

Ângelo de Lima, poesia e loucura: *Orpheu, Poesia Experimental e Edoi Lelia Doura*

Ana Cristina Joaquim*

Keywords

Ângelo de Lima, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Herberto Helder, *Orpheu*, *Poesia Experimental*, *Edoi Lelia Doura*.

Abstract

This paper is an approach to the appropriation of the poem “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, written by Ângelo de Lima, first by the *Orpheu* poets, then by the poets of *Poesia Experimental* (PoEx) and finally by Herbert Helder, in his *Anthology of Connecting Voices of Modern Portuguese Poetry* (Edoi Lelia Doura). The focus of the approach rests on the relationship between poetry, genius and madness. In addition to the formal elaborations and links with poetic innovation it matters to establish some of the thematic links between the Ângelo Lima poetic's stance and poetry advocated and practiced by these poets.

Palavras-chave

Ângelo de Lima, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Herberto Helder, *Orpheu*, *Poesia Experimental*, *Edoi Lelia Doura*.

Resumo

Trata-se de uma abordagem da apropriação do poema “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, de Ângelo de Lima, primeiramente pelos poetas de *Orpheu*, em seguida pelos poetas da *Poesia Experimental* (PoEx) e finalmente por Herberto Helder, em sua *Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* (Edoi Lelia Doura). O foco da abordagem recai sobre a relação entre poesia, gênio e loucura. Para além das elaborações formais e dos vínculos com poéticas da inovação, importa, estabelecer alguns dos elos temáticos entre a postura poética de Ângelo do Lima e a poesia defendida e praticada pelos poetas em questão.

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (2016).

Ao menos desde a modernidade poética, quando o rompimento com o encadeamento lógico da linguagem cede lugar àquilo que Pierre Reverdy tão bem definiu, ao tratar da analogia, como sendo a *imagem poética*, ideia retomada por Octavio Paz (“Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”; PAZ, 1996: 38), há uma associação entre poesia e loucura, em que a subversão do princípio de não-contradição é evidente e em que surge a possibilidade de valoração de ambas (a poesia e a loucura). A subversão é uma via de acesso ao não normatizado, visto que tanto a linguagem quanto a sanidade obedecem a normas bastante rígidas; é assim como contribuem de maneira eficaz para a manutenção de uma comunidade. Neste sentido, trata-se, até certo ponto, do conflito entre indivíduo e coletividade. Tanto a língua, no seu uso comunicativo, quanto os padrões comportamentais são códigos suficientemente delimitadores, uma vez que, em termos sociais, se considera que o indivíduo deve coibir seus instintos imediatos com o objetivo de participar do seu meio e abdicar da sua solidão inerente. Tal como a língua, com sua ordenação sintática e demais coerções formais, a sociedade e suas regras de comportamento induzem, num sentido bastante amplo, à fragilização da autenticidade individual. Daí que se considera possível entender poesia e loucura como coincidentes, pelo menos no que se refere à afirmação ilimitada do indivíduo contra algumas das mais determinantes coerções de ordem social. Se ambas compactuam ao ludibriarem a língua ou a ordem comunitária, é preciso, em simultâneo, ultrapassar as convenções determinadas pela tradição. Poesia e loucura são primas-gêmeas e suficientemente ousadas no empenho de flertar com a pavorosa solidão.

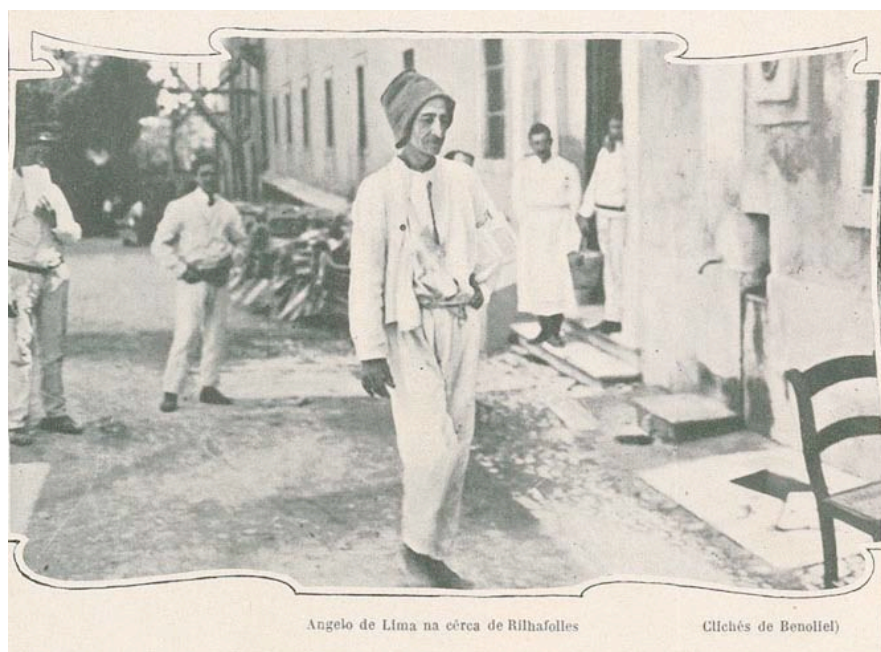


Fig. 1. Ângelo de Lima, Poeta em Rilhafolles (*Ilustração Portuguesa*, 14-08-1911)

Creio que grande parte do interesse suscitado pela poesia de Ângelo de Lima deve-se justamente a esta dupla subversão que, no caso de Lima, atravessa a linguagem na exata proporção em que atravessa a vida. Nas palavras de Fernando Guimarães, contidas no prefácio para as *Poesias Completas*, “Surge, então, o escândalo: o de uma linguagem que compromete o tão desejado acordo que existiria entre a natureza, a sociedade e a cultura” (GUIMARÃES, 2003: 13). Tal afirmação faz referência não apenas à ousadia estética empenhada por Ângelo de Lima – que em 1915 tem uma série de oito poemas inéditos publicados no segundo número da revista *Orpheu* –, mas, sobretudo, ao fato de ter sido o poeta diversas vezes internado em hospitais psiquiátricos sob o diagnóstico de esquizofrenia.

Apesar da acolhida pelos poetas da geração de *Orpheu*, a crítica costuma separar o conjunto de seus escritos em dois momentos de maior ênfase: um primeiro momento ultrarromântico; e um segundo momento simbolista. Piero Ceccucci, em ensaio dedicado ao poeta Ângelo de Lima, afirma sobre o primeiro número da revista *Orpheu*:

Com efeito, apesar de grande parte dos contributos publicados no primeiro número da revista serem ainda impregnados por evidentes e persistentes solicitações simbolístico-crepusculares – pensemos nos “Poemas”, de Ronald de Carvalho, ou em “Frisos”, de Almada Negreiros, ou ainda em “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, ou nos “Treze Sonetos” de Alfredo Pedro Guisado, para não falar da própria capa da revista, desenhada por José Pacheco, de indubitável marca simbolista, em que, com a representação da luz emanada por dois grossos círios acesos, quase sustentados nos braços esticados por uma jovem figura feminina nua, é encenada, com chamamentos também de tipo esotérico a força da verdade (no nu feminino) e da sabedoria e, se quisermos, da inteligência (na luz emanada) –, comprova-se que as intenções e as finalidades de vanguarda da revista aparecem, no entanto, certas e incontestáveis [*sic*] a presença do poema “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos e, sobretudo, das [*sic*] linhas programáticas, expostas por Luís de Montalvor no texto introdutório, colocado no espaço peritextual do volume. Não existe qualquer dúvida, no entanto, que não se deve subavaliar o fôlego pioneiro aberto ao novo, realizado pelo próprio Simbolismo, ao qual deve ser inscrito o mérito de ter favorecido, também em Portugal, a preparação para a mudança, mostrando toda a inadequação do pensamento estético no fim do século dezanove, no colher e representar a crise do homem contemporâneo, que não conseguia já encontrar respostas interiores para suas necessidades existenciais.

(CECCUCCI, 2015: 87-88)

Convém ressaltar que os poemas de Ângelo de Lima, com evidentes características próprias ao simbolismo, foram publicados no segundo número da revista *Orpheu* e não no primeiro, acerca do qual a citação acima discorre. No entanto, importa esse friso interseccional entre estéticas e momentos literários no qual se manifesta a poética de Ângelo de Lima. Jorge de Sena, também atento a tais intersecções, escreveu: “[...] no seu paroxismo esquizofrénico, [Lima] é um dos melhores poetas de transição do simbolismo para o vanguardismo” (SENA, 1988: 113).

Quanto ao Modernismo e a possibilidade de inserção dos escritos de Lima no movimento, parece existir uma valoração retrospectiva, conforme atestam as seguintes palavras de Fernando Pessoa: “não sendo nosso, [Ângelo de Lima] todavia se tornou nosso” (*apud* GUIMARÃES, 2003: 19). Ademais, conforme demonstram os estudos de Jerónimo Pizarro – no livro *Fernando Pessoa: entre gênio e loucura*, de 2007 e no artigo “Essa Besta: Orpheu, Egas Moniz e Júlio de Matos”, de 2015 –, havia por parte de Fernando Pessoa um empenho no sentido de associar gênio e loucura mediante manifestações literárias, de forma que Ângelo de Lima passa a ser um caso emblemático entre os poetas órficos. Pessoa é categórico: “A ignorância e incompetência dos nossos criticos, a incultura e estupidez do nosso publico, a indisciplina mental e o charlatanismo científico dos nossos pretensos homens de sciencia – n’este meio caiu *Orpheu*” (in PIZARRO, 2007: 168). E Pizarro explica:

Com estas linhas encerra um texto que começava por afirmar que “As relações entre psiquiatria com a literatura não tem sido felizes” (14²-47¹) e que se encontra manuscrito a tinta preta em metade de uma circular comercial. Explorando o espólio, conseguimos encontrar a outra metade dessa circular e ainda um outro conjunto de folhas da mesma circular, igualmente manuscritas a tinta preta, em que Pessoa se debruça também sobre as relações da psiquiatria com a literatura no contexto do aparecimento de *Orpheu*. Não é surpreendente que [Pessoa] tenha escrito tantas páginas sobre esse assunto, pois a sanidade mental dos literatos de *Orpheu* tinha sido posta em causa e o seu talento não tinha sido reconhecido.

(PIZARRO, 2007: 168)

Em artigo recente, Jerónimo Pizarro apresenta de que modo a revista teria sido recebida pelos psiquiatras e a postura de recusa dessa recepção por parte dos poetas órficos, conforme se lê nos seguintes trechos:

Pessoa talvez não esperasse que os psiquiatras se pronunciassem sobre *Orpheu*, e indignou-se com o diagnóstico de alienação mental que pairou sobre os colaboradores da revista, embora soubesse que a recepção da revista comportaria incompreensão [...]

(PIZARRO, 2015: 17)

E, conforme o próprio Pessoa:

Os nossos psychiatras estudaram psiquiatria. Estão portanto competentes para dar uma opinião sobre assumptos psiquiatricos. Se tivessem estudado biologia, estariam competentes para dar uma opinião sobre assumptos biologicos. Para dar uma opinião sobre literatura, parece, pois, que era mister que tivessem estudado – não psiquiatria, que só os habilita a opinar sobre psiquiatria – mas literatura.

(*apud* PIZARRO, 2015: 39)

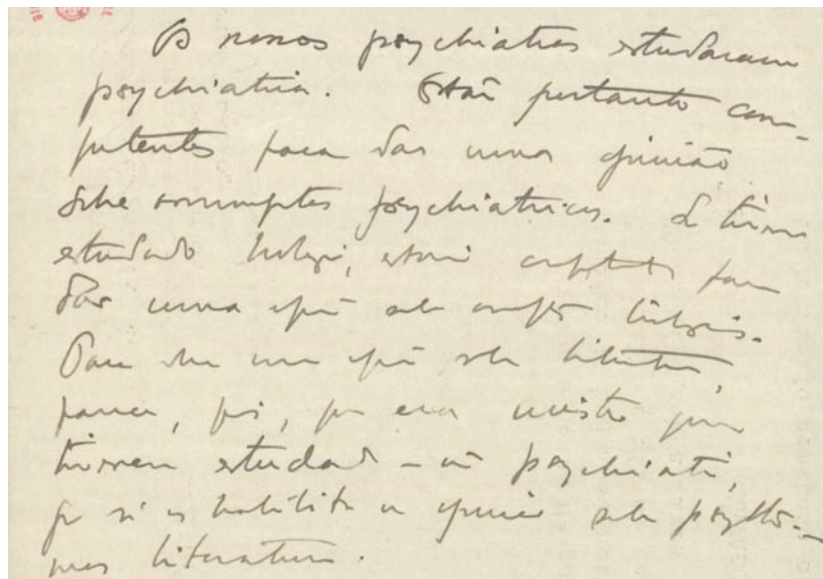


Fig. 2. Os nossos psychiatras estudaram psychiatria
(BNP/E3, 15B3-84; pormenor)

Quanto às escolas literárias e ao debate acerca do ultrarromantismo, posterior simbolismo e modernismo da obra de Ângelo de Lima, penso que é possível ir para além de uma tentativa de classificação ortodoxa, tal como bem pontuou Jorge Roque, em ensaio publicado na revista *Cão Celeste*: “Cada obra literária inaugura um indivíduo para lá de géneros, movimentos ou estilos” (Roque, 2014: 18). O certo é que a peculiaridade formal patente nos escritos de Ângelo de Lima chamou atenção dos poetas de *Orpheu*, mas também dos poetas que se reuniram, em 1964, em torno da publicação do primeiro número dos cadernos de *Poesia Experimental* (PoEx), sob organização de António Aragão e Herberto Helder.

Importa, entretanto, uma transição entre a prematura morte de Pessoa em 1935, aos 47 anos (que, entretanto, sucede – o ainda mais prematuro – suicídio de Sá-Carneiro em 1916, aos 26 anos), e a manifestação em torno da revista PoEx, na década de sessenta. Nesse meio tempo, para além da permanência criativa multidisciplinar de Almada Negreiros – que escreveu e pintou até as vésperas de sua morte em 1970 –, vale a pena destacar o neorrealismo, que desde meados da década de trinta surge no cenário literário português e atravessa as décadas de quarenta (momento de sua solidificação com o lançamento, em 1941, da coleção “Novo Cancioneiro”), cinquenta e sessenta; bem como o movimento surrealista, que começa a ganhar contornos nos princípios da década de quarenta, mediante o contato de António Pedro com o surrealismo inglês, e desponta com maior força com o protagonismo de Mário Cesariny no agrupamento de diversos escritores e pintores até meados da década de cinquenta, quanto, oficialmente, o movimento se desfaz (muito embora a produção criativa dos membros tenha se estendido até a morte de cada um deles, permanecendo, ainda hoje [2016], manifestações artísticas de Artur do Cruzeiro Seixas, expoente de imenso destaque).

Quanto à PoEx figuram nomes provenientes das mais diversas províncias literárias, como é o caso de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa e Ernesto Manuel de Melo e Castro. Assim, é interessante constatar que na seção intitulada “antologia”, Ângelo de Lima aparece ao lado de Camões, Mário Cesariny de Vasconcelos, entre outros. A diversidade de filiações e tempos históricos de que se compõe o primeiro número dos cadernos de *Poesia Experimental*, não obscurece, entretanto, o elo de coincidências entre os colaboradores da publicação impressa: era comum a todos uma postura de vanguarda, no sentido da afirmação de uma *evolução das formas*, tal como sugerem as palavras de Herberto Helder no texto de apresentação dos cadernos:

Estes cadernos, além de procurarem reunir experiências portuguesas e algumas estrangeiras em curso, tentarão também exemplificar, com o passado, essa mesma alertada consciência da evolução das formas. O experimentalismo é assim – no significado histórico – o movimento de adequação do homem (testemunha e expressão) ao movimento da realidade (coisas e acontecimentos).

(ARAGÃO e HELDER, 1964: 6)

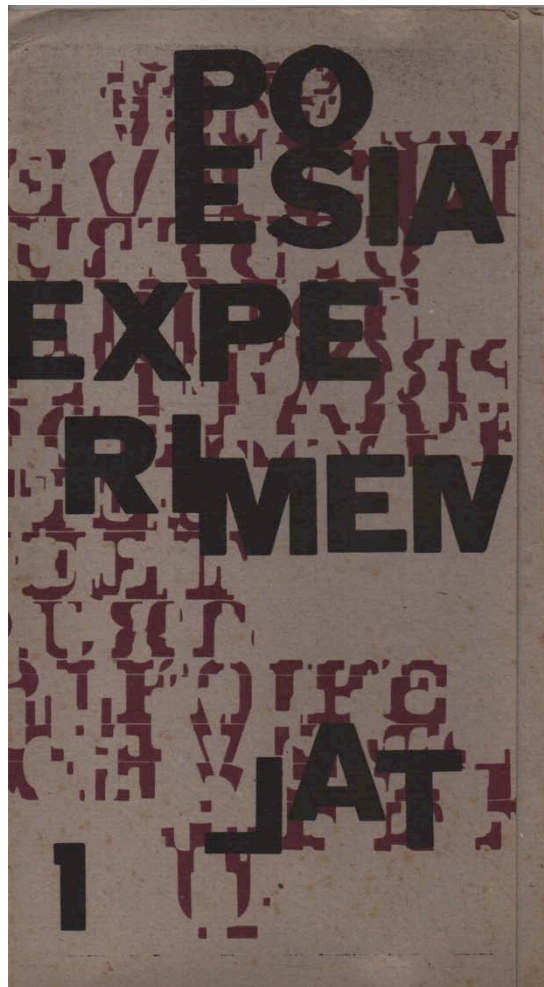


Fig. 3. Capa do primeiro número da revista *Poesia Experimental* (1964)

É neste sentido que o engajamento característico dos poetas de *Orpheu* se mantem nos que se reúnem para a publicação dos cadernos de *Poesia Experimental*, embora estes últimos diferissem do conservadorismo formal de muitos contemporâneos dos poetas órficos (tais como os poetas presencistas) e de muitos dos seus próprios contemporâneos (tais como os poetas neorrealistas).

Por estes motivos, a inserção de escritos e poemas de Ângelo de Lima na *Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa (Edoi Lelia Doura)*, organizada por Herberto Helder e publicada em 1985, fica também justificada, uma vez que a *Antologia* tinha o intuito de dar maior visibilidade a incursões estéticas em que estivessem implicadas (r)evoluções da forma, embora *Edoi Lelia Doura* não tenha um tom vanguardista nem um manifesto literário de abertura.

As duas apropriações da poesia de Ângelo de Lima já referidas convergem no propósito de estarem “ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar” (HELDER, 1985: 8; na nota de apresentação). Tal serviço de inspiração *comum*, entretanto, não deve ser considerado no sentido amplamente comunitário ou social, ao contrário: o que parece haver de *comum*, entre os poetas selecionados é justamente a força de cada um como indivíduo contra as coerções sociais implicadas no uso da língua. Também Almada Negreiros, em livro dedicado a refletir sobre a vivência possibilitada pelos poetas e artistas de *Orpheu*, expressou tal propósito entre os poetas nela envolvidos de modo bastante exemplar:

Foi este o facto decisivo de que o “Orpheu” não era grupo. Era-lhe indiferente toda opinião política, religiosa, literária, artística, filosófica, científica, desde o momento que não se a “pusesse”. O inadmissível foi sempre que as circunstâncias de um influenciassem ou satisfizessem as circunstâncias de todos. Em contrapartida, “Orpheu” era para que nele estivessem todas as circunstâncias dos do “Orpheu” e as dos que não passavam em “Orpheu”. Se “Orpheu” era grupo foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era.

(ALMADA, [1965] 2015: 11)

Tal modo de explicitação da valorização das liberdades individuais, assume caráter propriamente engajado contra as imposições comportamentais socioculturais, conforme se lê a seguir: “A comunidade é feita de gente que veio, e não de gente que a comunidade faz” (ALMADA, 1965: 20); e mais detalhadamente a seguir:

A máquina social está totalmente invertida julgando que a unanimidade pode distribuir especialidades individuais vitalícias. Chama-se vitalícias até reforma?

Toda unanimidade que não aguardou a plena atitude humana de cada especialidade nata tem os seus dias contados. Porque o imprevisível de cada um é o único portador[,] é o único combustível que acende no mundial e no universal.

No melhor dos casos de posição social falta[,] no seu investido[,] precisamente o dom natal de especialidade na comunicabilidade, enfim[,] falta o próprio no próprio que enverga a

posição social. Apenas serve máquina automática à social, isto é, *Ersatz* falso da máquina social das especialidades natais.

Merece chamar-se máquina social a ídolo vazando olhos natos, estes olhos que são o organismo mesmo do único milagre deste mundo: cada um de nós?

(ALMADA, [1965] 2015: 17)

De acordo com Almada, portanto, possibilitar a coerência pessoal diante da massa unânime, seria característica de maior valor da modernidade e com potencial exacerbado entre aqueles que se dedicam à criação literária e artística de modo mais amplo.

Mais além, essa força estética individual também se manifesta contra a tradição literária, cumprindo assim com as necessidades criativas inerentes a qualquer poesia de inovação e sem que seja necessário, em momento algum, fazer quaisquer concessões em prol de um suposto índice de aceitação social. Nesse mesmo sentido discorre Alberto Pimenta – poeta que participou por longo período da PoEx – em relação ao que denomina “autonomia poética”:

A autonomia poética não concede por si só a emancipação da transcendência e da subjacente ética dos símbolos. É uma arte através do signo, na qual o indivíduo porém rompe as fronteiras semânticas (o logos) que lhe foram impostas pela totalidade. É uma arte na qual o indivíduo destrói o sentido que a sociedade total engendrou para si mesma, para encontrar deste modo o seu sentido individual na afirmação sem limites da presença do seu corpo no mundo.

(PIMENTA, 2003: 176)

Posteriormente, as formalizações acima mencionadas serão elas mesmas tornadas tradições. Assim, as obras dos poetas de *Orpheu* serão seguidas das obras dos poetas do surrealismo, e estas das dos colaboradores de *Poesia Experimental* (sendo que Herberto Helder alcança, ele próprio, o estatuto de cânone português ainda em vida). Daí a pertinência de pensar nas tentativas de “imitação” de cada artista, tal como o fez Almada Negreiros, em *A Invenção do Dia Claro*: “[...] eu andei a procurar por todas as vidas uma para copiar e nenhuma era para copiar” (NEGREIROS, 2005: 12); e de pensar nos esforços paralelos para estabelecer uma individualidade: “Quando eu vinha para casa a multidão ia na outra direção. Tive de me fazer ainda mais pequeno e escorregadio, para não ir na onda” (NEGREIROS, 2005: 34). Significativamente, entre estas duas citações, figura um fragmento atribuído ao “Christo de pedra”, em que a loucura aparece como um correlato da afirmação do indivíduo:

Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir diretamente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até á loucura! Ajuda-a a ir até á loucura. Vae tu também pessoalmente, co’a tua cabeça até a loucura! Vem ler a loucura escripta na palma da tua mão. Fecha a tua mão, com força. Agarra bem a loucura dentro da tua mão!

Senão... se tens medo da duvida e te pões a fugir d’ella por môr da loucura que já está á vista, se não comesças desde já a desbastar a fantasia que cresceu no logar marcado para ti,

lá em baixo na terra; se não pretendes transformar essa fantasia em imaginação tranquila e creadora...

... um dia a loucura virá plo seu próprio pé bater á tua porta, e tu, desprevenido, e tu sem mãos para a esganar [...]

(NEGREIROS, 2005: 24)

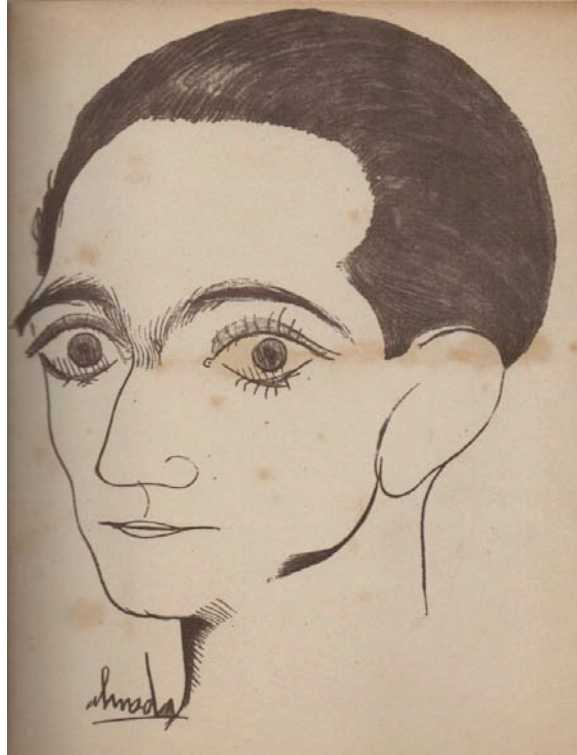


Fig. 4. "Retrato do autor por elle-proprio", in *A invenção do dia claro* (1921)

Ora, a loucura se opõe à *normalidade* – com destaque para a aceção de *norma* enquanto conjunto de regras de padronização a ser obedecido por cada indivíduo para que este seja parte de uma comunidade –, e a normalidade, por sua vez, se opõe ao indivíduo, já que faz prevalecer o igual e o comum em detrimento do diferente e o individual. Daí que a metáfora religiosa, “logar marcado para ti, lá em baixo na terra”, seja a manifestação textual mais evidente em favor deste indivíduo *individual*, que, para sê-lo, deve ser capaz de ir, “também pessoalmente, co’a tua cabeça até a loucura!” (NEGREIROS, 2005: 24).

A relação, tão estudada por Fernando Pessoa, entre gênio¹ e loucura, comporta uma subversão que também está implícita neste trecho de Shelling:

¹ Entre algumas das entradas para o verbete *gênio* do dicionário Houaiss, para além da entrada de significação mais difundida (“extraordinária capacidade intelectual, notadamente a que se manifesta em atividades criativas”), há uma que interessa particularmente, visto que caracteriza a peculiaridade de cada indivíduo: “conjunto de traços psíquicos e fisiológicos que moldam o temperamento e o humor de cada pessoa”. Esta definição confirma a subversão do padrão social, isto é, subversão da norma e da normalidade como signo de loucura, ou seja, como traço de individualidade levada ao extremo.

One could say that there is a kind of person in which there is no madness whatsoever. These would be the uncreative people incapable of procreation, the ones that call themselves sober spirits [...] Hence the utter lack of madness leads to another extreme, to imbecility (idiocy), which is an absolute lack of all madness. But there are two other kinds of person in which there really is madness. There is one kind of person that governs madness and precisely in this overwhelming shows the highest force of the intellect. The other kind of person is governed by madness and is someone who really is mad.

(SHELLING, 2000: 103-104).

Feita essa primeira reflexão, importa pensar algumas coincidências implicadas na apropriação de Ângelo de Lima, primeiramente pelos de *Orpheu*, em seguida pelos poetas experimentais e por Herberto Helder. A primeira coincidência me parece ser decorrência do interesse em relação ao caráter subversivo implicado na conjunção entre génio e loucura, conforme brevemente desenvolvi nas linhas iniciais. Nesse caso, trata-se de uma espécie de fascinação pelo tema, um elogio ou mesmo uma homenagem à loucura enquanto via possível de manifestação do indivíduo pela criação poética. Novamente tomo emprestadas as palavras de Fernando Guimarães para estabelecer o elo entre os poetas órficos e Ângelo de Lima:

Como se sabe, os poetas do *Orpheu* foram publicamente reconhecidos como loucos, a ponto de um entre eles, Mário de Sá-Carneiro, admitir – ao referir-se igualmente ao caso Ângelo de Lima, no passo de uma carta que escreveu a Fernando Pessoa – que até havia uma verdade possível nessa condenação: “Eu estou doido. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta próxima e se lhe falar como dantes – você não acredite: o Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice. Assim o Ângelo de Lima.”²

(GUIMARÃES, 2003: 14)

O relato que Sá-Carneiro oferece acerca de si próprio, ao contrário de ser uma confissão fiável acerca da própria insanidade ou mesmo uma constatação, me parece resultado da tomada de consciência de suas peculiaridades individuais frente à indistinguível massa social. Tal relato, embora busque em Ângelo de Lima a comparação que supõe adequada, muito difere dos relatos que o próprio Ângelo de Lima oferece acerca de si próprio. Na sua “Autobiografia”, se lê:

² Conforme é possível conferir no texto integral da correspondência. Ver a carta de Sá-Carneiro, datada de Janeiro de 1916 – pouco antes do suicídio –, e remetida de Paris a Fernando Pessoa: “Meu querido amigo, Recebida a sua carta de 7. Muito, muito interessantes as noticias que nela você me dá. Deus queira que tudo isso vá por diante [...]. Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrario numa carta próxima e se lhe falar como dantes – você não acredite: o Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 452).

[...] após irregularidades de conduta, por excitações irregulares de sentimento, creio que judicialmente, a sociedade portuense acordando tardia da bronquidão de sentimentos mentais legais, à sobreexcitação prematura de uma espécie de poltronaria, – isto num grosseirismo, a que a vaidade de paverna não deixou na sombra, e assim bem me foi sensível – me encerrou no Hospital do Conde de Ferreira, aonde a ingénua reclamação do revoltado na surpresa mais auxiliou mentalmente o só motivado encerramento, bastante, custosamente sofrido durante 3 anos e tal.

(LIMA, 2003: 107-108)

Parece-me que tais palavras de Ângelo de Lima são uma atualização factual da loucura – bem entendida, como uma marca do indivíduo contra os padrões estabelecidos de comunicação –, tendo em conta a subversão sintática fortemente empenhada. O fragmento apresenta-se como uma espécie de labirinto que o sujeito percorre na tentativa de encontrar um espaço de entendimento no confronto entre o indivíduo e a sociedade. Discursivamente, uma característica notável é a ambiguidade que o relato manifesta: há uma marcada intersecção entre o discurso próprio (cf. “a sociedade portuense acordando tardia da bronquidão de sentimentos mentais legais”) e o discurso alheio (cf.: “após irregularidades de conduta”, “excitações irregulares de sentimento”). Essa ambigüidade discursiva, que tem marcas de identidade e alteridade, representa bem a grande questão modernista da fragmentação subjetiva, da cisão do eu no outro, da flutuação entre próprio e alheio. Esta questão, embora inserida num discurso que circunscreve e autoriza a ideia de loucura – no extremo oposto da proposta de aproximar afirmação individual e loucura, conforme venho propondo –, não deixa de ser uma questão interessante, visto que destaca a ideia de alienação, ideia inerente ao modernismo português e levada a cabo, no seu mais alto alcance estético, pelo heteronimismo pessoano.

Se pensarmos em Fernando Pessoa, muito poderia ser discutido em relação à poesia, o gênio e a loucura. Em primeiro lugar, existe essa marca de flutuação entre eu e outro, cuja tradução literária se dá em termos de ortônimo vs. heterônimos. Importa citar alguns trechos da sua bastante conhecida carta a Adolfo Casais Monteiro, em que Pessoa descreve a gênese dos seus heterônimos:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heteronymos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente hystérico, se sou, mais propriamente, um hystero-neurasthenico. Tendo para esta segunda hypothese, porque ha em mim phenomenos de abulia que a hysteria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus symptomas. Seja como fôr, a origem mental dos meus heteronymos está na minha tendencia organica e constante para a despersonalização e para a simulação.

(PESSOA, 2006: I, 459)

E ainda:

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve varias phases, entre as quaes esta, succedida já em maioridade. Occorria-me um dito de espirito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem eu suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja historia accrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, varios amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta annos de distancia, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades delles.

(PESSOA, 2006: I, 460)

Nestes trechos, como na passagem da carta de Sá-Carneiro, a loucura aparece como uma espécie de via afirmativa e o sujeito apresenta plena consciência dos seus processos criativos como provenientes da imaginação. A loucura entra, então, pela porta dos fundos como uma espécie de *escolha* (e se não o é inteiramente, há ao menos larga consciência de sua manifestação, o que possibilita que a loucura seja apropriada com finalidades criativas). Em ambos os casos, subversão e opção estética são levadas adiante com o intuito de embaralhar os códigos da tradição poética e das normas sociais. Não é gratuita a consciência de Pessoa; ele sabe que o seu relato pode soar estranho àqueles que o leem: “Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cahir, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoherencia com que o tenho escripto” (PESSOA, 2006: I, 463) Muito provavelmente, trata-se de uma homenagem à loucura, conforme dissemos antes.

A mesma homenagem à loucura ocorre ao longo da obra de Herberto Helder, na qual flagramos trechos tais como os seguintes:

e eu que sou louco, um pouco, não ao ponto de ser belo ou maravilhoso ou assintáctico ou mágico, mas:

um pouco louco,
porque faço com mãos estilísticas um inverno fora e dentro dos estados naturais [...]

(HELDER, 2009: 583)

Neste trecho é notável a descrição do sujeito como apenas “um pouco louco”, fato que o isenta de ser assintático. Também aqui a subversão social implicada na loucura coincide com a subversão lingüística implicada na poesia, tal e qual ocorre em Ângelo de Lima. Num trecho bastante conhecido de “Estilo”, de Herberto Helder, o tema tem continuidade. O texto começa com esta primeira sentença: “Se eu quisesse enlouquecia”. Mais adiante, torna-se evidente que não houve loucura, pois foi possível deslocar a subversão existencial da vida em sociedade para a subversão lingüística, ou seja, o sujeito salva-se pelo estilo: “estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” (HELDER, 2005: 11). Trata-se da conversão da loucura em estilo mediante o ato criativo; de uma potencialização da consciência

de si impeditiva da manifestação da loucura como loucura, para a converter em criação. Tal como no conselho do “Christo de pedra” de Almada Negreiros, aqui a loucura surge como uma espécie de permanência entre a ameaça de que *per si* é (e que faz a roda poética girar) e o ideal da criação. A loucura é a um só tempo ameaça e ideal louvável. Diz ainda Herberto Helder, com força de subversão:

Enquanto nós, os loucos, nos alimentamos de apenas intransigência, emoções truculentas, cândida violência de ideias, e vivemos da luminosidade da própria cabeça, os senhores, tão irrefutavelmente sentados à mesa antropófaga, devoram o, por assim dizer, nosso corpo literal. Vivemos do medo e da sua gesticulação. E é desse medo que se alimentam os senhores, mestres de alguma vil ciência que temos de usurpar, de aprender.

(HELDER, 2006: 105)

A segunda coincidência implicada na apropriação de Ângelo de Lima pelos poetas de *Orpheu*, da *Poesia Experimental* e por Herberto Helder é a de valoração estética: todos concordam na alta apreciação de um mesmo poema de Ângelo de Lima:

EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...

Aos meus Amigos d’Orpheu

– Mia Soave... – Ave?!... – Almeida?!...
 – Mariposa Azual... – Transe!...
 Que d’Alado Lidar, Canse...
 – Dorta em Paz... – Trespasse Ideia!...

– Do Ocaso pela Epopeia...
 Dorto... Stringe... o Corpo Elance...
 Vai À Campa... – Il C’or descanse...
 – Mia soave... – Ave!... – Almeida!...

– Não doi Por Ti Meu Peito...
 – Não Choro no Orar Cicio...
 – Em Profano... – Edd’ora... Eleito!...

– Balsame – a Campa – o Rocio
 Que Cahe sobre o Ultimo Leito!...
 – Mi’Soave!... Edd’ora Addio!...

(LIMA, 2003: 90)

Estranha composição que, por um lado, está marcada pelas variações morfológicas que revelam insubordinação formal e resultam num estranhamento perceptual por parte do leitor; e, por outro lado, sendo um soneto, com adequada divisão estrófica, esquema rítmico e rimas, obedece à estrutura clássica do soneto, mesmo, aos moldes camonianos – ABBA | ABBA | CDC | DCD. Este

contraste engrandece tremendamente a composição do poema em termos de complexidade nos modos de disposição da matéria verbal, resultando numa composição bastante sofisticada. Essa sofisticação certamente pode ser expandida para a sua poética em sentido amplo, conforme bem acentuado por Piero Ceccucci, que traça os modos de expansão da produção de Ângelo de Lima, em abrangência, a um só tempo, simbolista e vanguardista. Ceccucci (2015: 91) acentua o aspecto gráfico dos poemas como característica que anteciparia, em termos de vanguarda, o grupo da Poesia Experimental Portuguesa, embora não desenvolva uma leitura dos componentes visuais na poesia de Ângelo de Lima. Daí que convém destacar o uso reiterado da pontuação no soneto acima transcrito, nomeadamente, das reticências, que constam em todos os versos do poema, com exceção do primeiro da última estrofe, e do travessão. Essa pontuação expande o campo perceptivo e lança a experiência de leitura para um sentido que ultrapassa a questão semântica. Em termos definidos por Ezra Pound, creio ser possível enfatizar duas modalidades de poesia que disputam entre si maior pertinência quando se trata de Ângelo de Lima: a saber, a *Melopéia* e a *Fanopéia*, em detrimento daquela usualmente reconhecida como preponderante entre a crítica literária a *Logopéia* (a “dança do intelecto sobre as palavras”). O soneto abarca as propriedades verbais não subsumíveis à visualidade e à sonoridade. Lembremos que a *Melopéia* tem como eixo de orientação significativa a musicalidade e que a *Fanopéia* incide propriamente sobre a visualidade do poema enquanto grafismo e ocupação do espaço na página (POUND, 1990).

Portanto, e para iluminar a relação de Ângelo de Lima com a estética desenvolvida pela PoEx, resgato este “SONETO SOMA 14X” de Ernesto Manuel de Melo e Castro, poeta que, juntamente com Ana Hatherly, levou adiante o engajamento no movimento experimental. No poema de Melo e Castro a visualidade é característica maior e índice do conceito formal norteador da definição do soneto:

SONETO SOMA 14

14342

23306

41612

32216

50018

21254

14018

32414

31235

54122

30425

43313
51215
89353

(MELO E CASTRO, 1963: 38)

Acerca da Melopéia presente em “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, afirma Piero Ceccucci:

Existem formas de glossolalias *Almeia, Azual, Dorta, Dorto, Balsame – a Campa – o Rocio* que, embora reconduzíveis a evidentes patologias psíquicas ou mentais, são capazes de inventar uma pseudolíngua que conserva seu significado semântico virginal, ainda que se dissolva a semiótica [...] e nutre-se de múltiplos processos sonoros associativos que, dissolvendo o material fônico representativo da linguagem codificada, recriam novos sons e sonoridades todas interiores ao sujeito (Edd’ora addio, que d’alado lidar, Dorta, Dorto, não choro no Orar Cicio, etc.), que remetem para uma espécie de ideófono pessoal, impossível de decifrar no exterior. É assim que o fruidor, como acontece com a poesia experimental do século passado, não é chamado a ler o significado, de resto não veiculado no texto em “formas legíveis”, mas a escutar na própria interioridade as pessoais imagens assim ativadas que se lhe formam na mente e na consciência, num jogo de sonoridades e de cores evocados.

(CECCUCCI, 2015: 92)

Outros poemas publicados no segundo número da revista *Orpheu*, bem como na antologia preparada por Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura*, são: “Cântico Semi-Rami”, “Neitha-Kri”, “Ninive” e dois outros poemas sem título³. Em todos os poemas elencados são notáveis a *Fanopéia* e a *Melopéia* características de estilo de Lima.

Retomando o soneto “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, importa ainda dizer que a dedicatória sela, para sempre, como espécie de metonímia do imenso legado modernista que representa a poesia de Ângelo de Lima, o vínculo de Lima com os poetas da revista *Orpheu*. A seguinte texto de Pessoa, que dialoga com a passagem supracitada de Herberto Helder sobre loucura e sintaxe, é capaz de sintetizar os diversos acolhimentos que teve a poesia de Ângelo de Lima durante o século XX português, desde *Orpheu* até *Poesia Experimental* e *Edoi Lelia Doura*:

Nós do *Orpheu* fazíamos, em nossa literatura, a expressão de estados complexos e contraditórios da alma, e o fazíamos através de uma linguagem complexa e contraditória também, em que, para devidamente se exprimirem idéas anormais, se empregava uma sintaxe anormal, epithetos que ninguém diria terem que ver com os substantivos que adjetivavam, e outros phenomenos assim. Ninguém sentiu a nossa verdade – a realidade de sensibilidade que, nova e nossa, trazíamos: o que todos sentiram foi a extravagância da expressão. E tivemos, então, os que riam de nós por nos não perceberem; e tivemos os que

³ Note-se que na revista que inaugura a PoEx, o único poema de Ângelo de Lima é o “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, justamente o poema que vem acompanhado de dedicatória aos de *Orpheu*.

nos seguiram por nos não perceberem também. Estes últimos imitavam em nós precisamente o que em nós era exterior e por vezes accidental – o mesmo de que os outros riam.

(*apud* PIZARRO, 2007: 168-169)

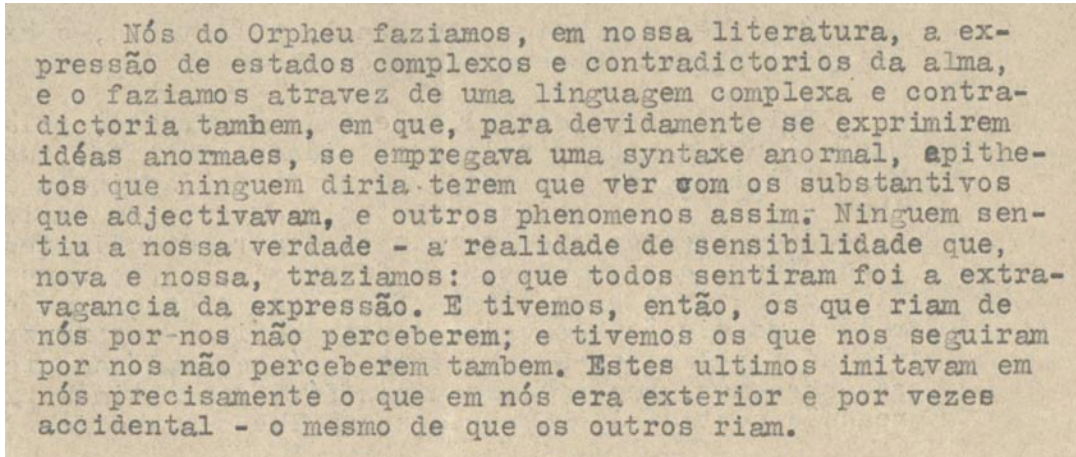


Fig. 5. Nós do Orpheu fazíamos, em nossa literatura
(BNP/E3, 76A-36v; pormenor)

A “extravagância da expressão”, que é indistinguível do que Pessoa verbaliza como “a nossa verdade”, é o elo maior entre os poetas que colocaram Ângelo de Lima no início de uma linhagem poética portuguesa dentro da qual o ordenamento lógico e o comportamento padrão deviam ser combatidos. Como bem pontuado por Sofia Narciso, os neologismos de Ângelo de Lima são uma subversão sintática que se inscreve na atualização vanguardista que o modernismo português valorizou, urdindo, assim, “no interseccionismo morfológico a originalidade nevrálgica pretendida por Pessoa” (NARCISO, 2015: 345). De fato, a conjugação de neologismos, arcaísmos, estrangeirismos e demais formas de sublevação da ordem natural do discurso, pode ser lida como uma espécie de loucura sintática e, portanto, como um ato duplamente subversivo. Ângelo de Lima certamente participa de uma tradição – cumpre evocar os franceses Antonin Artaud, André Breton, Rimbaud e Isidore Ducasse – para a qual linguagem e vida não se distinguem e na qual a loucura é percebida como um ganho de significação. Nessa tradição – que mais adequadamente poderia ser denominada como uma *tradição da subversão*, uma vez que há a retomada e consequente atualização por parte dos entusiastas das características que mais veementemente provocaram uma guinada na percepção de mundo – convém situar os grandes nomes da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, tais como evocados ao longo do ensaio: Herberto Helder, Ernesto Manuel de Melo e Castro e demais companheiros de jornada, a considerar-se as abrangentes movimentações gregárias em torno da *Poesia Experimental* e da antologia *Edoi Lelia Doura*.

Bibliografia

- ARAGÃO, António; HELDER, Herberto (1964) (eds.). *Poesia Experimental*, n.º 1, Lisboa, abril.
- CECCUCCI, Piero (2015). “Um poeta que ‘não sendo nosso, todavia se tornou nosso’. Ângelo de Lima entre Simbolismo e Modernismo”, in *Revista Desassossego*, n.º 14, Universidade de São Paulo, pp. 86-100.
- GUIMARÃES, Fernando (2003). “Acerca da poesia de Ângelo de Lima”, in LIMA, Ângelo de. *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2009). *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2005). *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue.
- ____ (1985). *Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LIMA, Ângelo de. *Poesias completas* (2003). Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1984). “Poemas”, in *Orpheu 2 e outros escritos*. Lisboa: Hiena Editora.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de (1963). *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NARCISO, Sofia. “‘Estes Versos Antigos Que Eu Dizía’. A Tragédia de Ângelo de Lima no Contexto do Orpheu”, in *1915 – O Ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, 2015, pp. 335-351.
- NEGREIROS, Almada (2015). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática [Babel]. Edição comemorativa do centenário de Orpheu. Paginação feita sobre maquete original [1965] e concepção gráfica de José de Almada Negreiros.
- ____ (2005). *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PAZ, Octavio (1996). *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- PESSOA, Fernando (2006). *Escritos sobre génio e loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIMENTA, Alberto (2003). *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Edições Cotovia.
- PIZARRO, Jerónimo (2015). “Essa Besta: sobre Orpheu, Egas Moniz e Júlio de Matos”, in SEIXAS, Cid e EYSEN, Adriano (org.). *Orpheu em Pessoa. Simpósio Internacional 100 anos da Revista Orpheu. Fernando Pessoa e as poéticas da modernidade*. Recurso eletrónico, com modo de acesso através de: <http://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>. Feira de Santana: Editora Universitária do Livro digital, e-book, pp. 13-42.
- ____ (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- POUND, Ezra (1990). *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix.
- ROQUE, Jorge (2014). “Uma escada que sobe pelos degraus de ti”, in *Cão Celeste*, n.º 6, Lisboa, novembro, p.17-20.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2015). *Em ouro e Alma: correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China.
- SENA, Jorge de. “Poesia Portuguesa de Vanguarda: 1915 e Hoje”, in *Estudos de Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 107-123.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (2000). *The Ages of the World*. Tradução de Jason M. Wirth. Albany: State University of New York Press.