A referência à tradição não significa, todavia, sua devida revitalização, e o que se verifica em boa parte dos textos sobre Pessoa é a passagem apressada e pouco atenta pelos “clássicos” de sua fortuna crítica.

Em consonância com Eliot, que gera a partir de seus antecedentes uma filiação própria, e mais remotamente com Vico, para quem “a linguagem poética é sempre a revisão da linguagem anterior”,¹⁰ contemporaneamente Harold Bloom utilizou os termos

⁷ In “Os Pensamentos de Pascal”. **Ensaio Escolhidos**. Op. cit. P. 68.

⁸ In “What is a Classic?”. **On Poetry and Poets**. Op. cit. P. 53.

⁹ In “Crítico o Crítico”. **Ensaio Escolhidos**. Op. cit. P. 234.

¹⁰ Bloom, Harold. **Poesia e Repressão**. Op. cit. P. 16. Citado da *Scienza Nuova*.

associados “repressão” e “poeta forte” para indicar o autor capaz de superar a influência do antecessor de vulto. Essa superação implica, para ambos os críticos, não a fuga ou o afastamento, mas o embate, a consideração do poeta predecessor como ponto de partida para o seu sucessor. O mesmo raciocínio se torna plenamente válido para a crítica, donde se pode estabelecer o termo paralelo *crítico forte*. Parece-nos mais analítica e precisa (para não dizermos menos contingencializada), entretanto, a definição do artista ou do crítico autêntico - tendo a autenticidade seu significado circunscrito nessa linha de raciocínio que traçamos - como sendo um *leitor atuante*.

Indo mais além, é claro que, para Richard Rorty, esse *leitor atuante* ou o poeta/crítico forte, só é capaz de produzir um texto, como diz Eliot, “realmente novo”, através da superação da linguagem contingencial, ou do modo de expressão que se tornou contingencializada devido ao emprego criativo de um autor predecessor. Um exemplo disso é a influência quase opressiva, pode-se dizer, da poesia de Fernando Pessoa sobre os poetas de língua portuguesa. O que se verifica ainda hoje é um esforço latente por superá-la, a ponto de um dos grandes poetas brasileiros, dentre os poucos que se consolidaram e exerceram ascendência depois de Pessoa, João Cabral de Melo Neto, tê-la criticado. Mal compreendida até hoje, a ressalva de João Cabral não é a condenação da poesia de Pessoa, mas da influência que ela exerce, ou ainda, da maneira como sua linguagem foi apropriada pelos poetas sucessores. Pode-se dizer, retomando o termo/noção empregado(a) no início deste capítulo, que, segundo João Cabral, a leitura não criativa da poesia de Pessoa pelos poetas sucessores tornou-a menos fecunda.

Esse tipo de perspectiva é consoante com o que Rorty entende por “superar a marca cega” herdada dos antepassados, a partir dela própria, de sua redescrição. Pode-se entender a expressão “marca cega” como os cacoetes de expressão herdados e ainda repetidos. Sob uma perspectiva essencialmente lógica, o pensador americano embasa o raciocínio da seguinte forma:

A verdade não pode estar diante de nós - não pode existir independentemente da mente humana - porque as frases não podem existir dessa maneira ou estar diante de nós dessa maneira. O mundo está diante de nós, mas as descrições do mundo não. Só as

*descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas; o mundo por si próprio - sem auxílio das atividades descritivas dos seres humanos - não pode.*¹¹

Esta ponderação teórica preliminar serve-nos, portanto, para considerar o legado deixado por C. Monteiro, não como sendo somente aquilo que dele é válido para a crítica de hoje, mas que, estando presente em sua crítica, é ou pode ser fecundo para a contemporânea. E há uma razão simples para que adotemos esta postura: interessa-nos, enquanto leitores críticos de Pessoa, basearmo-nos nos acertos do passado e não incorreremos nos mesmos deslizes cometidos. A fecundidade de qualquer crítica está, em suma, naquilo que podemos ratificar ou recusar em seus textos.

3.

Em parte pelas conquistas diretas para a recepção da poesia de Pessoa, em parte pela fecundidade de alguns de seus aspectos, cuja superação, como já dissemos, não a torna anódina, a crítica de C. Monteiro é um importante componente do cânone crítico pessoano.

Para seu balanço final é imprescindível que retomemos sua trajetória, o processo pelo qual ficam aparentes quatro pólos fundamentais: o berço presencista, sua linguagem e seus valores diretivos e apreciativos; o diálogo, implícito ou explícito, com a crítica de G. Simões, sob o propósito de contraditá-la; a procura por um tipo de abordagem imanentista, derivado da crítica de T. S. Eliot; e a aproximação do discurso autocrítico e teórico do próprio Fernando Pessoa. Essa identidade múltipla revelou-nos que não se trata de degraus que o crítico vai galgando enquanto formula a própria obra, mas de focos simultâneos e multidirecionados. É a congeminação dessas diferentes linhas de força argumentativa e descritiva que representa a busca de um instrumental autêntico de análise.

É adequado enxergar a crítica de Casais, portanto, como sendo uma *crítica de tensões*.

¹¹ Rorty, Richard. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa, Editorial Presença, 1994. P. 25.

Apoiados na distinção preliminar entre o que é válido e o que, embora inválido ao olhar crítico contemporâneo, pode lhe ser fecundo, e tendo em vista os diferentes pólos que tencionam essa crítica, arrolaremos muito sucintamente, e sob a respectiva ordem, seus aspectos mais relevantes que viemos descrevendo até aqui. Antes disso, talvez seja preciso dizer que a perspectiva mais pessoal que adotaremos não se reduz, entretanto, a conteúdo opiniático, já que temos a consciência de que, se não se pode fugir da subjetividade quando se lida com juízos de valores, pode-se, e deve-se dosá-la, através do seu embasamento na postura descritiva que deve presidir o percurso traçado até este ponto. Por esse motivo, a estrutura discursiva aqui será retrospectiva.

Para os novos leitores críticos, a verificação de uma inconsistência mais geral da crítica de Casais em relação a Pessoa não deve ofuscar suas qualidades e conquistas. É justo salientar que C. Monteiro é um crítico dotado de uma percepção e de uma abertura intelectual que são distintivos em relação aos seus companheiros de geração. Vem a propósito notarmos que, se o discurso que formula não se liberta das diretivas presencistas, o mesmo não acontece com sua sensibilidade, que atua distante do condicionamento geracional. Parece-nos necessário dizer que, por serem os próprios textos de Casais que nos permitem entrever essa qualidade, devemos deixar claro que não incorremos em paradoxo. A falta de rigor e a inconsistência dessa crítica não exprimem bem as qualidades do leitor C. Monteiro. A questão aqui pode ser resumida da seguinte maneira: o lado negativo de sua crítica está na fundamentação teórica que Casais procura dar às próprias intuições de leitor, na argumentação contraditória e na ambivalência metodológica do discurso que formula, mas, ao mesmo tempo, a fragilidade da expressão não apaga algumas de suas conquistas e a agudeza do olhar crítico.

De certa forma, esta é uma característica que se enquadra dentro daquela particularidade fundamental da crítica de Casais a que denominamos de *crítica de tensões*.

Um dos principais momentos de C. Monteiro na *Presença* são os comentários que tece sobre a carta de Pessoa, remetida a 13. 01. 1935 ao próprio crítico. Como vimos, no **Estudos** Casais não dá desenvolvimento à melhor parte do raciocínio que organiza seus comentários na *Presença*; pelo contrário, prefere desaboná-los. É o caso aqui de salientarmos seus pontos positivos.

É importante ressaltarmos a perspectiva assumida e desenvolvida pelo crítico: a de situar a carta num escorço eminentemente literário. Casais não considera como verdade as

declarações de Pessoa, já entrevendo no que é dito, e que o próprio poeta chama de “espontâneo”, a possibilidade da ficcionalização. O argumento do crítico é igualmente adequado ao sustentar que o autorrelato do artista sobre a sua própria obra é sempre parcial e compromissado, e que é saudável para a crítica abordar com desconfiança as “criações de carácter autobiográfico”. Com isso, consegue ao mesmo tempo ajustar o olhar crítico e dimensionar a importância documental do texto. Vale lembrar que, em **Vida e Obra de Fernando Pessoa**, G. Simões relativiza o valor de verdade da carta, certamente influenciado pelos comentários de Casais na *Presença*, e, atualmente, parece estar claro que a consideração da ficcionalização não escapa aos trabalhos mais importantes sobre Pessoa.

Ao nosso ver, uma das formas mais frutíferas de se ler a crítica de C. Monteiro é como moduladora da crítica de G. Simões. Como vimos, embora o faça com excesso, com a intenção equivocada de superação pelo enfrentamento, pela desqualificação, e portanto não reconheça em seu texto a ascendência de Simões sobre si, cabe a Casais o mérito de aproximar do texto fundamental dessa tradição crítica as idéias teóricas eliotianas. Com isso, surge uma dialética sugestiva e pouco aproveitada pelos críticos sucessores. Em síntese, Casais repreende Simões pelo forte apelo ao biografismo e ao psicologismo enquanto formas de análise literária, e sublinha a ausência de uma avaliação estética por esses meios. Esse ponto de vista é indicador de um importante vetor metodológico que estava muito presente nas análises literárias desde meados do século XIX, e que, em nome da preservação da própria natureza do fenômeno estético, o crítico procura combater. Nesse sentido, a crítica de Casais representa um importante avanço em relação à de Simões.

Em Portugal, vale dizer, C. Monteiro é um dos responsáveis pela veiculação de idéias de teor imanentista e um dos críticos mais empenhados na discussão sobre os mecanismos de análise literária, sobre a forma de atuação da crítica como instrumento de compreensão do fenômeno estético. Sua crítica significa, sob esse ponto de vista, um longo e austero exercício de discernimento intelectual e de autoconsciência de seu papel. Sem dúvida, se por um lado ela não é capaz de realizar o que pretende, por outro indica direções de análise, sobretudo em relação a um poeta cuja biografia apresenta um forte apelo à abordagem psico-biográfica.

A reflexão sobre o próprio foco de abordagem, ou ainda, a metacrítica, repercute, por exemplo, numa melhor definição de algumas noções muito absolutizadas pelo Presencismo, como é o caso da *sinceridade*, por exemplo. Como vimos, nos seus ensaios mais desenvolvidos, Casais chega a desvincular o termo da noção presencista de sinceridade, de veracidade, o que sem dúvida contribuiu para uma progressiva recusa do termo pelos críticos posteriores.

Ao se aproximar da prosa crítica de Pessoa, Casais se apropria, por exemplo, da idéia de que não existe um tempo que transcorre, de imobilidade temporal na poesia, para afirmar sua impressão de totalidade sobre ela. Ao defender uma supra-unidade entre as diferentes fisionomias poéticas, baseada no argumento de que não há evolução de um poema para outro, Casais não só radica sua crítica numa clave de leitura essencialmente textual, como, ao mesmo tempo, afirma a impossibilidade, ou a inadequação de uma leitura formulada através do paralelo psico-biográfico: se o tempo transcorre na vida real, ele não transcorre na realidade literária. Ao que nos parece, essa distinção entre o tempo real e o tempo literário é bastante autêntica e promissora à luz duma proposta de análise textual dessa poesia. Como vimos, para Pessoa, e, nesse caso, decorrentemente para Casais, não há uma fase adolescente e outra madura em sua obra, ou o desenvolvimento pronunciado de uma etapa para outra. Casais endossa o ponto de vista manifestado pelo próprio Pessoa, não apenas como forma de compreender sua poesia, mas sob o propósito de desabonar, sob a tutela do poeta, o paralelo extratextual concebido por Simões.

É sensível, por outro lado, a ausência duma imagem sólida de Fernando Pessoa na crítica de C. Monteiro. Essa talvez seja sua falta maior. Não existe, por assim dizer, um Fernando Pessoa pintado por Casais, como existem, por exemplo, embora nem tão transparentes, o Pessoa de Simões e o Pessoa de Lourenço.

Há alguns fatores que nos permitem compreender essa ausência.

A crítica de Casais parece-nos, por um lado, mais interessante do ponto de vista teórico do que prático; isto é, suas contradições e ambivalências, seu assistematismo e o forte vínculo com universos estéticos diferentes, como o presencista e o eliotiano, possibilitam analisar seu processo de construção através de diferentes linhas de força. O esforço pela sua congeminção e pela formulação de um método crítico internamente coerente e eficiente quando deparado com o seu objeto é, em si mesmo, um aspecto a ser

considerado. É possível, por isso, afirmar que a reflexão metacrítica ocupa, muitas vezes, o centro das atenções de Casais, inclusive em ensaios cujo objetivo explicitado recai sobre a poesia de Pessoa. Inserido nesse aspecto, parece-nos determinante para explicar a ausência duma imagem crítica de Pessoa em seus textos o fato de Casais não ter conquistado, salvo a reformulação de alguns termos, uma linguagem realmente própria, que o distanciasse do Presencismo para expressar com maior precisão o fundo imanentista consonante com Eliot.

Fica igualmente claro que, durante todo o seu percurso crítico, há um objetivo comum, ora mais, ora menos transparente, que é a tentativa de superar a crítica de G. Simões. Para tanto, há um empenho exagerado, e muitas vezes agressivo, em desqualificar **Vida e Obra de Fernando Pessoa**. É rara, aliás, uma referência positiva de Casais a Simões, muito embora a biografia crítica de seu antecessor seja o ponto de partida e a referência principal do **Estudos**. Esse propósito crítico anti-Simões se fundamenta na argumentação imanentista de Eliot, que recusa, em nome da preservação da autonomia do estético, a crítica que recorre a categorias externas de análise. Ao contraditar Simões, fica evidente que o objetivo de Casais não é o de desligar o poeta da imagem de “autor edipiano”, ou de desvincular a heteronímia do fundo psicológico traçado por Simões - o próprio Casais, como vimos, acaba endossando essa imagem em alguns momentos -, mas de desacreditar o crítico já célebre, numa espécie de embate metodológico, que não resulta numa visão realmente nova sobre Pessoa.

Assim, apesar de definir com alguma exatidão o tipo de crítica que entende por *explicativa*, e que, segundo ele, deve ser combatida, Casais é incapaz de definir com a mesma contundência o tipo de abordagem que julga mais adequada - a que chama de *interpretativa* -, até porque, de modo claramente contraditório, também opera constantemente com categorias extrínsecas ao artefato. Por esse motivo, ao construir uma argumentação sólida capaz de invalidar o método precedente, e ao incidir, não raramente, num discurso eivado de preceptivas similares ao que denega, Casais recai numa auto-recusa involuntária em relação ao próprio método.

Ainda em se tratando dessa tendência comum ao crítico, de afirmar algo por meio da negação do seu oposto, é importante recordarmos que um dos meios discursivos principais de elogio e reconhecimento da poesia de Pessoa é a adoção de uma perspectiva histórico-cultural. Em síntese, Casais pinta um panorama exageradamente decadente para

o meio cultural português que precede o surgimento do Modernismo e de Pessoa, de modo a salientar a renovação e a autenticidade que representariam a sua poesia. Embora as suas conclusões sejam corretas, o método que utiliza o abstém duma análise mais textual, capaz de revelar na própria poesia o seu valor estético em relação à anterior. Em se pesando que Casais, bem como os demais críticos presenciistas, eram radicalmente avessos a uma crítica que considerasse em primeiro plano a forma literária - daí, por exemplo, conferirem um sentido pejorativo ao termo “retórica” -, parece até certo ponto determinante para o crítico a adoção de um discurso panorâmico, que não o impusesse como necessidade uma abordagem menos generalizante, que colocasse à prova seu instrumental crítico presenciista.

Essa maneira de procurar definir algo pela recusa do seu oposto, ou de afirmar pela alteridade, denuncia uma falta de consistência mais ampla dessa crítica. E é essa inconsistência que impossibilita que percebamos nela a existência de uma visão clara sobre o poeta.

De um modo geral, Casais não desenvolve uma criterização coerente e capaz de articular as diferentes dominantes que tencionam suas análises. Na maior parte das vezes há desníveis de unidade teórica causados pela incidência do código valorativo presenciista, de índole nitidamente ética, sobre a consciência imanentista. O resultado disso é a imagem de um Eliot, por assim dizer, mais humanizado, e de uma forma de análise que mescla elementos pouco articuláveis. O que chamamos de *neo-presencismo* conduz o crítico a dois caminhos igualmente inadequados: por um lado, leva Casais a desconsiderar a possibilidade de ficcionalização voluntária em torno da gênese heteronímica - hipótese que, a título de exceção, havia levantado na *Presença* -, por outro, leva-o a uma adesão extremada ao discurso do próprio poeta, gerando uma acomodação mútua, e, portanto, pouco elucidativa entre ela e o discurso do crítico.

Considerando esses fatores, é, portanto, verificável que o foco de Casais está poucas vezes voltado inteira e exclusivamente para Fernando Pessoa. Ao contraditar a intenção repetidamente declarada de realizar uma crítica antiteórica, seja ao discutir o método, seja ao buscar o apuro da própria linguagem, ou ainda, como vimos, ao tentar definir o Modernismo à luz de Pessoa, Casais passa a operar de modo aleatório sob o estímulo de interesses e objetivos diversos em sua crítica. Esse é um dos motivos do

número excessivo de contradições e da subjetivação valorativa que, em meio a solavancos e retomadas de posição, minam internamente a estrutura esboçada.

Mas são aqueles momentos constitutivos de seus ensaios mais marcadamente *interpretativos* que, de fato, representam o ponto alto de sua crítica sobre Pessoa, os pontos luminosos, para dizer como Pound, em que Casais melhor coloca em prática uma frase de que ele próprio é autor: “Toda a crítica é apenas uma metáfora, e a sua maior virtude será não o ignorar.”¹²

O trecho abaixo, se lido como uma espécie de *mea culpa* de Casais, sintetiza e define de modo exemplar a sua crítica sobre Fernando Pessoa:

*O bom crítico é um criador, que pode inclusive ter teorias profundamente erradas, e acerta na aplicação, embora a justifique erradamente, pois está a julgar graças ao dom, enquanto supõe fazê-lo graças à ciência.*¹³

¹² “Para Além da Verdade e da Emoção”. *Estudos*. Op. cit. P. 142.

¹³ “Criação e Crítica”. In *Clareza e Mistério da Crítica*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1961. Apud *Cadernos de Teoria e Crítica Literária 2 - Adolfo Casais Monteiro Vivo*. Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1972. P. 31. Cf. C. 5, n. 53.

Bibliografia Geral

Abdala Jr., Benjamin & Paschoalin, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

Atkins, G. Douglas & Morrow, Laura (Org.). **Contemporary Literary Theory**. Massachusetts: Macmillan, 1989.

Beaver, Harold (Org.) **Ensaaios de Crítica Literária**. São Paulo: Ed. Lidador, 1966.

Bloom, Harold. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995.

_____. **Poesia e Repressão**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Bosi, Alfredo. **Céu, Inferno - Ensaaios de Crítica Literária e Ideológica**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

_____. (Org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

Brunel et. alli. **A Crítica Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Candido, Antonio. **Na Sala de Aula - caderno de análise literária**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

Coelho, Jacinto do Prado. **Dicionário das Literaturas Portuguesas, Brasileira e Galega**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960.

Croce, Benedetto. **A Poesia**. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do R. G. do Sul, 1967.

_____. **Breviário de Estética**. São Paulo: Atena Editora, s/d.

Daiches, David. **Posições da crítica em face da literatura**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

Eagleton, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

Eliot, T. S. **A Essência da Poesia - Estudos e Ensaios**. Intro. De Affonso Romano Sant'Anna. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1972.

_____. **Ensaios Escolhidos**. S. r: Ed. Cotovia, 1992.

_____. **Literary Essays of Ezra Poud** ("Introduction" of T. S. Eliot). S/r: A New Directions Book, 1968.

_____. **On Poetry and Poets**. London - Boston: Faber and Faber, 1984.

_____. **Selected Prose**. Great Britain: Penguin Books, 1955.

_____. **The Sacred Wood - Essays on Poetry and Criticism**. London and New York: METHUEN, 1983.

Fish, S. **Is There a Text In This Class?** Vários: Harvard University Press, 1980.

Frye, Northrop. **T. S. Eliot**. Edinburgh and London: W&C, 1963.

George, A. G. **T. S. Eliot - his mind and art**. London: Asia Publishing House, s/d.

Globot, Edmond. **Vocabulário Filosófico**. Buenos Aires: Libreria "El Ateneo", 1942.

Graham Martin (Editor). **Eliot in Perspective - A Symposium**. Great Britain: Macmillan, 1970.

Hugh Kenner (Editor). **T. S. Eliot - A Collection of Critical Essays**. N. J: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1962.

Imbert, Enrique Anderson. **Métodos de Crítica Literária**. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.

Jung, Carl. G. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

Leite, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Nacional e USP, 1967.

Lima, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em Suas Fontes**. V. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

Lins, Álvaro. **Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1970.

Mendonça, Fernando. **A Literatura Portuguesa no Século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1918.

- Menezes, Adélia Bezerra de. **Do Poder da Palavra - ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- Merquior, José Guilherme. “Psicanálise, arte e literatura”, in *Colóquio Letras*, n.44, julho de 1978.
- Moisés, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa**. (3a. Edição). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.
- Pièron, Henri. **Dicionário de Psicologia**. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Ed. Globo, 1966.
- Reeves, James. **Understanding Poetry** - London: Heinemann, 1975.
- Rorty, Richard. **Contingência, Ironia e Solidariedade**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- Saraiva, António José. “Entrevista com António José Saraiva”, in *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, n.7, 1986.
- Saraiva, António José & Lopes, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. (8a. Edição). Porto: Porto Ed., 1975.
- Seabra, José Augusto. **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1967.
- Sontag, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Todorov, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, s/d.

Valéry, Paul. **Variedades**. (Org. João Alexandre Barbosa). São Paulo: Iluminuras, 1999.

Wellek René. **Conceitos de Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.

Wellek, R. & Warren, A. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Europa - América, 1962.

White, Hayden. **Trópicos do Discurso - Ensaios Sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: Edusp, 1994.

Wimsatt, William K. Jr. & Brooks, Cleanth. **Crítica Literária** (2.a Ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

Bibliografia Específica

Bréchon, Robert. **Fernando Pessoa - Estranho Estrangeiro**. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. Record, 1998.

Coelho, Jacinto do Prado. **Ao Contrário de Penélope**. Amadora: Livraria Bertrand, 1976.

_____. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Ocidente, 1949.

Coelho, Eduardo Prado. “Teorias da *Presença*”, in *Colóquio Letras*, n.42, Março de 1978.

Ferreira, David - Mourão. “Esta Nova Presença da *Presença*”. In *Presença*. Ed. Facsimilada (tomo I). Lisboa, Ed. Contexto. 1993.

_____. **Presença da “presença”**. Porto: Brasília Editora, 1977.

Ferreira, José Gomes. “Testemunho”. In *Colóquio Letras*, n. 38, Lisboa, julho de 1977.

Gotlib, Nádía Battella. **O Estrangeiro Definitivo - Poesia e Crítica em Adolfo Casais Monteiro**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

Guimarães, Fernando. “O que é ‘Literatura Viva’”. **A Poesia da *Presença* e o Aparecimento do Neo-Realismo**. Porto: Brasília Editora. 1981.

_____. **Poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.

_____. “Entre Vanguarda e Tradição: A *Presença*”. **Simbolismo, Modernismo e Vanguarda**. S.l. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

Hourcade, Pierre. “O ensaio e a crítica na *Presença*”, in *Colóquio/Letras*, n.38, julho de 1977.

_____. **Temas de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Moraes, 1978.

Lind, Georg Rudolf. **Teoria Poética de Fernando Pessoa**. Porto: Editorial Inova Limitada, 1970.

Lisboa, Eugénio. **Segundo Modernismo em Portugal**. (2a. Edição), Lisboa: Biblioteca Breve / Vol. 9, 1984.

_____. “A *Presença* e a ficção”, in *Colóquio Letras*, n. 38, Julho de 1977.

Lopes, Óscar. **Entre Fialho e Nemésio - Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea**. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

Lourenço, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado** (2ª. ed.). Lisboa: Moraes Editores, 1981.

_____. **Fernando Rei da Nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

_____. **Tempo e Poesia**. Porto: Relógio D' Água, 1974.

Machado, Álvaro Manuel. “A poesia da *Presença* ou a retórica do eu”, in *Colóquio Letras*, n. 38, Julho de 1977.

Monteiro, Adolfo Casais. **A Palavra Essencial - estudos sobre poesia** - s/r: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. **A Poesia de Fernando Pessoa**. (Org. José Blanco). Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

_____. *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*, nn. 1 e 2, V.I.

_____. **Clareza e Mistério da Crítica**. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1961.

_____. **De Pés Fincados na Terra**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1940.

_____. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. **Fernando Pessoa - Poesia**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. **Poesia da “Presença”**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

Namora, Fernando. “Testemunho” in *Colóquio Letras*, n. 38, Lisboa, julho de 1977.

Nordau, Max. **Degeneration**. London: University of Nebraska Press - Lincoln and London, 1993.

Nunes, Maria Teresa Arsénio. **A Poesia da *Presença***. Lisboa: Seara Nova, 1982.

Orpheu - Edição facsimilada, n. I, II. Lisboa: Ed. Contexto, 1989.

Osakabe, Haquira. **Entre Almas e Estrelas - Esboço de um Fernando Pessoa Finissecular**. (Inédito, 1999)

Pereira, J. C. Seabra. **Do Fim do Século ao Tempo de Orpheu**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

Pessoa, Fernando. **Obra Poética**. (Org., intro. e notas de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

_____. **Obra em Prosa**. (Org., intro. e notas de Cleonice Berardinelli). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

_____. **Pessoa Inédito**. (Coord. Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

_____. **Páginas de Doutrina Estética**. (Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena). Lisboa: Ed. Inquérito, 1946.

_____. **Páginas Íntimas de Auto-Interpretação**. Lisboa: Edições Ática, 1966.

_____. **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias -2ª**. Ed. (Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Edições Ática, 1973.

Presença - Edição facsimilada, Tomos I, II, III. Lisboa: Contexto, 1993.

Régio, José. **Páginas de Doutrina e Crítica da “presença”**. Porto: Brasília Editora, 1977.

- Rocha, Clara. **Revistas Literárias do Século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.
- Sena, Jorge de. **Régio, Casais a “Presença” e Outros Afins**. Porto: Brasília Editora, 1977.
- Simões, João Gaspar. **Cadernos de um Romancista - Ensaio**. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, s/d.
- _____. **Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões**. Lisboa: Europa - América, 1957.
- _____. “Fernando Pessoa na Perspectiva da *Presença*.” Paris: Centro de Estudos Portugueses, 1978.
- _____. **História do Movimento da “Presença”** (seguida de uma antologia crítica). Coimbra: Atlântida, 1958.
- _____. **Liberdade do Espírito**. Porto: Imprensa Portuguesa, s/d.
- _____. **Literatura, Literatura, Literatura... - de Sá de Miranda ao Concretismo Brasileiro**. Lisboa: Portugália Editora, 1964.
- _____. “Marcel Proust, Paul Valéry e a *Presença*”, in *Colóquio Letras*, n. 4, Dezembro de 1971.
- _____. **Novos Temas, Velhos Temas - ensaios de literatura e estética literária**. Porto: Portugália Editora, 1967.
- _____. **O Mistério da Poesia**. Porto: Imp. da Universidade, 1931.

_____. **Vida e Obra de Fernando Pessoa - história duma geração.** 6^a. Edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

Talegre, Mar (Pseudônimo). **Três Poetas Europeus - Camões, Bocage, Fernando Pessoa.** Lisboa: S/ed., 1947.

Textos de Fernando Pessoa na *Presença*

1ª. Série - Volume 1

n.5, junho de 1927

Álvaro de Campo - “Ambiente”, p.3.

Fernando Pessoa - “Marinha”, p.3.

n.6, julho de 1927

Ricardo Reis - “Três Odes”, p.3.

n.10, março de 1928

Ricardo Reis - “Odes”, p.2.

Fernando Pessoa - “Qualquer música...”, p.2.

Álvaro de Campos - “Escrito num livro abandonado em viagem”, p.2.

n.16, novembro de 1928

Fernando Pessoa - “Depois da feira”, p.5.

n.17, dezembro de 1928

Fernando Pessoa - “Tábua bibliográfica: Fernando Pessoa”, p.10.

n.18, janeiro de 1929

Álvaro de Campos - “Gazetinha”, P.1.

n.27, junho - julho de 1930

Fernando Pessoa - “Trecho de um ‘Livro de desassossego’ composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”, p.9.

Volume 2

n. 29, novembro - dezembro de 1930

Fernando Pessoa - "O último sortilégio", p.4.

n.30, janeiro - fevereiro de 1931

Alberto Caeiro - "O oitavo poema de 'O guardador de rebanhos'", pp. 6-7.

Álvaro de Campos - "Notas para a recordação para o mestre Caeiro (algumas delas)", pp. 11, 15.

mn. 31-32, março - junho de 1931

Álvaro de Campos - "Trapo", p. 9.

Fernando Pessoa - "O Andaime", p.10.

Ricardo Reis - "Duas odes", p.10.

Alberto Caeiro - "O último sortilégio", p.10.

n.33, julho - outubro de 1931

Fernando Pessoa - tradução de "Hino a Pã (o mestre Therion de Aleister Crowley)", p.11.

n.34, novembro - fevereiro de 1932

Álvaro de Campos - "Ah, um soneto...", p.7.

Fernando Pessoa - "Do livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa", p.8.

n.35, março - maio de 1932

Fernando Pessoa - "Iniciação", p.2.

n.36, novembro de 1932

Fernando Pessoa - "Autopsicografia", p.9.

n.37, fevereiro de 1933

Ricardo Reis - "Odes", p.8.

n.38, abril de 1933

Fernando Pessoa - "Isto", p.7.

n.39, julho de 1933

Álvaro de Campos - "Tabacaria", pp. 1-2.

n. n.41-42, maio de 1934

Fernando Pessoa - "Eros e Psique", p.13.

n.48, julho de 1936

Fernando Pessoa - "Fragmento de algumas cartas de amor", pp. 2-3.

Álvaro de Campos - "Um inédito de Álvaro de Campos", p.3.

Fernando Pessoa - "Uma carta", pp. 17-20.

Volume 3

n.49, junho de 1937

Fernando Pessoa - "Carta inédita", pp. 1-4.

n.52, julho de 1938

Álvaro de Campos - "Um inédito", p.3.

nn. 54 - 55, novembro de 1938

Fernando Pessoa - "Poema" (com uma tradução para o inglês Charles David Ley), p.11.

2ª Série

n.1, novembro de 1939

Álvaro de Campos - "Poemas inéditos: Datilografia. Apostila", pp. 10-18.

n.2, fevereiro de 1940

Fernando Pessoa - "Poemas inéditos", pp. 80-81.

Textos Sobre Fernando Pessoa na *Presença*

1ª. Série - Volume 1

n.3, abril de 1922

José Régio - “Da geração modernista”, pp. 1-2.

Volume 2

n.29, novembro - dezembro de 1930

João Gaspar Simões - “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, pp. 9-11.

n.35, março - maio de 1932

Adolfo Casais Monteiro - “Acrônicos”, poemas de Luiz Pedro, com prefácio de Fernando Pessoa”, pp. 18-19.

n.46, outubro de 1935

[Redação] - “Fernando Pessoa”, p.14.

n.47, dezembro de 1935

[Redação] - “Fernando Pessoa”, p.15.

n.48, julho de 1936 (especial)

Almada - “Fernando Pessoa - desenho”, p.1.

Raul Leal (Henocho) - “Publica-se o primeiro capítulo do livro em preparação ‘Fernando Pessoa, precursor do Quinto Império’: Na glória de Deus”, pp. 4-5.

Fernando Lopes Graça - “Uma canção de Fernando Pessoa musicada”, p.6.

Luís de Montalvor - “Para o túmulo de Fernando Pessoa. Breve ensaio sobre o perfil de sua personalidade”, pp. 7-8.

Carlos Queirós - “Carta à memória de Fernando Pessoa”, pp. 9-11.

Gil Vaz - “Além”, p.12.

Pierre Hourcade - “Uma carta”, p.12.

Guilherme de Castilho - “Alberto Caeiro: Ensaio de compreensão poética”, pp. 13-16.

João Gaspar Simões - “Notas à margem de uma carta de Fernando Pessoa”, pp. 20-22.

Volume 3

n.49, junho de 1937

Adolfo Casais Monteiro - “Sobre a carta que antecede”, pp. 5-6.

2ª. Série

n.2, fevereiro de 1940

Teles de Abreu - “À propósito dos poemas inéditos de Álvaro de Campos”, pp. 138-139.

Artigos de Adolfo Casais Monteiro na *Presença*

- “Sobre Eça de queirós”. n. 17, p. 1.
- “Mário de Sá-Carneiro”. n. 21, p. 2.
- “Benjamin Jarnés”. n. 22, p. 9.
- “Mais Além da Poesia Pura”. n. 28, p. 5.
- “Cartas Inéditas de Antônio Nobre” (notas sobre as). n. 33. P. 4.
- “Notas sobre poetas novos do Brasil. I - Ribeiro Couto. II - Manuel Bandeira”. n. 34, p. 14.
- “O Homem Goethe”. n. 35, p. 6.
- “ ‘Acrônicos’, de Luiz Pedro”(crítica a). n. 35, p. 18.
- “Comentário. O que Alfredo Pimenta pensa da cultura e o que nós pensamos da cultura de Alfredo Pimenta”. n. 37, p. 15.
- “A Realidade Poética”. n. 38, p. 2.
- “ ‘Litoral’, de João Cabral do Nascimento” (crítica a). n. 39, p. 13.
- “ ‘Novos Sonetos’, de Sidônio Miguel” (crítica a). n. 39, p. 13.
- “ ‘Estudos Críticos’, de Castelo Branco Chaves” (crítica a). n. 40, p. 12.
- “Primeiro e Segundo Capítulos do Ensaio ‘Os Caminhos da Verdade’”. nn. 41- 42, p. 6.
- “Lições sobre a história da cultura e da literatura portuguesa”, de Hernani Cidade” (crítica a). n. 43, p. 12.
- “ ‘Remoinho’, de Fausto José” (crítica a). n. 43, p. 12.
- “ ‘O Anjo’, de Jorge de Lima” (crítica a). n. 43, p. 13.
- “Dois Poetas Italianos de Vanguarda: Lionello Fiumi; Aldo Capasso”. n. 44, p. 9.
- “ ‘Soluções Críticas’, de Manuel Anselmo” (crítica a). n. 44, p. 15.

- “Introdução a um ensaio sobre a poesia de Jules Superville”. n. 45, p. 12.
- “ ‘Varanda’, ‘Descrição’, de Alberto de Serpa” (crítica a).n. 45, p. 18.
- “Henri Michaux”. n. 47, p. 1.
- “Comentário. O sr. dr. Agostinho de Campos e a poesia ‘utilitária’”. n. 47, p. 18.
- “ ‘Desaparecido’, de Carlos Queiroz” (crítica a). n. 47, p. 21.
- “Sobre a carta que antecede”, n. 49, p. 5.
- “Comentário. Burro velho não toma andadura...”. n. 49, p. 12.
- “ ‘História e Crítica da Poesia Brasileira’, de Edison Lins” (crítica a). n. 50, p. 13.
- “ ‘Pureza’, de José Lins do Rêgo” (crítica a). n. 50, p. 14.
- “Comentário. Exemplo de agudeza crítica. Como se faz crítica musical em ‘O Comércio do Porto’”. n. 51, p. 13.
- “Comentário. Traduções”. n. 51, p. 15.
- “Coleção Sá da Costa: Sá de Miranda, Obras Completas; João de Barros, Panegíricos; Francisco Manuel de Melo, Cartas familiares” (crítica a). n. 52, p. 12.
- “Comentário. Sinal dos Tempos. Ravel Morreu. Viva Ravel!” n. 52, p. 14.
- “ ‘Bússola Doida’, romance de Aleixo Ribeiro” (crítica a). n. 53-54, p. 27.
- “Comentário. Estado presente do intercâmbio intelectual luso-brasileiro. Sobre um pseudo-órgão do intercâmbio luso-brasileiro. n. 53-54, p. 29.
- “ ‘A poesia de Jorge de Lima (ensaio de interpretação e crítica)’, por Manuel Anselmo” (crítica a). n.1 (2ª. série), p. 50.
- “Poesia, intuição e razão”. n. 2 (2ª. série), p. 109.

Artigos de João Gaspar Simões na *Presença*

- “Contemporâneos espanhóis - Pio Baroja”. (I) n.1, p.7 / (II) n.2, p. 4 / (III) n. 3, p. 4.
- “Individualismo e Universalismo”. n. 4, p.1.
- “Individualismo e cultura”. n.5, p. 4.
- “Depois de Dostoiévski”. n.6, p. 1.
- “Nacionalismo em literatura” n.7, p. 1.
- “Do estilo”. n.8, p. 1.
- “Ideas sobre Ibsen”. n.11, p. 1.
- “Sobre André Gide e o génio francês”. n.12, p. 7.
- “Modernismo”. n.14 - 15, p. 2.
- “Realidade e Humanidade na arte”. n.16, p. 2.
- “O problema de Valéry” n.19, p. 5.
- “Les enfants terribles” de Jean Cocteau”. n.22, p. 2.
- “António Botto e o problema da sinceridade”. n.24, p. 2.
- “Confusão”, poemas de Adolfo Casais Monteiro (crítica a).n.24, p. 3.
- “João de Deus e o sentimento da altitude”. n.25, p. 5.
- “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”. n.29, p. 9.
- “Raul Brandão, poeta”. n.30, p. 2.
- “A arte e a realidade”. n.36, p 5.
- “Deformação gênese de toda a arte”. n.45, p. 7.
- “Notas à margem de uma carta de Fernando Pessoa”. n.48, p. 20.