

Jorge de Sena depois de João Gaspar Simões: a abordagem evolutiva nos estudos pessoanos dos anos 50 e 60

Daiane Walker Araujo; Caio Gagliardi*

Keywords

Fernando Pessoa, Jorge de Sena, evolution, João Gaspar Simões.

Abstract

Developing a previous study, this article deals with Jorge de Sena's critical approaches to Fernando Pessoa, especially in the 1950s and 1960s, which are characterized by the concept of evolution in Pessoa's poetry and also by the marked presence of João Gaspar Simões' criticism.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Jorge de Sena, evolução, João Gaspar Simões.

Resumo

Desenvolvendo estudo anterior, este artigo trata das abordagens críticas que Jorge de Sena realizou sobre Fernando Pessoa especialmente nos anos 1950 e 1960, as quais se caracterizam pela concepção de evolução na poesia pessoana e também pela presença marcante da crítica de João Gaspar Simões.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Após a publicação de “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas” (1946), os próximos estudos pessoanos de Jorge Sena¹ são direcionados às relações do poeta com a poesia e a língua inglesas, tema que será uma constante nas leituras do crítico a partir dos anos 50, não apenas pelo seu interesse em traduzir os *English Poems* de Fernando Pessoa, como também pela importância que Sena vislumbra na situação de “estrangeirado”² ou de “naturalizado em língua portuguesa” do poeta de *Mensagem*. Acrescente-se a tal singularidade da atenção crítica de Jorge de Sena um fato importante desse período: a publicação da biografia *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950), de João Gaspar Simões, na qual o autor manifesta a intenção de elucidar os fenômenos evolutivos em Fernando Pessoa e o papel que o surgimento dos heterônimos teria exercido nesse processo.

Ora, parece claro que Jorge de Sena, contrário aos critérios de valor da crítica presencista, os quais, em certa medida, estão na base da biografia escrita por Gaspar Simões, busca estender os caminhos de interpretação da obra (e da figura) de Fernando Pessoa, a fim de alcançar uma compreensão des-subjetivada do poeta e de inserir a sua modernidade em uma renovação da tradição literária, como, aliás, o crítico já vinha fazendo. Daí decorre seu interesse nos escritos em inglês de Fernando Pessoa e, ainda, a leitura filosófica que busca as raízes nietzscheanas e esteticistas do fenômeno heteronímico, “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, apresentada em 1959 e que marca a chegada de Sena ao Brasil. Todos esses textos podem ser lidos, afinal, como respostas transversais ao “indiscutível decano dos estudos pessoanos” (Sena, 2000: 347).

No entanto, a originalidade da obra de Gaspar Simões e suas vias de abordagem pautadas em uma abordagem evolutiva da constituição psíquica e literária do poeta reclamavam um diálogo direto, uma travessia pelos mesmos caminhos, de modo a retificar ou ratificar a imagem de Fernando Pessoa que Gaspar Simões lançava a público. Os textos senianos das décadas de 60 e 70, se não formam um estudo unitário como o do crítico presencista (e que Sena dedicará a Camões), apresentam o mesmo objetivo: fornecer uma leitura global de Fernando Pessoa, tendo como princípio de análise a hipótese evolutiva. Tentaremos mostrar,

¹ “‘Inscriptions’, de Fernando Pessoa: algumas notas para a sua compreensão” (1953); “Fernando Pessoa e a Literatura Inglesa” (1953); “Maugham, Mestre Therion e Fernando Pessoa” (1957); e “*Inscriptions* de Fernando Pessoa” (1958).

² A expressão “estrangeirado” é considerada por Onésimo Teotónio Almeida como uma autotransformação nascida e forjada ainda em Portugal, antes do duplo exílio de Sena: “Estrangeirados são, por conseguinte, os modernos, aqueles cuja maneira de ser, por natureza ou por educação e contágio, lhes faz sentir demasiado apertada a camisa de varas em que a cultura portuguesa se foi fechando, constringendo o crescimento, a abertura de horizontes, o diálogo com a Europa do centro e do norte” (Almeida, 2009: 327). O desenvolvimento do tema a partir da condição de exilado em busca de uma síntese para sua identidade complexa encontra-se em esclarecedor estudo de Jorge Fazenda Lourenço, do qual colhemos uma fórmula fatídica: “O exilado é aquele em que coincidem, como num oxímoro letal, a ausência e a presença – da pátria, de si mesmo ou do mundo” (Lourenço, 2009: 339).

em seguida, como as análises de Gaspar Simões reaparecem em Jorge de Sena, porém com novos significados.

Introdução ao *Livro do Desassossego*

Entre 1964 e 1969, Jorge de Sena dedica-se ao estudo dos fragmentos do *Livro do Desassossego* e à escrita de um texto introdutório à primeira edição do *Livro*, que seria organizada pelo crítico e lançada pela Ática. Exilado no Brasil e, portanto, sem acesso imediato ao espólio pessoano, Sena vê-se obrigado a desistir da complexa empreitada editorial. O ensaio, no entanto, sobreviveu e foi publicado, pela primeira vez, na revista *Persona* n.º 13, de julho de 1979.

Num estudo paralelo à “Introdução” – “Ela canta, pobre ceifeira”, de 1965-1966 –, Jorge de Sena registrou em nota: “Acerca da evolução de Fernando Pessoa, segundo a temos concebido, ver [...] em especial, o prefácio à edição em preparação do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares” (Sena, 2000: 217, n. 7). A nota aí aparece por constituir assunto de ambos os ensaios. Não é por acaso, assim, que esses textos estejam concentrados no exame das gradativas construções do *Livro* e do poema “da Ceifeira”. Como pontua Jorge Fazenda Lourenço, “são, entre outros aspectos, ensaios de observação, ao nível da análise textual, do trânsito de Fernando Pessoa entre o simbolismo e o modernismo” (Lourenço, 2012: 105).

Já na “Carta a Fernando Pessoa”, escrita por Jorge de Sena em 1944, o crítico afirmava: “V., quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterônimo do que qualquer deles” (Sena, 2000: 20). A rigor, essa aguda constatação, a que Sena chega desde suas primeiras hipóteses sobre o poeta, é o núcleo da leitura evolucionista que vemos se adensar ao longo de seus ensaios. Para Sena, a existência empírica de Pessoa, absorvida pouco a pouco pelas personagens que de si nasciam, vai sendo substituída pelo estatuto de entidade literária: “a Sociedade de Escritores F. N. Pessoa, Lda.” (Sena, 2000: 153), em que o nome do autor é apenas o suporte sob o qual se reúnem seus múltiplos “eus”, nenhum dos quais é “ele mesmo”. Compreender o que motivou essas transformações é, para Jorge de Sena, compreender Fernando Pessoa “como um *moderno*” (Sena, 2000: 159).

Tal procedimento de leitura é sustentado por um dos pressupostos críticos do ensaísmo seniano: um deliberado afastamento de uma crítica que, “por influência ainda da ‘estética presencista’, se ocupa em dilucidar o ‘caso’ Fernando Pessoa, através de categorias como a ‘sinceridade’ ou ‘insinceridade’ da sua obra e o caráter de ‘mistificação’ do fingimento (poético) e da heteronímia, em termos psicológicos e morais” (Lourenço, 2012: 94). Já para Sena, a *ironia*, o *paradoxo*, a *despersonalização* e o *ceticismo* figuram como princípios cruciais de uma poética fundamentada em uma visão de mundo negativa, na qual já não cabe um poeta romanticamente pressuposto – apenas a sua caricatura.

Os critérios de valor de Gaspar Simões, como se sabe, estão ainda incutidos de uma visão ingenuamente romântica do fazer poético: “a poesia, para ser poesia, não simulação literária, tem de começar por ser a expressão sincera de estados de espíritos sinceros” (Simões, 1950: 272). Assim, analisando todo o percurso da produção literária de Pessoa, à luz de suas características psíquicas, Gaspar Simões focaliza sua investigação no desdobramento da seguinte pergunta: de que maneira pode-se vislumbrar a sinceridade de Fernando Pessoa, de modo que ele possa ser aceito como um autêntico poeta lírico português? Encontrar a sinceridade pessoana e atribuir-lhe um caráter inconsciente, visto que o poeta só criava através da inteligência, é o enigma sem solução que o crítico procura elucidar.

Essa leitura um tanto enviesada do significado heteronímico complica-se ainda mais com o critério psicológico de interpretação do crítico, segundo o qual Fernando Pessoa, ao deparar-se com as leituras de Max Nordau, descobrira-se “degenerescente” e “histero-neurastênico”, como o poeta se auto-definiu.

A partir desses pressupostos, Gaspar Simões estabelece uma cisura na obra pessoana: antes dos heterônimos, a criação pessoana baseia-se em jogos de mistificação e artificialidade e não atinge, portanto, a espontaneidade exigida pela “poesia moderna”, que, segundo o crítico, é “essencialmente subjetiva”. As virtudes que Pessoa buscava na “Nova Poesia Portuguesa” (in *A Águia*, 1912), notadamente o caráter *epigramático*, *plástico* e *imaginativo* dos versos, só apareceriam mais tarde em sua obra. Assim, unindo o problema da insinceridade do poeta de *Páulis* ao seu “espírito doente”, Gaspar Simões faz a seguinte síntese do momento de “salvação” que desencadeará a evolução de Fernando Pessoa:

Cansado de se prestar ao jogo do “misticismo” e do “transcendentalismo panteísta”, saciado de se atolar em “degenerescência” [...] – ei-lo que, finalmente, encontra a âncora salvadora. Alberto Caeiro vinha dar-lhe a mão para ajudá-lo a arrancar-se do lodo “paúlco” em que, dia a dia, sentia enterrar-se mais. Subitamente, – no dia 8 de Março de 1914, Fernando Pessoa não mais o esqueceu –, os clarins tocam alvorada. Ia principiar uma nova fase na vida psíquica – e literária, portanto – ou na vida literária – e psíquica, por conseguinte, pois é muito difícil dizer em que medida Fernando Pessoa é homem antes de ser artista ou artista antes de ser homem – do poeta que aceitara o “simbolismo”, que dera as mãos ao “decadentismo”, que se julgara “saudosista”, que se dissera “paúlco” e que tivera por mestres Shelley, Byron, Samain e Maeterlinck, poetas românticos, isto é, mestres que não podiam pô-lo de acordo consigo mesmo, ajudando-o a operar a desejada “unificação” do seu caráter, uma vez que a “unificação” do caráter do autor de *Páulis* não era consumável através da sensibilidade e da emoção – do misticismo –, mas apenas através da discriminadora inteligência. Fernando Pessoa descobrira, finalmente, que o que “em mim sente ‘stá pensando”. [...] E se é certo que o aparecimento deste [Caeiro] – ou, melhor, o aparecimento geral dos heterônimos – corresponde a uma desistência do próprio Fernando Pessoa no caminho da poesia dramática ou de ação, filosófica ou de expressão objetiva, também é verdade que é o primeiro passo para a afirmação decisiva do seu verdadeiro gênio – o qual era português e, como tal, irremediavelmente lírico, irremissivelmente subjetivo, fatalmente incompleto.

(Simões, 1950: 271-272)

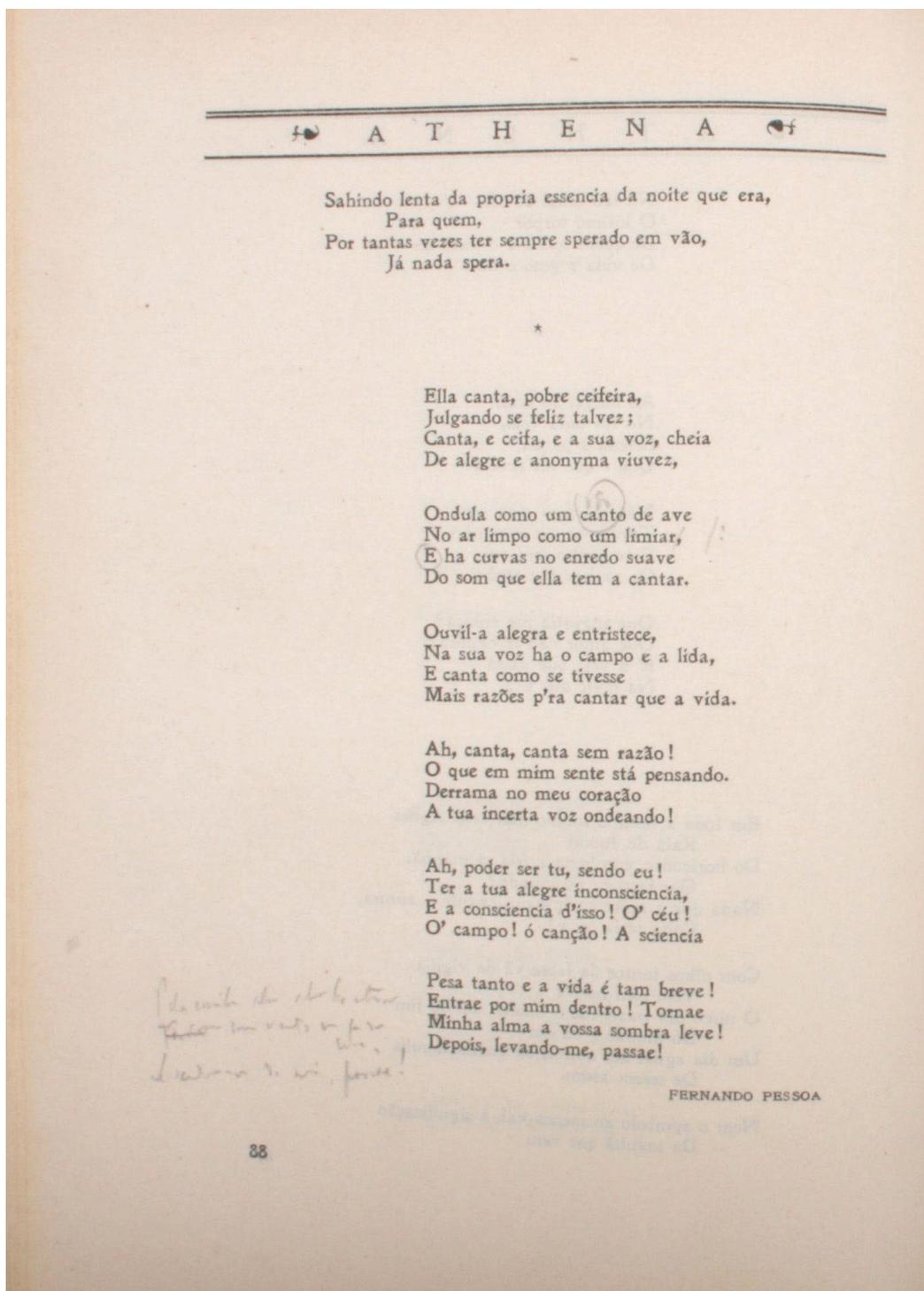


Fig. 1. "Ela canta, pobre ceifeira," *Athena*, n.º 3. Lisboa: Dez. 1924.
Exemplar da revista *Athena* com alterações autógrafas
(Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, 0-28 MN).

Para Gaspar Simões, a extraordinária inteligência de Pessoa era a causa de suas limitações poéticas, uma vez que o pensamento limitaria a expressão do sentimento e da emoção, perturbando sua capacidade imaginativa, o que teria resultado na primeira fase pouco “sincera” de sua poesia. Ao descobrir que *o que nele sentia estava pensando* (não o verso, mas a concepção, uma vez que a última versão do poema “Ela canta, pobre ceifeira”, em que figura o referido verso, é uma década posterior ao surgimento dos heterônimos), Pessoa assume sua “fraqueza” e torna-se ele próprio o palco de suas representações, visto que era incapaz de criar ficções “objetivas”, como fazem os dramaturgos tradicionais. A criação heteronímica é, pois, inteiramente subjetiva, para Gaspar Simões, e por isso mesmo uma representação sincera e espontânea de seu gênio literário, apesar da máscara. É a unificação da voz do poeta, de sua personalidade.

Sena inverte essa perspectiva. Para o crítico, a inteligência de Pessoa é o que o lança na modernidade literária. Não se trata de uma fraqueza do poeta, que precisava filtrar pelo intelecto todas as suas sensações; pelo contrário, ao dar-se conta de que só podia sentir através do pensamento, o poeta atinge, com lucidez, a própria condição do fazer literário – e não de uma limitação de suas capacidades poéticas. Ou seja, para ambos os críticos o verso “o que em mim sente ‘stá pensando” é pedra de toque para a compreensão da poesia de Pessoa. Suas perspectivas com relação a ele são, entretanto, diametralmente opostas: se para Simões o raciocínio aparece como um obstáculo para a floração do sentimento puro, por ele considerado como genuinamente português, na poesia de Pessoa, para Sena é justamente o raciocínio seu maior diferencial com relação a essa mesma tradição lírica.

Na “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, Jorge de Sena reconhece no conceito de “sinceridade estética” (diferente, portanto, da “sinceridade subjetiva” postulada por Gaspar Simões) uma das concepções fundamentais que impulsionaram a evolução da consciência artística de Fernando Pessoa. Se desde sempre ele trouxera em sua educação literária, de base simbolista e esteticista, a convicção de que “uma obra de arte não é, precisamente por ser obra de arte, o próprio artista, mas um objeto estético” (Sena, 2000: 152), é na abstração de sua experiência interior, transferida completamente para o plano da linguagem, que o poeta ultrapassa a racionalização romântica da individualidade, para atribuir à autenticidade de sua obra o conceito de *verossimilhança*. Sena acentua, nesse sentido, o caráter ficcional da criação heteronímica, que segue a tradição da *mimese*, mas com uma diferença essencial: são personagens criadas “sem um contexto”, cujas ideias advêm das contradições íntimas de seu autor e da fuga de si mesmo, através da imaginação.

Nesse sentido, Sena considera a noção de “máscara” apenas como enganosa superfície da composição heteronímica, uma vez que a matéria essencial dessa composição não é exterior ao espírito do poeta, mas antes a pluralidade de seu

próprio eu, atomizada em criações estéticas: “Por isso, os heterônimos, parecendo máscaras, o não são, mas as realidades virtuais de um homem que cindiu em estilos as suas íntimas contradições e versatilidades” (Sena, 2000: 147). Admitindo que a máscara representa uma realidade profunda, na medida em que a voz do poeta a transpassa, o crítico estabelece sua compreensão dos célebres versos da “Autopsicografia” pessoana: a dor que é revertida em “*linguagem* esteticamente considerada” (Sena, 2000: 146).

Para Sena, a despersonalização é assumida por Fernando Pessoa de maneira tão completa, a ponto de a existência não ser mais possível fora do plano da linguagem. Ele existe apenas nessa sua *pátria* e apenas enquanto “anti-eu”. Nesse ponto, Sena procura uma inflexão socioestética para a consciência artística de Fernando Pessoa: uma “ciência de *não-ser*”, que, se possibilita a criação heteronímica enquanto ficção, revela a postura crítica pessoana diante da falsa noção de “personalidade unitária”.

A nossa personalidade é uma opção na vida, uma acumulação de opções – nada mais: e acabamos “unitários”, pelo que escolhemos não ser, ou desistimos de ser, ou tememos poder ser. Acabamos unitários por defeito, quando dantes se julgava que assim começávamos na vida. Mas não foi isso o que ele realizou em si próprio, numa demonstração viva de que a personalidade unitária é uma ficção como qualquer outra. Ele recusou-se a optar, ou optou pela negação de ser. Não como o dramaturgo que não sabemos o que pensa de nada, porque as suas personagens são quem pensa, *em situação*, como é o caso de Shakespeare, por ele. Mas sim como o homem que é a própria realização vital do ceticismo absoluto, e que só virtualmente pensa e só virtualmente vive. (Sena, 2000: 147-148)

A leitura de Jorge de Sena caminha, pois, no sentido de elucidar o jogo heteronímico como expediente lírico da mais alta consciência crítica do poeta. Ao despersonalizar-se, cedendo “de si mesmo o que lhe cabia ser” (Sena, 2000: 146), Fernando Pessoa insere-se no centro de uma das questões mais fundamentais da literatura moderna: o problema da identidade. A unidade entre palavra lírica e eu empírico, pregada pela poesia confessional romântica, tornara-se um dilema para o escritor moderno, que sentia pesar sobre si a missão de desconstruir o mito da individualidade. Em *A verdade da poesia*, obra que apresenta um estudo de fundo sobre a posição do poeta na modernidade, Peter Hamburger afirma que, após o período final do Romantismo, “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar” (Hamburger, 2007: 74). Ao optar pela “negação do ser”, Pessoa faz de seu próprio vazio um espaço de atuante imaginação, potencializando e dando vazão às múltiplas contradições do sujeito, que, por sua vez, negam o princípio romântico de personalidade. Com isso, pode agora o crítico estabelecer uma releitura da afirmação “não evoluo, VIAJO” (Pessoa, 1964: 208-209), de Fernando Pessoa:

[...] Fernando Pessoa pulverizou-se nas suas virtualidades: ‘não evoluo, viajo’, disse um dos Fernandos Pessoa. E era verdade – não evoluía para homem vivo, mas, como efetivamente veio a acontecer, para grande poeta morto. Um grande poeta que foi muitas pessoas, nenhuma das quais era ele mesmo, como ele mesmo não era quem se apresentava como tal. (Sena, 2000: 148)

Aquilo que Gaspar Simões considerava uma “incapacidade para criar objetivamente”, Jorge de Sena reverte para a própria expressão do “talento individual” do poeta; e a sua noção de evolução, embora presente a mesma perspectiva teleológica de *Vida e Obra*, tem como fundamento de interpretação um dos princípios postulados por T. S. Eliot, em sua teoria sobre “poesia impessoal” e “emoção artística”:

A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade.

[...] quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima.

(Eliot, 1989: 42-43)

Jorge de Sena concebe com lucidez a evolução pessoana como uma radicalização da teoria de Eliot: em seu processo de “transmutação da emoção”, na fuga de qualquer expressão individual, o eu pensante do poeta dissolve-se na criação heteronímica, e nem sob seu próprio nome pode-se inferir qualquer confissão pessoal, visto que “a obra ortônima não é menos heterônima que a dos heterônimos” (Sena, 2000: 134).

Tendo apresentado a teoria do “drama em gente” de Fernando Pessoa, e as razões de ordem estética, social e psicológica que a teriam impulsionado, Jorge de Sena entra a falar sobre o *Livro do Desassossego* como obra de síntese, por propiciar uma “explicação geral do poeta” (Sena, 2000: 205). As diversas fases do *Livro* são, para o crítico, representativas dos diferentes momentos pelos quais o autor, poeta e prosador, transitara. “A transformação do *Livro do Desassossego* é, pois, da maior importância para distinguirmos a transformação do Pessoa esteticista e simbolista no grande modernista que ele foi” (Sena, 2000: 163).

Jorge de Sena vê no caráter flutuante da semi-heteronímia, e na estrutura fragmentária de suas reflexões, um espaço de criação literária em que se pode observar com maior transparência a contiguidade do poeta em ato de “outrar-se”. Em função do estilo e da forma inconstantes que caracterizam o *Livro do Desassossego* em seus diferentes avatares, o crítico encontra uma maneira privilegiada de reconhecer o heterônimo *Fernando Pessoa*, ou seja, “as células ‘ortônimas’ (da criatura que dava pelo nome Fernando Pessoa) em processo de cissiparidade heteronímica, ou de descoberta do Outro, em si mesmas” (Sena, 2000: 151).

Assim como Fernando Pessoa é entendido, pelo crítico, a partir do conceito de “anti-eu”, pelo que dissolveu de sua própria personalidade na criação de seus heterônimos, o *Livro do Desassossego* é tido como “anti-poesia”, pelo prosaísmo fragmentário de suas meditações, que não exige a estruturação necessária à composição em verso. A escrita fragmentária de Bernardo Soares, nesse sentido, faz de seu livro a “típica expressão do que seja a negação de uma obra enquanto tal”, “uma obra que é a irrealização mesma” (Sena, 2000: 154). E essa negação representa, segundo Sena, “a prosaica libertação do poeta que realiza, em prosa poética, a sua mesma descrença no verso como liberdade última” (Sena, 2000: 156). Tal é a “ironia trágica” que Jorge de Sena identifica no “verdadeiro” desassossego pessoano.

Para chegar a essas conclusões, no entanto, fora preciso estabelecer todo o trajeto das transformações pelas quais o poeta passara e que estão refletidas na composição heterogênea do *Livro*. Analisando metodicamente as referências de que dispunha dessa obra, em cotejo com as publicações em vida de Pessoa, Jorge de Sena traça a seguinte cronologia da evolução do desassossego de Bernardo Soares:

[...] três fases distintas e principais: a primeira, de um livro muito simbolista e esteticista, literário por de mais, e anterior, na concepção, à descoberta da heteronímia profunda de que a grandeza de Pessoa se fazia [...], fragmentariamente escrito, e necessariamente irrealizável por contrariar o modernista que vegetava em Pessoa [...], escrito até 1914, e com recorrências até 1917; uma segunda fase, durante a qual, até cerca de 1929, o “livro” ficou em dormência hesitante e muito fragmentária (a ponto de nada ser datado); e uma terceira fase que corresponde à massa de datas que possuímos entre 22/3/29 e 21/6/34. O livro que nos importa é, com raras exceções, este último, até porque os fragmentos (quando não são meras anotações) não são trechos inacabados, mas “fragmentos completos”. São, efetivamente, o *desassossego*.³

(Sena, 2000: 172-173)

O esteticismo que marca os anos iniciais da produção literária de Fernando Pessoa, pouco criticado e até elogiado por Jorge de Sena em seus primeiros ensaios, é compreendido, agora, de maneira pejorativa pelo crítico. Tratar-se-ia de caracterizar um período em que Pessoa ainda não aprofundara sua visão como artista (embora dela já tivesse ampla consciência) e, portanto, mantinha-se preso ao exercício meramente formal. Fora preciso a eclosão dos heterônimos para que seu fazer literário recebesse um sentido mais profundo, mais moderno e mais afastado do que Sena nomeia, pejorativamente, “literatura”⁴. Para Sena, os heterônimos

³ A intuição crítica de Sena é validada por Jerónimo Pizarro na apresentação à edição de 2013 do *Livro do Desassossego* (e antes na edição crítica de 2010): “O *Livro do Desassossego* teve pelo menos duas fases, com pontos de contacto e de afastamento, é claro, e estas foram bem reconhecidas por Jorge de Sena e Teresa Sobral Cunha, entre outros, que não procuraram que o Pessoa do ‘alheamento’ fosse atenuado pelo Pessoa da ‘tabacaria’” (Pessoa, 2013: 28). Duas fases, e não três, porque o “limbo” dos anos 1920 não é considerado uma fase de escrita do *Livro* por Pizarro.

⁴ Note-se que Sena usa o termo no mesmo sentido que José Régio aplicou à “literatura livresca”, no

seriam “a libertação, a dissolução da literatura (com que o não-ser se disfarçava) em criação poética (com que, em disfarce do disfarce, o não-ser se realiza)” (Sena, 2000: 173).

O primeiro trecho do *Livro do Desassossego*, publicado n’*A Águia*, em 1913, “Na floresta do alheamento”, pertence, assim, a um livro ainda muito distante do que viria a ser mais tarde. Este constitui, no entanto, “um dos núcleos de que, como de outros projetos iniciais, brotou o Fernando Pessoa verdadeiramente grande e liberto de esteticismos” (Sena, 2000: 163). Após uma exposição detalhada de todos os planos de publicação dessa obra, elaborados por Pessoa até meados de 1914, Jorge de Sena verifica que

Em todos estes planos é manifesto o estilo do simbolismo e do esteticismo do Fim do Século: Bailado, O Último Cisne, Antemanhã, Na Floresta do Alheamento, Encantamento, Marcha Fúnebre para o Rei Luiz Segundo da Baviera, Sinfonia de uma Noite Inquieta, Nossa Senhora do Silêncio, Idílio Mágico, Apoteose do Absurdo, Glorificação dos Estéreis, e outros títulos de outros fragmentos análogos (Estética do Artificio, Estética do Desalento), são um dicionário de sugestões cruzadas do simbolismo francês e do esteticismo britânico.

(Sena, 2000: 169-170)

Essa primeira fase esteticista do autor (e do *Livro do Desassossego*) não se encerra em 1914. De acordo com Sena, Fernando Pessoa ortônimo continuou submetido à “doença do ensimesmamento estilístico” (Sena, 2000: 170) e aos “arrebiques esteticistas” até as publicações em *Portugal Futurista*, em 1917, “e pode dizer-se que, sempre que desejou elevar o seu tom, ou discutir de esteticismos, nunca inteiramente se livrou deles”. Mas, com o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, que reivindicava “a que toda a gente faça como ele e se heteronimize” (Sena, 2000: 178), a expressão ortônima atinge a sua definição (e, como veremos, o ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”, de Sena, atenta mais detidamente para essa transformação).

Jorge de Sena compreende que, após essa fase de maturação da poética pessoana, que se inicia com o surgimento dos heterônimos e culmina com a publicação do *Ultimatum*, inicia-se uma nova fase, em que Fernando Pessoa quase não publica e só escreve fragmentariamente em português.

A crise de que os heterônimos explodem, como uma revolta contra o “statuo-quo” literário de que uma parte do Pessoa ortônimo era e continuava conivente, conclui-se por uma quase desaparecimento deles, da poesia ortônima simbolista, do *Livro do Desassossego* na sua forma esteticista, e pela publicação intervalar de uma obra em inglês, que tanta ingenuidade seria pensar que ao autor daria uma celebridade britânica [...].

(Sena, 2000: 180)

número-manifesto da *Presença* (n.º 9, 9 de fevereiro de 1928), isto é, “insincera”, “artificial” – termos esses também recorrentes nas críticas de Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro –, em oposição à “literatura viva”, em seu texto doutrinal na *Presença* (“Literatura viva”, in *Presença*, n.º 1, 10 de março de 1927).

O hiato que a publicação dos *Poemas Ingleses* provoca na produção e na publicação do restante de sua poesia, relacionado ao erotismo exacerbado que patenteiam e ao fato de terem sido escritos *em inglês*, como numa espécie de código linguístico em que o poeta poderia fazer suas confissões publicamente, sem ser compreendido, são sugestões que Sena entrecruza para entender o significado desses poemas, no conjunto da obra pessoana. Trata-se de uma questão “complexa, e sumamente delicada”, que teria relações, acredita o crítico, com a castidade de Fernando Pessoa. Embora haja um esforço em não fazer uma leitura edipiana do poeta, nem em sugerir uma reprimida homossexualidade, a discussão acaba por extrapolar o âmbito da *criação*, para especular o próprio *sujeito psíquico*. A carta enviada por Pessoa a Gaspar Simões, em 18 de novembro de 1930, em que o poeta considera a “obscenidade” como “um certo estorvo para alguns processos mentais superiores” e diz ter decidido eliminar elementos dessa ordem, em *Antinous e Epithalamium*, “pelo processo simples de os exprimir intensamente” (Pessoa, 1998: 137), também serve como argumento para as hipóteses de Jorge de Sena.

Que são os processos mentais superiores a que ele se refere? Evidentemente que aquele grau de expressão literária, de abstração intelectual, que ele considerava, e esotericamente era, a sublimação dos apetites mais profundos da psique humana, perturbadores de uma serenidade e de uma isenção de espírito, que são supostamente parte de outro processo: o da ascensão espiritual.

(Sena, 2000: 276)

A ideia de “abstração intelectual” está associada ao mecanismo psíquico de “sublimação”, definido por Freud e aplicado por este em sua análise, por exemplo, de Leonardo da Vinci – obra de referência para Jorge de Sena, bem como a única obra de Freud, como lembra Jerónimo Pizarro, conservada na biblioteca de Pessoa, em tradução (*Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*, 1927) (Pessoa, 2006: 379). A noção parece contribuir para a compreensão de Pessoa como um “anti-eu”, na medida em que sua evolução para *poeta morto* “tem que ver com o mais terrível do ‘não-ser’, o mais demoníaco da existência como negação: a incapacidade de amar” (Sena, 2000: 149). Sabendo-se incapaz de amar, pelo excesso de inteligência que retrai qualquer manifestação de sentimento, a sublimação de pulsões eróticas na criação literária seria a estratégia pessoana, da perspectiva de Sena, para consolidar o processo de negação de si mesmo. Ao situar a questão no contexto da *dicotomia do sentir e do pensar*, o crítico acaba por preservar o poeta de especulações sobre sua sexualidade (embora, de maneira sutil, alguma sugestão a esse respeito possa ser verificada em seus textos). Há, no entanto, uma tensão entre adentrar ou não o sujeito psíquico, sobretudo quando encontramos termos semelhantes na biografia de Gaspar Simões:

E aqui teremos de abrir um parênteses para nos ocuparmos, precisamente, destes *Poemas Ingleses*, os quais representam na obra de Fernando Pessoa a fase, por excelência, de

depuração ou sublimação: a eliminação do que em dado momento se lhe afigurou “um certo estorvo para alguns processos mentais superiores”, como ele próprio confessa. E o parêntese apenas formalmente representa uma interrupção. Em verdade, estes poemas, em tudo e por tudo, se integram na evolução psicológica do poeta no momento preciso da eliminação do que ele considerava o elemento “obsceno” existente em todos os homens e particularmente nele próprio.

(Simões, 1950: 511)

A leitura de Sena converge para a de Gaspar Simões em mais de um ponto: os *Poemas Ingleses* representam um momento crucial na evolução pessoana, pois neles o poeta confessa e elimina seus pensamentos “obscenos”⁵ e liberta o espírito para o acesso a “processos mentais superiores”. Daí resulta a “depuração” de sua escrita nos poemas subsequentes, cuja síntese simbólica os críticos atribuem ao verso “O que em mim sente está pensando”. Sena rejeita, no entanto, a ideia de que essa sublimação esteja relacionada a uma “anormalidade” do poeta, referida por Gaspar Simões em sugestões de uma hipotética homossexualidade ou, ainda, de uma não superação do complexo de Édipo⁶:

Diremos, antes, no caso de Pessoa, que não é necessário defendê-lo do que nunca constou que ele efetivamente fosse, mas colocar a questão, não num plano de “anormalidade” – e sim no de uma dialética de castidade e de pan-erotismo, pela que ele era, ao mesmo tempo, “normal”, e se libertara da sua capacidade de imaginar fosse o que fosse sem repressão alguma.

(Sena, 2000: 291)

Por esclarecedor que seja, convém recorrer, ainda que de passagem, à perspectiva de Pessoa sobre o referido tema. Ao ironizar a atenção conferida pela psiquiatria à relação entre anormalidade psíquica e criação artística, Pessoa postulou que “os psyquiатras sabem às vezes como trabalha o espírito doente, mas não como trabalha o espírito são” (Pessoa, 2006: 400). Lembremos que os escritos que o poeta deixou a respeito dessa relação chamam recorrentemente a atenção para o risco de se confundir, no que se refere ao trabalho crítico, o homem com o artista, neurose com genialidade portanto, e de se elevar, como decorrência dessa confusão, a análise psiquiátrica a critério estético – prática, aliás, abundante no célebre estudo de Max Nordau. Por mais de uma vez, Pessoa corrigiu ou mesmo ridicularizou o autor de *Dégénérescence*, nos termos de uma parvoíce científica e de flagrante charlatanismo, estendido a todo seu campo de conhecimento: “É quase

⁵ Em carta enviada a João Gaspar Simões (18 de novembro de 1930), Pessoa nos dá “Uma explicação. ‘Antinous’ e ‘Epithalamium’ são os únicos poemas (ou, até, composições) que eu tenho escrito que são nitidamente o que se pode chamar de obscenos” (Pessoa, 1998:137).

⁶ “A anormalidade da sua vida sexual denuncia-se, claramente, na espécie de repulsa que lhe merece o amor físico entre homem e mulher – entre o homem que ele era e a mulher em quem, possivelmente, entrevia o ser que neste mundo lhe despertara o mais intenso e imperecível amor” (Simões, 1950: 516).

impossível a um psiquiatra não ser um charlatão. As infelizes condições de sua ciência a tal o obrigam” (Pessoa, 2006: 395). Menos ofensivo com relação a Freud, Pessoa não deixou, contudo, de salientar o “caráter de extravagância e falsa novidade” do freudismo (Pessoa, 2006: 401), e de considerar a ênfase na sexualidade uma obsessão conceitual. Entretanto, por mais que considerasse o freudismo “imperfeito” e “estreito” (Carta a João Gaspar Simões, 11 de Dezembro de 1931) (Pessoa, 2006: 404), não foi Pessoa, como sabemos, um espírito reativo à especulação e ao diagnóstico psicológico. Ao contrário, o poeta foi o primeiro a se valer dessa mesma ciência para procurar compreender sua complexidade subjetiva. Não esqueçamos que, na carta endereçada a Gaspar Simões, da qual colhemos os dois adjetivos citados para qualificar o freudismo, o derradeiro de que lança mão é “utilíssimo”, o que, por si só, revela o fascínio pela nova filosofia de explicação da mente. Aliás, mesmo com relação ao autor de *Dégénérescence*, Pessoa assinala que “por muito que tivessem sido as críticas feitas ao livro de Nordau, alguma coisa ficou dele”. Essas oscilações de Pessoa com relação à psicologia, para usar um termo mais geral, são esclarecedoras para o presente estudo porque desenham um movimento flutuante entre a rejeição irônica e a adesão descompromissada que não deixa de ser similar à inconstância de Jorge Sena com relação ao tema.

A questão sexual, abordada sob o viés psicanalítico, segue, afinal, ambígua em seus estudos: no longo texto introdutório à edição traduzida dos *Poemas Ingleses*, “O heterônimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou”, de 1974, Jorge de Sena retoma a discussão, procurando esclarecê-la como necessária ao processo de despersonalização, sem, contudo, deixar de identificá-la àquelas “obsessões” referidas por Gaspar Simões:

Com efeito, na plena virtualidade absoluta que se lhe corporizava nos heterônimos, o que ele exorcismava em inglês, a sua língua profunda, a de primeira adquirida cultura, e aquela que ninguém ou muito poucos entenderiam em Portugal, havia sido a obsessão epitalâmica do desfloramento (típica de uma cultura como a portuguesa secularmente dominada pelo mito cristão da virgindade feminina) e a obsessão teológica da homossexualidade (ou de uma amizade entre homens, que vai do sexo à divinização). Era, ao mesmo tempo, exorcismar o “feminino” e o “masculino”, para justificar a castidade e a disponibilidade heteronímica do ortônimo e dos heterônimos, dando a estes uma “universalidade” acima das circunstâncias eróticas.

(Sena, 2000: 277-278)

Diante disso, não se pode desconsiderar que em alguns momentos da crítica de Jorge de Sena a Pessoa, haja uma aderência aos princípios e, mesmo, ao vocabulário da crítica rejeitada. Também a Jorge de Sena, a Psicanálise serviu como importante fonte de modelos hermenêuticos e repertório conceitual. É verdade que ela não ocupará um papel estrutural em sua recepção, tampouco será o modelo edipiano relevante para Sena, tal como se constata na biografia de Gaspar Simões,

mas é até certo ponto surpreendente que também sobre ele, em que pesem os cuidados que afirma ter com relação à interpretação da obra e não do homem, recaiam os riscos de psicanalisar o indivíduo Pessoa. Se, por um lado, esse apelo que a Psicanálise exerce sobre ambos os críticos advém dos predicados particulares do sistema de interpretação da mente elaborado por Freud, aliás há pouco tempo veiculado em Portugal através de sua tradução para o francês, por outro não esqueçamos que é o próprio Fernando Pessoa o primeiro a se interessar e a se definir segundo conceitos psicanalíticos em diferentes momentos de sua obra, em especial na “carta sobre a gênese dos heterônimos”, profusamente comentada por ambos os críticos.

Entretanto, se tais questões de “psicologia profunda” não deixam de constar em sua crítica, talvez pela própria necessidade de rebater diretamente os princípios freudianos de Gaspar Simões, Sena procura agregar outras fontes à sua leitura, as quais, em si próprias, representam um ultrapassamento às teorias psicanalíticas. Referimo-nos às manifestações arquetípicas identificadas por Sena na obra pessoana, as quais o crítico procura integrar em uma explicação do “amoralismo” dos *Poemas Ingleses* e da visão esotérica, atingida pelo poeta, por meio de figurações de determinados arquétipos.

Para o crítico, o motivo erótico de *Antinous* e *Epithalamium* não se deve apenas aos temas, ao desenvolvimento e à linguagem de conotações esteticistas que os compõem, e o amoralismo que patenteiam vai além de uma “oposição radical a qualquer moral convencional e normativa” (Sena, 2000: 181). Isso, para Sena, constitui apenas “superficialidade literária”. Seria possível verificar por trás dessas composições a “ressonância fundamental que o mito do Andrógino e o mito da Divina Criança possuem no âmago de Fernando Pessoa”. A indiferenciação sexual simbolizada por esses mitos estariam, sim, relacionadas a obsessões homoeróticas de Fernando Pessoa, que, por sua vez, apresentariam alguma relação com sua “radical incapacidade de amar”⁷. No entanto, como pontua Fazenda Lourenço, a duplicidade característica de tais arquétipos é também componente do desdobramento heteronímico:

O fingimento postula, como é óbvio, um desdobramento, questão que Jorge de Sena faz remontar, com acerto, a Baudelaire e ao fecho do seu ensaio “Da essência do riso” [...]: “o artista só é artista se for duplo e não ignorar qualquer fenômeno da sua dupla natureza” [...]. E daí às questões da androginia e suas conexões com o rosicrucianismo de Fernando Pessoa – “rosicrucianamente a alma tem duplo sexo” (Sena, 2000: 115) – é um passo, que Jorge de Sena dá, dando articulação a um conjunto de mitos (e arquétipos) que, com base no duplo e na androginia, Pessoa recupera e recria.

(Lourenço, 2012: 101-102)

⁷ Pelas palavras do protagonista do *Livro do Desassossego*, lê-se: “Amo com o olhar, e nem com a phantasia. Porque nada phantasio d’essa figura que me prende. Não me imagino ligado a ella de nenhuma maneira, porque o meu amor decorativo nada tem de mais psychico” (Pessoa, 2010: 131).

Sena já abordava essa questão no ensaio “‘O poeta é um fingidor’ (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)”, apresentado no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado na Bahia, em 1959, evocando uma explicação histórica, de Albert Béguin, do sentido do Mito do Andrógino na cultura ocidental:

[...] propor ao homem uma visão de si próprio tal como foi ou tal como será; mais luminoso, mais próximo da harmonia e do poder, do que o é na sua condição presente. Os mitos são, com a sua tragédia desta confrontação com o real, atos de confiança nas faculdades de transfiguração que o homem pretende atribuir-se, e na eficácia das suas invenções. Traduzem a grande nostalgia da Unidade, que habita as imaginações e faz que, por mil espécies diversas, os homens se esforcem por escapar ao mundo do imperfeito em que se sentem exilados.

(Béguin *apud* Sena, 2000: 114-115)

E, para o Mito da Criança Divina, o crítico se vale da teoria dos arquétipos do inconsciente coletivo, de Kerényi e Jung:

A Criança Primordial [...] é o *monotonus* que consiste no uníssono de todas as notas, o *leitmotiv* que se desenvolve noutras “figuras” divinas, [...] é a súplica e epítome de todas as possibilidades indiferenciadas, como de todas as que se realizam na pura forma dos deuses.

(Kerényi *apud* Sena, 2000: 116)

Na obra de Fernando Pessoa, esses mitos teriam recebido diferentes configurações, como manifestações arquetípicas de uma realidade humana anterior à individuação, ou seja, ao momento em que a consciência do sujeito se forma. Trata-se de imagens ideais que estariam nos arredores da nostalgia pessoana, de uma inocência e plenitude primordiais perdidas, e que viriam a ser representativas de seu desdobramento poético. (Note-se como essa posição se mostra ampliada diante da concepção de Gaspar Simões segundo a qual o sofrimento pessoano relacionava-se à perda de sua própria infância, momento em que ainda não descobrira a profundidade de sua inteligência e em que ainda mantinha-se num convívio amoroso com a mãe.) Na “Carta a Fernando Pessoa”, Sena já apresentava algumas dessas metamorfoses da Criança Divina, identificadas por ele na obra de Pessoa, questionando a “objetividade” com que tais figuras foram representadas:

O D. Sebastião da *Mensagem* parece-se tão extraordinariamente com o Menino Jesus do “Guardador de Rebanhos” (“era o deus que faltava”...), que quase se suspeita da objetividade de “O Menino da sua Mãe”! É essa a fonte do espantoso vácuo que o cercava, meu Amigo: o vácuo da Terra, da qual o Sol se levanta, mas da qual não nasce!...

(Sena, 2000: 21)

E no ensaio “O poeta é um fingidor”, ele afirma que “o ciclo será Menino Jesus, Antínoo, D. Sebastião” (Sena, 2000: 116).

Esse apelo a imagens do inconsciente coletivo como forma de representação da ambiguidade humana – e do fingimento pessoano, para além da questão heteronímica, como demonstram as transformações apontadas por Sena – parece ser de fundamental importância para uma concepção moderna de poesia do poeta de *Metamorfoses*. Luciana Salles, em seu artigo “De andróginos e leprosos: as metamorfoses da Mitologia e da História na poesia de Jorge de Sena” (2008), destaca como o mito do andrógino é um tema poético recorrente na obra do próprio Sena:

O repertório de andróginos na literatura seniana, uma vez considerados em *lato sensu*, é bastante rico. Como seres contrários à expectativa de unidade, esses personagens encenam em seus próprios corpos mistos a divisão de seus espíritos, o seu desejo de experimentação de outras possibilidades, sua busca pelo conhecimento pleno, bem como a ambiguidade irresoluta da poesia e o diálogo com o outro.

(Salles, 2008: 79)

Se considerarmos o caráter profundamente erótico da obra poética seniana, em contraposição à “*noche oscura do sexo*” (Sena, 2000: 278) da poesia de Fernando Pessoa, podemos vislumbrar o recurso à representação arquetípica, para além dos limites da sublimação do sujeito psíquico, como algo simbólico da própria dissolução do conceito de personalidade, que Pessoa realizou através do uso das máscaras, e Sena, no entrelaçamento explícito entre sujeito empírico e sujeito da escrita.

Retomemos a discussão acerca do período de publicação dos *Poemas Ingleses*. Pelo que vimos até aqui, trata-se, para Jorge de Sena, de uma fase crucial na evolução de Fernando Pessoa, em que o poeta precisa objetivar o sexo – porque “não sabe amar”, sendo que tudo nele tende a intelectualizar-se – para dar-se em total disponibilidade à realização de sua obra. Com a descoberta heteronímica, Pessoa teria compreendido essa maneira de libertar-se, vendo na realização estética uma “compensação” e “a única salvação possível”. “Neste gelo terrível, os ‘esteticismos’ já não podem ser graças de estilo e de sensibilidade, ‘frases e esgares’ de um desassossego finito (em vez do profundo), porque se subvertem no gelo ardente de toda uma figurada pluralidade heteronímica” (Sena, 2000: 183). Os *Poemas Ingleses* configuram, assim, um momento de passagem para “além do eu”, em que ficam para trás o esteticismo dos primeiros poemas, as pulsões sexuais reprimidas e uma criação ortônima que ainda não se via heterônima: daí a configuração da obra pessoana enquanto “*heteronímia total*” (Sena, 2000: 183), ou seja, em que não há mais coincidência entre o cidadão e o poeta Fernando Pessoa – resultado de um processo evolutivo que o teria elevado da *superficialidade literária* (esteticista) ao absoluto do *não-ser*.

Depois desses anos de 1918-1921, Fernando Pessoa volta a publicar largamente a obra heterônima e o seu “novo” ortônimo. Dois exemplos dessa transformação, na poesia e na prosa, são os poemas publicados na revista *Athena*,

em que Pessoa revela, segundo Sena, uma “nova e depurada poesia ortônima, de que só escassos espécimes haviam aparecido antes”, e o “Conto do Vigário”, cuja prosa manifesta “uma nova maneira: fluência da frase, ironia mansa, realismo subjacente” (Sena, 2000: 185).

O *Livro do Desassossego*, que permanecera em dormência até 1929, quando tem um novo trecho publicado, entra na sua terceira fase. Trata-se de um período em que Fernando Pessoa já era bastante conhecido em seu círculo literário: “do ‘não-ser’ como ente pensante, transitara a escritor com uma obra, com admiradores, com estudos críticos” (Sena, 2000: 196). Jorge de Sena acredita que isso paralisava a criação heteronímica – “já toda a gente sabia que eram ele mesmo” – aumentando o desassossego do poeta e impulsionando-o à escrita do *Livro*. É dessa perspectiva que o crítico compreende a complexidade do semi-heterônimo Bernardo Soares: “para ele confluía toda a meditação dispersa e fragmentária de uma sociedade de heterônimos na disponibilidade. O livro dele era uma espécie de refugio de tudo o que não chegava a ser de ninguém; e uma espécie de depósito da fragmentária tristeza de Fernando Pessoa que, até certo ponto para que ele existisse, sofria a suspensão existencial deles” (Sena, 2000: 196).

Se nasce daí a grandeza do “novo” desassossego pessoano, é também o início do fim daquele “suicídio em vida” a que o poeta teria sacrificado sua existência, em favor de sua obra: “tudo se passa como se, a partir de 1930, Pessoa falasse e publicasse *testamentariamente*” (Sena, 2000: 196).

E, se pensarmos que, entre meados de 1934 e meados de 1935, ele revertera às “quadras ao gosto popular” [...] com as quais fizera, em poesia ortônima, o muito mais de intelectualismo que esse “gosto” não tem, há com que nos arrepiemos com essa premonição da morte: se ele não tem morrido a tempo, na sua realidade física, que acabaria ele fazendo como poeta sobrevivivo... Porque ele não era, e, na morte progressiva de todos os que o constituíam, dele não ficaria senão o horror das habilidades de um homem capaz de fazer o que quisesse, e capaz de, então, só fazer o que não valia a pena.

(Sena, 2000: 196-197)

Ela canta, pobre ceifeira

Junto à “Introdução ao *Livro do Desassossego*”, este estudo, escrito entre 1965 e 1966, pode ser considerado um dos principais exemplos da crítica textual de Jorge de Sena. Nele, o crítico empenha-se em analisar as transformações específicas do lirismo ortônimo, tendo como eixo principal a comparação de três versões do poema “Ela canta, pobre ceifeira”: o poema remetido a Côrtes-Rodrigues, na célebre carta de 1915, cujo manuscrito original Jorge de Sena acessara em 1954; a versão publicada na revista *Athena*, n.º 3, em 1924; e o que Sena chama de “a ante-primeira versão da *Ceifeira*” (Sena, 2000: 225, n. 15), um esboço repleto de lacunas, de 1912. O estudo, todavia, não foi concluído (o que confere certa dificuldade à

leitura do texto e de suas extensas divagações em notas de rodapé), tendo sido publicado apenas postumamente, no volume organizado por Mécia de Sena.

A escolha de Jorge de Sena por analisar as três versões do poema parece estar relacionada a dois fatores principais: são documentos que revelariam “Fernando Pessoa no ato de escrever” (Sena, 2000: 225), pelo que representam das diferentes escolhas estilísticas do poeta, em três períodos diferentes; e comportam o surgimento, na última versão, do famoso verso “O que em mim sente está pensando”, algo simbólico do original lirismo a que Fernando Pessoa ortônimo teria chegado. Por conseguinte, o percurso de leitura de Jorge de Sena é essencialmente evolutivo, não apenas por abordar as modificações que pertencem exclusivamente ao poema, mas pela pesquisa de seu significado dentro do macrocosmo dos mecanismos de escrita de Fernando Pessoa.

Sendo assim, a análise não deverá partir diretamente do poema. Antes disso, Jorge de Sena estabelece um panorama das composições ortônimas, publicadas antes, durante e depois da revista *Athena* (na qual se conhece o verso emblemático), buscando traçar as características que separam essa produção em “polos” distintos (Sena, 2000: 209). Dos poemas que antecedem a revista, Sena destaca “Chuva oblíqua”, “Hora absurda”, “A múmia” e as “Ficções de interlúdio” como “o polo artificioso e artificial da criação ortônima nesse período”, por estarem intimamente ligados a sua fase interseccionista. O outro polo, “cujo tom é muito afim do daquela sequência”, é constituído pelos “admiráveis” sonetos de “Passos da cruz” e “Abdicação”, representantes de uma “dignidade algo esteticista” de alusões ocultistas. Com as publicações de “Natal” e “Mar português”, na revista *Contemporânea*, em 1922, Sena afirma que o poeta “abandona publicamente”, tanto os “exercícios interseccionistas” quanto os “requebros esteticistas”, e “passa a, com uma idêntica disciplina da concisão sintática ou metafórica, dicotomizar diversamente o lirismo ortônimo, separando para a poesia ocultista o hieratismo da expressão [...] e deixando o lirismo pessoal a caminho de uma grande simplicidade aparente” (Sena, 2000: 209).

No n.º 3 da *Athena*, em que figuram, além de “Ela canta, pobre ceifeira”, “Ó sino da minha aldeia”, “Pobre velha música” e “Põe-me as mãos nos ombros”, entre outros, Sena reconhece a plenitude desse “lirismo aparentemente simples”, que deverá caracterizar a expressão ortônima a partir de então. Para Sena, esse grupo de poemas, “na sua singeleza severamente epigramática, parece ter sido escolhido para documentar não só a originalidade de dicção do poeta, como o seu domínio dos metros e das estrofes” (Sena, 2000: 210). Essas composições definem o que o crítico classifica como “comentário lírico”, caracterizado principalmente pela criação de uma nova sintaxe, baseada no intelectualismo da dicção. Poemas posteriores à *Athena*, como “O Menino da sua mãe” e “Natal. Na província neva” devem se integrar nessa linha, que segue paralela à poesia ocultista e aos poemas de “autoexplicação”, como “Autopsicografia”, “Isto” e “Conselho”.

Todo esse rigor crítico e deliberadamente esquemático serve para situar o poema “da Ceifeira” dentro da vasta produção e publicação da poesia ortônima que vai desde o período subsequente ao surgimento dos heterônimos até os últimos anos do poeta. Isso porque, para o crítico, no quadro dessas publicações, esse poema “ocupa lugar de relevo, sobretudo pelo belo e importante verso *O que em mim sente está pensando* que não figurava na versão que Pessoa remeteu a Armando Côrtes-Rodrigues” (Sena, 2000: 211). Para Sena, essa série de poemas remetidos ao amigo, exceção de “Pauis”, representa uma fase de transição estilística do lirismo ortônimo, “do alambicamento esteticista para a expressão tersa”, que deverá caracterizar sua obra posterior. Esse período de depuração teria sido reconhecido pelo próprio poeta, no momento em que afirma, na mesma carta, *amar* a “nota paúlica em linguagem simples”, que obtivera com os versos: “Ah, poder ser tu, sendo eu! | Ter a tua alegre consciência | E a consciência disso!...”

Diante dessa apreciação, Jorge de Sena não hesita em afirmar suas próprias preferências estéticas, valendo-se do gosto pessoal do poeta para emitir o juízo de valor que parece estar na base de sua crítica ao lirismo ortônimo: “Amava o poema então, parece, pela nota paúlica em linguagem simples... E amava o poeta que era, pelos três versos citados... Não se amava, nem amava o poema, por aquele verso que ainda não escrevera e é um dos versos pelos quais mais o amamos nós” (Sena, 2000: 212). Fazenda Lourenço enxerga nesse momento, em que a voz do *autor* Jorge de Sena ecoa claramente nos seus juízos estéticos, uma aproximação entre o *dualismo pessoano* e o *lirismo testemunhal* de Sena: “Com efeito, esta articulação entre o pensar e o sentir, na sequência de um ‘lirismo meditativo’ (a expressão é de Sena [...]), que radica nos sonetos de Antero de Quental e, claro está, em Luís de Camões, será fundamental para a afirmação da sua poética do testemunho enquanto meditação e inquirição de mundo” (Lourenço, 2012: 97).

A especulação de Eduardo Lourenço, remontando ao período em que Sena organizava a edição do *Livro do Desassossego*, é também elucidativa das ideias que o crítico apresenta no ensaio “Ela canta, pobre ceifeira”: “Bem se imagina e melhor se compreende o que terá sido a íntima perplexidade de Jorge de Sena diante destes objetivos pedaços do bem pouco imaginário Bernardo Soares” (Lourenço, 1993: 84-85). O que vemos se desenvolver, nesse texto, parece ser ainda resultado daquela “íntima perplexidade” que a massa de fragmentos inéditos deixados por Pessoa provocava em Jorge de Sena. Como explicar que um poeta com tanto domínio da arte da escrita – pois, lembremos, essa afirmação aparece desde os primeiros ensaios senianos – tenha abandonado tantos poemas no decurso da composição? Para tentar compreender como Fernando Pessoa transitava do rascunho à grande criação ou ao abandono do poema, Sena desenvolve uma hipótese explicativa de seu mecanismo criador.

Um primeiro argumento dessa perspectiva teórica de Jorge de Sena parte de um dado empírico: por meio de uma análise detalhada do uso que Pessoa fizera

dos versos octossilábicos, um metro incomum na lírica portuguesa, Sena descobre que esse tipo de verso não apenas ocorre em abundância na produção pessoana (em *Mensagem*, por exemplo, 16% dos poemas são compostos nesse metro), como também em uma concentração temporal (das composições que vão de 1928-34, ele afirma que “os cinco poemas de 1928 são do mesmo mês; dos dezessete de 1930, seis são de um mesmo dia e os outros pertencem ao mesmo mês; os cinco poemas de 1932 são quase todos do mesmo dia; os três de 1933 foram escritos em quatro dias seguidos; dos oito de 1934, uma metade é do mesmo mês” [Sena, 2000: 216]). A recorrência do uso e a proximidade no tempo remetem o crítico ao relato pessoano da “gênese dos heterônimos”, em que Pessoa afirma ter escrito “trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase”, do que Sena conclui:

O que a Pessoa sucedia com os heterônimos sucedia-lhe também com os metros. Aquilo que ele contou que lhe sucedera com a criação de Alberto Caeiro foi, de um modo geral, o padrão da sua criação poética: uma vez fixada a personalidade heteronímica, ou a medida rítmica, aquela ou esta multiplicavam-se por cissiparidade durante um curto prazo.

(Sena, 2000: 216)

Com isso, não quer o crítico defender a noção de “êxtase” que Fernando Pessoa parece associar a uma suposta “espontaneidade” de sua criação – o que ia ao encontro da expectativa dos críticos da *Presença*. Para Sena, “na preferência pela espontaneidade inspirada, e primordialmente preocupada com a expressão de uma vivência íntima, ele é mais ‘artista’ [...] do que o ‘puro poeta’ que a crítica que lhe iniciou a glória pretendeu ver nele” (Sena, 2000: 223). Sua hipótese, como tudo o que sempre dissera sobre Pessoa, tem como baliza a consciência crítica do poeta: é só depois da *fixação* da personalidade literária (do estilo, portanto) e de algum aspecto da estrutura formal do poema (metro, estrofes, ritmo) que a matéria propriamente dita começa a surgir em seu espírito. Esses elementos são sempre prévios “a qualquer aceitação de uma significação pressentida. Dir-se-ia que a terrível lucidez que ele desenvolveu lhe destruíra o mínimo de inocência e de ingenuidade, indispensável a que um poeta comece por aceitar, com um ritmo, as palavras primeiras em que ele se manifesta” (Sena, 2000: 217, n. 7).

Tal dissociação entre “forma” e “conteúdo”, em que a primeira, se não antecede de todo, ao menos confere o impulso inicial da criação pessoana, leva o crítico a atribuir um “caráter eventual” a alguns poemas, em contraposição à noção de “necessidade” do fazer literário. Para Sena, o resultado desse procedimento de escrita conduz o poeta à repetição autoimitativa de um estilo ou de uma forma atingida – o que teria resultado na grande quantidade de inéditos que, por estar consciente da mera eventualidade desses poemas, Pessoa não publicava ou deixava inacabados. Esse aspecto “repetitivo” da obra pessoana é reiterado em diversos ensaios de Jorge de Sena, como na “Carta a Fernando Pessoa”, de maneira bastante positiva (quem sabe, impressionista, posto que, em 1944, Sena ainda

desconhecia o espólio); de uma perspectiva mais crítica (mas não sem alguma concessão), o mesmo se verifica na entrevista a Luciana Stegagno Picchio, de 1977:

Mas devo dizer que, igualmente, não considero tudo o que Pessoa escreveu em forma de verso como possuindo igual interesse e qualidade. Acho o Pessoa-ele-mesmo, em muitíssimos dos poemas primeiro conhecidos ou mais recentemente revelados, extremamente repetitivo [...], usando e abusando de certos esquemas e fórmulas. [...] Todavia, dizer-se que algo é menor ou repetitivo num poeta da imensa e complexa categoria de Fernando Pessoa não é o mesmo que dizê-lo para outra criatura poética inferior ao nível que é o seu.

(Sena, 2000: 332)

O maior exemplo dessa “imitação mecânica”, que resulta na “*não-necessidade*” de alguns poemas, é precisamente atribuído ao “Pessoa-ele-mesmo”. É curioso como, nesse ponto, o discurso evolutivo de Jorge de Sena começa a considerar os percalços que circundam a fase seguinte ao “amadurecimento” (no caso de Pessoa, tudo o que veio depois da descoberta heteronímica) – aquela em que o poeta precisa sustentar a qualidade de sua criação. Por isso a crítica, por exemplo, às “*Quadras ao gosto popular*”, neste ensaio novamente consideradas “lamentáveis” (Sena, 2000: 213, n. 5).

Sena acredita que, diante da excessiva abstração que o processo de despersonalização implicava, o poeta, por vezes, era paralisado por seu próprio esvaziamento. Ao contrário de um dramaturgo que tem liberdade total para desenvolver suas personagens, “ele era eventualmente uma forma pura e abstrata, em busca de matéria que nem sempre encontrava” (Sena, 2000: 218). A produção ortônima, sendo o vazio por excelência – na medida em que é a representação mais concreta da sua consciência crítica de “não-ser” – é a que de forma mais latente transparece a “disponibilidade de um espírito” e a busca angustiante pela “concreção de ter que dizer” (Sena, 2000: 217). Por conseguinte, essa obra “abunda de frustradas imitações mecânicas da maneira que o Pessoa ele-mesmo adquirira após libertar-se [...] da literatice pós-simbolista” (Sena, 2000: 217, n. 7).

Jorge de Sena aproxima, assim, as noções de *imitação* e *fingimento*. Ao imitar uma “maneira de estilo” que ele atribuía a si mesmo, Fernando Pessoa estaria “fingindo” ser Fernando Pessoa, através de uma autoironia que poderia levá-lo ao abandono do poema. Mas Sena ressalta que “esta relação do fingimento com a ironia não deve confundir-nos quanto ao outro fingimento, [...] inerente à criação de um objeto estético liberto de ilusões românticas subjetivistas” (Sena, 2000: 218, n. 7). Para elevar-se à “grande criação”, a única saída do poeta que recusava a *expressão* era a invenção de si mesmo enquanto autor. Essa noção de *autoria* é a contrapartida do artificialismo que possa haver em seu método criativo – e o verso “O que em mim sente está pensando”, a síntese do procedimento de sua consciência criadora.

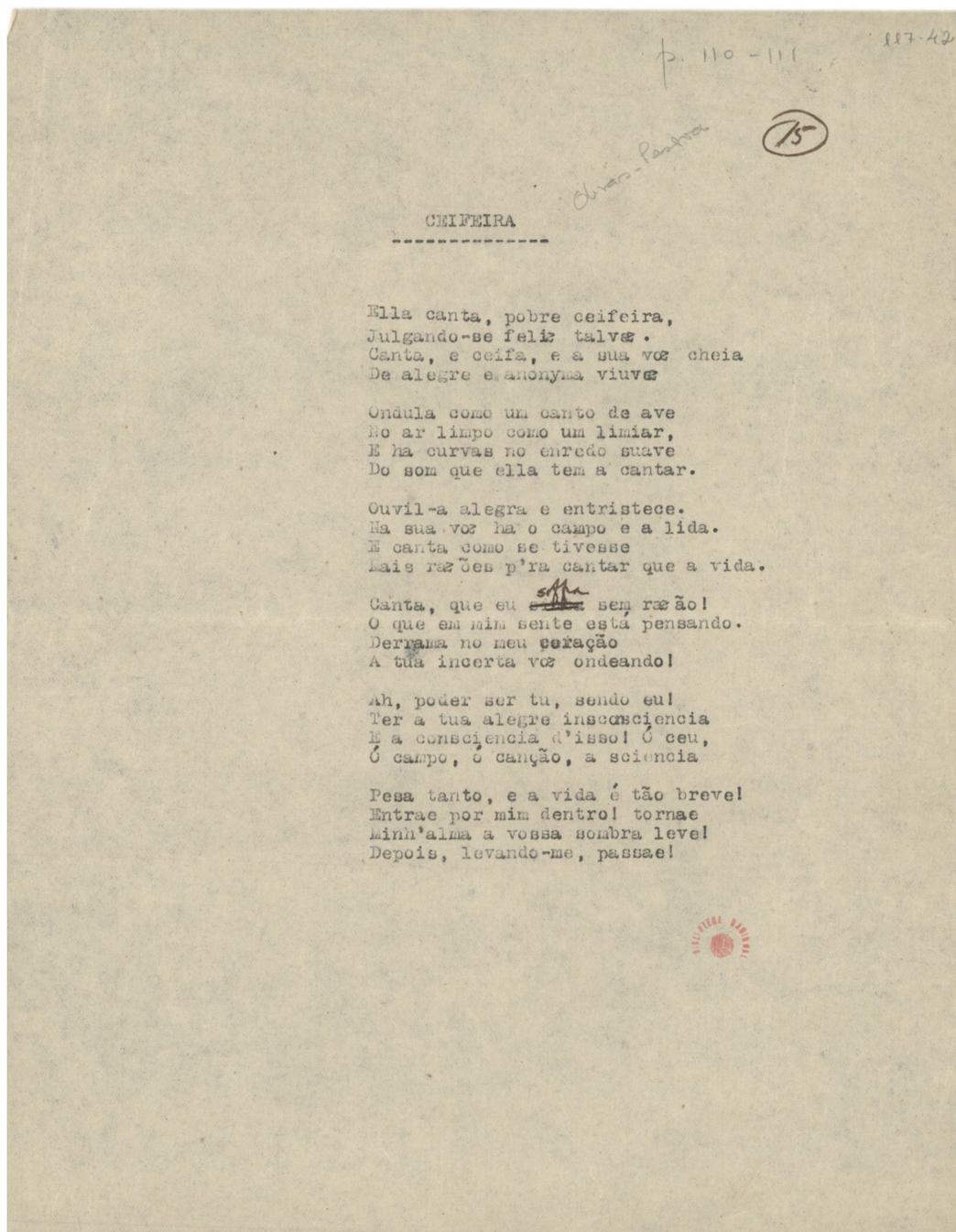


Fig. 2. Testemunho dactilografado de "Ela canta, pobre ceifeira,".

O poema “Ela canta, pobre ceifeira” é simbólico de diversas instâncias das hipóteses que Jorge de Sena procura desenvolver. No que diz respeito à linguagem, ele demonstra não apenas a mudança estilística do ortônimo, mas sobretudo aquela recorrência, agora temática, que Sena observava no uso dos octossilábicos. Para ele, “a *Ceifeira* portuguesa agitou-se no espírito de Pessoa – ‘Ela canta...’ –, desde os meados de 1912 a fins de 1914, e um mantido prestígio do poema levou o autor a selecioná-lo e revê-lo, dez anos depois, para a primeira publicação maciça de [sic] obra ortônima” (Sena, 2000: 225). Toda a lista de poemas enviada a Côrtes-Rodrigues gira em torno do mesmo tema, o que para Sena é significativo da *fixação* que motivava o desenvolvimento criativo do poeta.

Essa leitura do crítico, que se vale das diferentes versões do poema a fim de elucidar um procedimento de escrita pessoano, mostrando o quanto de artifício (em contraposição a espontaneidade) sua criação lhe exigia, pode ser considerada um aprofundamento de uma análise já iniciada por Gaspar Simões em sua biografia do poeta. Para ambos, trata-se de um poema que revela os dois aspectos principais do percurso evolutivo de Pessoa: de um lado, a *evolução do conceito estético*, que se inicia com a crise dos heterônimos, culmina com a sublimação dos *Poemas Ingleses* e é sintetizada no verso “O que em mim sente está pensando” (evolução que analisamos no tópico anterior); de outro lado, a *evolução estilística* do lirismo ortônimo, a qual é detalhadamente situada por Sena à luz dos poemas anteriores e posteriores à revista *Athena*, e da qual testemunham as três versões do referido poema.

Gaspar Simões, nos anos 40, contava apenas com as versões de 1914 e 1924, o que já fora bastante para o crítico atribuir a esse poema uma síntese da evolução do estilo ortônimo. Na leitura que desenvolve no capítulo “O que em mim sente ‘está pensando’”, da sua *Vida e Obra*, Gaspar Simões chega às seguintes conclusões:

Duas das quadras desta primeira versão da *Ceifeira* desapareceram na segunda: a 4ª e a 6ª, e com justificada razão – eram frouxas, duras, e, sobretudo, especialmente a 6ª, escolarmente “paúlicas”. Na segunda versão, os termos são muito mais concisos, o verso muito mais “epigramático”, muito mais “plástica” a adjetivação:

[...] O caminho de uma nítida evolução, a marcha de uma consciente depuração, uma lúcida e firme *apreensão* da essência inspiradora da poesia, eis o que se define no confronto destas duas versões de uma mesma peça lírica.

(Simões, 1950: 403-404)

Pela nova plasticidade apresentada nessa poesia, distante dos artificialismos de seus ousados programas estéticos, a inspiração pessoana volta-se para um novo lirismo, que tem como “essência inspiradora” a descoberta revelada no discutido verso. De modo análogo, as comparações de Sena dos poemas de 1912 e 1914 revelam os mesmos princípios, em grande medida judicativos, da crítica de Gaspar Simões:

Esta transformação de uma linguagem extremamente convencional (“requisite de expressão”, como, em 1912, todo o canto é) numa linguagem densamente significativa (em que a densidade substitui a pretensa sensibilidade) progride do esboço de 1912 para o texto de 1914. E o que, neste texto, ainda restava de mais claramente conexo com essa literatice primeira é o que, para a publicação em *Athena*, é suprimido ou alterado.

(Sena, 2000: 229)

A floração de uma simplicidade aparente seria, assim, um indício seguro de que a concepção artística de Fernando Pessoa mudara, evoluíra. E isso, de acordo com Sena, já aparecia de forma embrionária em poemas anteriores a 1914. Segundo o crítico, o poema “Põe-me as mãos nos ombros”, de 1912, “mostra que, ao lado dos preciosismos estético-simbolistas, a densa simplicidade se conservava e constituía” (Sena, 2000: 236), enquanto:

[...] no I e no V de *Além-Deus*, afloram as expressões que serão (e já vinham sendo, como se vê, no poema *Análise*, de 1911, publicado por Gaspar Simões, na sua biografia) divergentemente a dialética entre o ver e o ouvir, de um lado, e o pensar e o sentir, de outro, a qual será a matéria predominante da poesia ortônima [...]. Esse aflorar está, porém, envolto nas expressões da noção de descontinuidade, que são raiz das experiências interseccionistas, que estruturam *Chuva Oblíqua*, de 8/3/1914. Isso tem o seu desenvolvimento depurado no poema da *Ceifeira*, e, como vimos, estava implícito na tentativa de 1912, cuja linguagem continha o que, depois, Pessoa destilou diversamente.

(Sena, 2000: 238)

Simplicidade e plasticidade são, portanto, critérios de evolução para ambos os críticos. O curioso é que, como eles partem do princípio de que há a evolução, o que é composto em linguagem simples, ou plástica, antes de 1914, é considerado “prenúncio” de uma evolução que estava por acontecer. A perspectiva é, assim, teleológica: deve haver um período caracterizado por algo que será substituído por outro. O que já era escrito no estilo “evoluído” é então compreendido, não como característico daquela fase, mas da posterior. Se toda a obra posterior é uma evolução de poemas como “Pauis” e “Chuva Oblíqua” – poemas-programas dos “ismos” de Pessoa –, o que os críticos acabam por fazer é, ao contrário do que pretendem, justamente chamar a atenção para a importância desses poemas, como se eles fossem altamente representativos de toda uma concepção de arte para Pessoa, que será posteriormente substituída. Há, ainda, subjacente a essa concepção, um fator menos mensurável: o próprio gosto estético de ambos, que, como não são apenas críticos, mas escritores, claramente optam pela linguagem mais simples de depois

O gosto de Jorge de Sena, em sintonia com o de Gaspar Simões, é novamente explicitado pelo crítico (posto que já o revelara na leitura do verso emblemático, como vimos), em uma das notas ao ensaio, transparecendo, ainda, certo tom de lamento pela irremediável faceta esteticista de Fernando Pessoa:

O que se nos afigura mais correto, atualmente, em função dos novos dados que Gaspar Simões não encontrara nos papéis do poeta, é considerar o caráter eventual do “paulismo”, como Simões acertadamente fazia, mas ter presente que esse paulismo foi apenas o exacerbamento de uma tendência que, ao lado da simplicidade pretensa ou autêntica de quem se dizia influenciado por Correia de Oliveira em 1908-1909, e pelo saudosismo em 1912-1913, sempre existiu no estilo do Pessoa ortônimo, e nem sempre se fundiu tão perfeitamente quanto Gaspar Simões desejaria – e nós também – num “lirismo clássico que será o grande lirismo de Fernando Pessoa”. De resto, esse preciosismo nunca o abandonou inteiramente, mesmo na prosa ortônima, sempre que ele pretendia elevar o tom.

(Sena, 2000: 237)⁸

Ao relativizar a questão da depuração do lirismo ortônimo, associando-a ao procedimento de escrita transitório e eventual do poeta, Sena procura, novamente, aprofundar as hipóteses de leitura lançadas por Gaspar Simões. Essa leitura, que parece sugerir que Pessoa não evoluiu completamente, já aponta para um Jorge de Sena também poeta, posicionando-se frente a uma das maiores – e cada vez mais imponente, pelo que se vai revelando de seu espólio poético – figuras literárias de seu tempo, de sua língua e de seu país.

⁸ A parte final do trecho é uma citação de Gaspar Simões (1950: 216): “De fato, esta *Ceifeira*, bem como a anterior – “Ó sino da minha aldeia” – são marcos da transição do “paulismo” para o lirismo clássico que será o grande lirismo de Fernando Pessoa – um lirismo em que o “paulismo”, ou seja, o “simbolismo” e o “saudosismo”, numa palavra, a autêntica poesia moderna, atinge o seu equilíbrio supremo, um equilíbrio orgânico, não um equilíbrio *sintético*.”

Bibliografia

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2009). “Jorge de Sena estrangeirado – ou era-lhe apertada a camisa da pátria?”, in *Jorge de Sena - novas perspectivas, 30 anos depois*. Francisco Cota Fagundes e Jorge Fazenda Lourenço, organizadores. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 323-329.
- ELIOT, T. S. (1989). “Tradição e talento individual”, in *Ensaíos*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, pp. 37-48.
- HAMBURGER, Michael (2007). *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). “O Livro do Desassossego: texto suicida?”, in *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 81-95.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2009). “Jorge de Sena e o Portugal disperso”, in *Jorge de Sena - novas perspectivas, 30 anos depois*. Francisco Cota Fagundes e Jorge Fazenda Lourenço, organizadores. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 331-341.
- ____ (2012). “Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, pp. 88-114.
- NORDAU, Max. *Dégénérescence* (1894). Paris: Félix Alcan Éditeur. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118039/f8.image>. Consultado em 12 de Maio de 2015.
- PESSOA, Fernando (2013). *Livro do desassossego*. Edição e Apresentação de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2010). “Anteros”, in *Livro do desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, tomo 1, pp. 130-132.
- ____ (2006). *Escritos sobre génio e loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1964). *Páginas de Doutrina Estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito. 2ª edição, não autorizada.
- Presença – folha de arte e crítica* (1993). Edição fac-similada compacta. “Literatura viva”, n.º 1, 10 de março de 1927; “Literatura livresca e literatura viva”, n.º 9, 9 de fevereiro de 1928. Lisboa: Contexto.
- SENA, Jorge de ([1982] 2000). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Edição de Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70. 3.ª edição revista e aumentada.
- SALLES, Luciana (2008). “De andróginos e leprosos: as metamorfoses da Mitologia e da História na poesia de Jorge de Sena”, in *Metamorfoses*. Alfragide, n.º 9, pp. 77-85.
- SIMÕES, João Gaspar (1950). *Vida e obra de Fernando Pessoa - História duma Geração*. Lisboa: Livraria Bertrand.