

A NEGATIVIDADE COMO ETHOS AUTORAL: O LEGADO DE PESSOA

Negativity as an authorial ethos: the legacy of Pessoa

Lilian Jacoto¹

RESUMO: Pretende-se apontar a negatividade como princípio etho-poético de Fernando Pessoa, pelo exame de algumas camadas discursivas de sua obra, desde uma visada a textos seminais, como o “Tratado da Negação” e *A Hora do Diabo*, dos pré-heterônimos, passando pela imagética de uma ausência fundadora no *Livro do Desassossego* até uma leitura de *Mensagem* como epopeia negativa. Partindo do juízo crítico de Eduardo Lourenço, que nos ajuda a reconhecer a geração do Orpheu a partir de uma “ontologia negativa”, deriva-se a ideia de Pessoa como produtor de uma *discursividade negativa* - um autor de autores que percorrem a modernidade dos séculos XX e XXI num *theatrum mundi* que encena a morte da obra e a morte do autor como tragédias anunciadas.

PALAVRAS-CHAVE: Ethos autoral; negatividade; ausência do sujeito; desassossego; epopeia negativa.

ABSTRACT: This study intends to put forward negativity as an ethopoetic principle of Fernando Pessoa’s by analyzing some of the discursive layers of his work, starting with a glance at seminal texts such as pre-heteronyms’ “Tratado da Negação” (“A Treatise on Negation”) and *A Hora do Diabo (Devil’s Voice)*, followed by an examination of the imagery of a founding absence in *Livro do Desassossego (The Book of Disquiet)*, and, finally, an interpretation of *Mensagem (Message)* as a negative epopee. Taking into account Eduardo Lourenço’s critical judgment, which helps us see the generation of Orpheu from a standpoint of a “negative ontology”, it is possible to develop the idea of Pessoa as forger of a type of *negative discursivity* – an author of authors who pervade modernity throughout the 20th e 21st centuries in a *theatrum mundi* that stages the death of the work and the death of the author as announced tragedies.

KEYWORDS: Authorial ethos; negativity; absence of the subject; disquiet; negative epopee.

“Viajavas no avesso, no inverso, no adverso”
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

A negatividade não constitui, propriamente, um objeto de reflexão. Se quisermos pensá-la preservando a sua própria essência, que é de negar, teremos de fazê-lo a partir do que ela não é.²

¹ Docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

A negatividade constitui um método do olhar, um modo de ver o mundo a partir do que lá não está como evidência. Esse olhar da negatividade é assim um olhar que não dispensa o dado positivo, mas se coloca como seu anverso, no desvio, *per-vertendo* as aparências do mundo. Trata-se, portanto, de um olhar que atravessa o evidente e provoca um abalo sísmico nos discursos que o constroem.

A negatividade propõe o exercício constante e iniludível da suspeição, muito atinente com o que a filosofia do século XX acabou por constituir como uma *tradição da suspeita*, se puxarmos uma linha de Schopenhauer a Foucault e deste à atualidade, passando por poetas que também filosofaram, como foi o caso (marcante) de Fernando Pessoa.

Se pensarmos no fundamento de uma *Zeitgeist*, é incontornável aludir à (anti)filosofia nietzschiana, que legou ao século XX uma consciência aguda do desamparo advindo da derruição do discurso teológico cristão, desafiando o homem ao enfrentamento do trágico numa existência sem verdade para além dos próprios instintos; uma existência cuja lucidez invalida, para o horizonte humano, noções de sentido, de totalidade e de finalidade. Em *Para além do bem e do mal*, o filósofo adverte que “Somos nós apenas que criamos as causas, a sucessão, a reciprocidade, a relatividade, a coação, o número, a lei, a liberdade, o motivo, a finalidade; e ao introduzir e entremesclar nas coisas esse mundo de signos, como algo ‘em si’, agimos como sempre fizemos, ou seja, mitologicamente” (NIETZSCHE, 1992, p. 21).

Fernando Pessoa, num de seus memoráveis contos — “O Banqueiro Anarquista” — encontrara um nome próprio para tais *mitologias* ou noções anestésicas que criamos para tornar nossa existência suportável em face da finitude. A essas criações deu o nome de *ficções sociais*:

O mal verdadeiro, o único mal, são as convenções e as ficções sociais, que se sobrepõem às realidades naturais — tudo, desde a família ao dinheiro, desde a religião ao Estado. A gente nasce homem ou mulher — quero dizer, nasce para ser, em adulto, homem ou mulher; não nasce, em boa justiça natural, nem para ser marido, nem para ser rico ou pobre, como também não nasce para ser católico ou protestante, ou português ou inglês. É todas estas coisas em virtude das ficções sociais. Ora essas ficções sociais são más por quê? Porque são ficções, porque não são naturais. Tão mau é o dinheiro como o Estado, a

2 Segundo Merleau-Ponty, a ideia paradoxal que constitui essa reflexão coloca o negativo como a “falta que se constitui, a si própria, em falta, e, portanto, a fissura que se cava na exata medida em que se enche” (SILVA, 2005).

constituição de família como as religiões (PESSOA, 1986b, p. 662).

A expressão filosófica desse desamparo metafísico se estendeu pelo século de Pessoa, um século luminosamente sombrio. Hoje a ninguém soaria estranho que chegássemos à negatividade como fundamento da modernidade que esse século inaugura. E talvez a melhor expressão para isso se formule no paradoxo de um *fundamento sem fundo*, uma imagem aplicável à leitura que Michel Foucault mais tarde faria de três grandes narrativas da modernidade — a filosofia nietzschiana, a psicanálise e a sociologia — apontando nelas uma ausência de positividade sobre a qual cada sistema discursivo se desdobra. No texto “Nietzsche, Freud e Marx”, Foucault refere-se a uma “primazia da interpretação em relação aos signos”, de modo que nenhum dos sistemas interpretativos se encontrem assentados sobre uma verdade que lhes preceda:

Esse aspecto essencial da inconclusão da interpretação, creio que está ligado a dois outros princípios, também fundamentais, e que constituiriam, com os dois primeiros de que acabo de falar [a platitude e o inacabamento], os postulados da hermenêutica moderna. Inicialmente este: se a interpretação nunca pode se concluir, é muito simplesmente porque nada há a interpretar. Nada há de absolutamente primeiro a interpretar, pois no fundo tudo já é interpretação; cada signo é nele mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas interpretação de outros signos.

Nunca há, se vocês querem, um *interpretandum* que não seja já *interpretans*, embora seja estabelecida, na interpretação, uma relação tanto de violência quanto de elucidação (FOUCAULT, 2003, p. 47-8).

Essa consciência de que tudo existe como linguagem, e na linguagem, provocara, ao fim e ao cabo, uma troca de lugares que na literatura viria definitivamente a abalar a primazia do ser sobre o texto, ou, mais precisamente, do ser *antes* do texto. O século XX foi, afinal, o cenário em que se dramatizou a morte do autor, e em que se praticou a existência através da heteronímia — caso marcante do(s) poeta(s) em questão — nas vozes de Pessoa e sua “coterie inexistente”³. Para além de Caetano, Campos e

3 A expressão “coterie inexistente” foi empregada pelo próprio Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, a respeito da gênese dos heterônimos (PESSOA, 1986a, p. 96).

Reis e tantos outros cujos corpos são a própria materialidade da palavra, igualmente sem fundo é o chão falso em que se apoia o *Livro do Desassossego*, onde o semi-heterônimo Bernardo Soares constrói, em queda vertiginosa, a sua *geologia do abismo*:

Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direção, infinitupla e vazia. Minha alma é um *maelstrom* negro, vasta vertigem à de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco nada, e nas águas que são mais giro que águas boiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo — vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo. E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem (PESSOA, 1999, p. 257-8).

Este excerto (fragmento 262) faz menção ao mundo objetivo como um alçapão, cuja base é um fundo falso de onde o sujeito desaba e cai infinitamente. E o desassossego é a sensação dessa queda vazia que resulta sempre de uma ausência de fundo, ausência de um chão de realidade onde o sujeito possa sentir confiança, estabilidade, um mundo positivo, real palpável de que Soares se vê constantemente privado.⁴

Nesta ocasião em que a Revista Orpheu acaba de completar seus cem anos, é oportuno também pensar seu nome, ou o mito que ele evoca, à luz de uma simbólica negatividade. O mito órfico, afinal, cujo foco é a saga sombria do resgate de Eurídice ao Hades, e sua perda definitiva, é um mito que atrela, necessariamente, o fazer artístico a um sentido que se constrói na ausência do objeto e do próprio ser. Orpheu é o artista da ausência, da falta sem volta, e que tem, como única possibilidade de devir, a (re)criação de Eurídice no poema, a partir do nada que lhe restou da perigosa aventura. Para vê-la, é preciso estar ele mesmo ausente deste mundo, num mundo-outro, num *fora* que hoje bem sabemos ser o lugar da arte. O vago da sensação, na

4 Noutra ocasião, comentamos este mesmo fragmento do *Livro do Desassossego* como registro de uma das “imagens mais dramáticas do desamparo. Olhar o abismo supõe a projeção de um desejo de sair de si próprio, quando o eu é tomado como vórtice, perigo, processo sem volta. A imagem coloca em xeque noções de liberdade e confinamento que se atrelam à noção de subjetividade. O olhar do abismo confronta dois infinitos que se olham: o eu e o mundo. A imagem do alçapão que subitamente se abre revela o processo de escrita como gesto abissal: colocar em abismo é, assim, perder a base de sustentação do mundo, a fonte originária, o fundamento. [...] Colocar-se no vórtice da negatividade, nesse mundo moderno, equivale portanto a abrir, no chão ilusório em que pisamos, a fenda do infinito” (JACOTO, 2015).

ausência de um sujeito que lhe dê um suporte, por oposição à toda positividade que o século anterior tanto havia afirmado, impõe-se como matéria-prima da arte que, a partir da geração de Orpheu, em língua portuguesa, chamamos moderna.

Para Maurice Blanchot, essa dinâmica órfica diz respeito, no jogo de claro-escuro que tece o mito, à experiência do negativo que só se faz obra em face do desaparecimento da voz que a engendrou:

Quando Orfeu desce aos infernos em busca da obra, enfrenta um Estige muito diverso: o da separação noturna, que ele deve encantar com um olhar que não a fixa. Experiência essencial, a única na qual deve empenhar-se inteiramente. De vota à luz, seu papel com relação às potências exteriores se limita a desaparecer, logo despedaçado pelos seus delegados, as Mênades, enquanto o Estige diurno, o rio do rumor público em que seu corpo foi dispersado, carrega a obra cantante, e não apenas a carrega, mas quer fazer-se canto nela, manter nela a sua realidade fluida, seu devir infinitamente murmurante, estranho a toda margem (BLANCHOT, 2013, p. 367).

Em Portugal, Pessoa e o grupo de Orpheu reconheceram o novo fundamento da modernidade, em boa parte, pelo estudo da imagem na poesia de Camilo Pessanha. Ali o poema tornava-se suporte de uma sensação não propriamente mnemônica, tampouco representativa de uma vivência no mundo empírico. Camilo Pessanha fez nascer o vago no leitor, construindo uma sensação absolutamente nova para ambos (sujeito que escreve e sujeito que lê), e no entanto repentinamente familiar. Percebeu-se ali (perceberam-no os de Orpheu), na sensação feita de ausências, uma nova epistemologia. Não é à-toa que o mesmo processo de estranhamento é apontado por Richard Zenith no prefácio ao *Livro do Desassossego*, onde atribui às palavras do semi-heterônimo Soares a capacidade de nos atingir “tão de perto, com tanta luz e tanta verdade, que paramos a perguntar-nos ‘Fui eu?’... (PESSOA, 2012, p. 21).

E já toda a gente sabe que foi Pessoa, ao lado dos demais de Orpheu, quem reconheceu na estética de Pessanha um novo ethos autoral. Em apontamento datado supostamente de 1916, o poeta órfico escrevera que “O artista não exprime as suas emoções. [...] Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas emoções que são dos outros” (PESSOA, 1986a).

Foi Eduardo Lourenço talvez o primeiro a apontar a ideia de negatividade como marca diferencial dos artistas de Orpheu, no famoso ensaio “Presença ou a contrarrevolução do modernismo português” (LOURENÇO, 2003). Nesse texto, o ensaísta esclarece a essencial diferença

entre Orphismo e Presencismo, já evidenciada no nome com que a segunda geração modernista se autotizou: muito ao contrário de presencistas, os de Orpheu teriam se caracterizado pela afirmação da ausência:

Invocá-lo sob o nome de experiência ontológica é ainda falhá-lo; pois o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência; ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa. Talvez o nome de aventura ontológica negativa – no sentido em que dizemos teologia negativa – seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de ‘Orpheu’, com a condição de não perder de vista que essa ardente experiência do Nada, uma das mais profundas e extremas da poesia universal, é o anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade (LOURENÇO, 2003. p. 147).

Lourenço, no mesmo texto, explica que essa negatividade foi preparada por uma tradição que, na própria poesia portuguesa, bem se desenhava com Antero e sua “ausência ressentida de Deus”; com Cesário, e uma “ausência do sublime” a trazer à linguagem poética o mundo circundante; e muito bem lembrada é a “ausência do sujeito” que o crítico aponta em Camilo Pessanha, reiterando aqui a ideia de negatividade como *ethos* autoral a criar, a partir do signo, a sensação no âmbito da imaginação do outro, isto é, do leitor.

Nunca antes talvez, na língua portuguesa, História e ficção, poesia e filosofia estiveram tão imbricadas. É possível atribuir tal borramento dos limites discursivos como marca desse século, cujos filósofos foram, cada um à sua maneira, poetas também. Pessoa, como grande prestidigitador, leva-nos a essa zona fronteira em que nem a poesia se livra da carga reflexiva do pensamento, nem a filosofia consegue sustentar o fio lógico que lhe garante o necessário rigor. Raphael Baldaya, um dos pré-heterônimos pessoanos, com seu breve “Tratado da Negação”, é já um produto desse espaço intermédio que faz, do texto, um ilusionismo do pensamento, capaz de inverter, misturar, dividir e amalgamar o que, no Ser, é positividade e negação:

Devemos ser criadores de Negação, negadores da espiritualidade, construtores de Matéria. [...] A Matéria, que é a maior das negações do Ser, é o estado que, por isso, mais próximo está do Não-Ser. A Matéria é a menor das Ilusões, a mais fraca das mentiras. De aí o seu carácter de Evidente. À medida que o Ser se vai manifestando, vai-se negando; à

medida que se vai negando, vai criando o Não-Ser (PESSOA, 1986a, 552).

Essa capacidade de magicar com a lógica, dotando tudo de ambiguidade ontológica é a missão a que Pessoa se dedica nas personas anglófonas da pouca idade, num culto satânico da palavra que encontra melhor acabamento em *A Hora do Diabo*, narrativa compilada e fixada por Teresa Rita Lopes, em primeira edição datada de 1997.⁵

Já no seu Tratado, Baldada alegorizava o princípio da negação na figura de Lúcifer: “Lúcifer — o portador da Luz, é o símbolo nominal do Espírito que Nega. — A revolta dos anjos criou a Matéria, regresso ao Não-Ser, libertação da Afirmção” (PESSOA, 1986 A, 553).

Também n’*A Hora do Diabo*, atribuída a David Merrick,⁶ vemos o protagonista como uma espécie de anticristo, mas inócuo, cavalheiro discreto, pois que opera somente na imaginação — a mesma matéria de que serão feitos todos os *eus* pessoais, partindo daquele marinheiro sonhado a recordar uma pátria nunca vivida, jamais positivada, até a ambição solar de um Alberto Caeiro, mestre impossível.

O Diabo de Merrick já se define prototipicamente como “Senhor do Intermédio”, que, no meio de uma ponte altíssima entre o nada e coisa nenhuma, transforma o mundo visível em noite antiqüíssima e idêntica, em abismo sem fundo, realidade sem um fundamento que a torne distinta de qualquer ficção: “Todo este universo, e todos os outros universos, com seus diversos criadores e seus diversos Satãs — mais ou menos perfeitos e adestrados — são vácuo dentro do vácuo, nada que giram, satélites, na órbita inútil de coisa nenhuma” (PESSOA, 2004, 25)

Essa é apenas uma amostra de como *A Hora do Diabo* se pode ler como germen de toda uma obra infinitamente desdobrada de suas imagens, sua força criativa, seu ímpeto de transvaloração cujo fôlego sobreviveu ao próprio poeta. Porque é também ali que se antecipam uma autoconsciência e um projeto estético intimamente vinculados ao campo retórico da ironia. É surpreendente a lucidez com que o Diabo se define e oferece a toda a posteridade uma chave de leitura inequívoca e incontornável da obra pessoana:

Dato do princípio do mundo, e desde então tenho sido sempre um ironista. Ora, como deve saber, todos os ironistas são

⁵ A edição que usamos aqui é a 2ª, datada de 2004.

⁶ Teresa Rita Lopes, no prefácio da citada edição, dá conta do caráter fragmentário e disperso do texto, atribuindo, inicialmente, sua autoria a David Merrick. No mesmo texto introdutório, porém, alega que Alexander Search teria herdado os projetos das personalidades literárias inglesas que o precederam – David Merrick, Charles Roberto Anon e James Faber (p. 33).

inofensivos, excepto se querem usar da ironia para insinuar qualquer verdade. Ora, eu nunca pretendi dizer a verdade a ninguém — em parte porque de nada serve, e em parte porque a não conheço. Meu irmão mais velho, Deus todo poderoso, creio que também a não sabe. Isso, porém, são questões de família (PESSOA, 2004, p. 46).

Não o avesso de Deus, mas o seu anverso, esse Diabo sabe que é feito de palavras, e sendo a palavra a sua substância, a ironia o constitui como forma. A ironia é seu *modus operandi*, de maneira que o dom que possui não é outro se não o de dotar tudo de outro sentido, de a tudo duplicar, retirando, de cada ente, a sua positividade, justamente como postula o tratado de Baldada.

O Diabo no arquiteyto do pré-heterônimo é de tal maneira consciente de sua ontologia que, para apresentar-se com legitimidade à sua interlocutora — a mulher de nome Maria, que leva no ventre o futuro poeta — não recorre ao discurso teológico que o demonizara, isto é, que o reduzira à superfície alegórica da maldade, mas à tradição literária que o resgatara e dera a ele nova espessura.

Assim, o Diabo em Pessoa discute com Milton — ainda muito apegado à fabulação teológica — e com Goethe, queixando-se do tratamento que este lhe dispensara, “um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia” (2004, 56). Essa queixa haveria de se tornar obra, mais tarde, no *Primeiro Fausto* pessoano, onde “tudo é símbolo e analogia”, onde a voz luciferina que nos fala é, em si, o drama do conhecimento elevado à potência trágica: “Eu sou o inferno. Sou o Cristo negro, / pregado na cruz ígnea de mim mesmo, / sou o saber que ignora, / sou a insônia da dor e do pensar” (PESSOA, 1986, p. 459).

Ao dar o nome de *Primeiro Fausto* a esse drama em gente, drama que se engendra a partir do paradoxo do *saber que ignora*, Pessoa ilumina o momento em que a obra de Goethe mais esteve sob a influência de Shakespeare... *O Urfaust ou Proto-Fausto*, escrito entre 1771 e 1775, período de formação do jovem Goethe em busca de um teatro alemão feito à luz do bardo inglês, é uma ponte a mais que inscreve a obra de Pessoa em semelhante linhagem.

Voltando à *Hora do Diabo*, vemos já desenhada a linha genealógica em que Pessoa pretende operar, na voz irônica e erudita de seu protagonista. Diz o Diabo: “Shakespeare, que inspirei muitas vezes, fez-me justiça: disse que eu era um cavalheiro” (45).⁷ O bardo inglês fora quem melhor teria compreendido a espessura dramática do Diabo em sua dimensão

7 O texto de Merrick-Pessoa alude à obra *Henrique V*, 4º ato, cena 7.

literária, vingando-o como figura aguda, dramática e discreta. O Diabo de Pessoa será, assim, o Senhor do Imaginário. Não é outra a razão que o torna inofensivo e anódino no mundo a que chamamos *real*. “Por isso esteja descansada [diz o Diabo à Maria]: em minha companhia, está bem. Sou incapaz de uma palavra, de um gesto que ofenda uma senhora. Quando assim não fosse da minha própria natureza, obrigava-me o Shakespeare a sê-lo. Mas, realmente, não era preciso” (PESSOA, 2004, p.45).

O rapto consentido de Maria metaforiza, assim, o rapto da ficção, cujo agente é o tal *spirit of ill* legitimado em Shakespeare e revivido no *Primeiro Fausto* pessoano, bem como nas múltiplas vozes que adviriam na fase adulta do poeta. Autodefinindo-se como *Deus do Intervalo, do Intermédio*, quando e onde nada factual acontece, esse Diabo prefigura o próprio (des)alojamento da poesia pessoana como “ficções do interlúdio”, ou seja, como aquilo que se dá nos desvãos do tempo-espaço em que a vida positivamente acontece. Suponhamos que se entenda, de uma forma mais genérica, esse princípio demoníaco da criação, altamente dramático — o do conhecimento que ignora — como um princípio de negatividade a reger toda a criação pessoana, dos escritos mais heréticos da adolescência à maturidade da obra édita *Mensagem*.

Esse ethos autoral — se assim o podemos chamar, e considerando a genealogia aqui levantada — vai ao encontro do que o poeta Keats, em carta aos irmãos, aponta como traço marcante na obra de Shakespeare, a saber, a *negative capability*, ou capacidade negativa. Essa capacidade se efetiva quando (usarei aqui a tradução livre) “um homem é capaz de ser em face das incertezas, dos mistérios, das dúvidas, falhando no alcance do real que está para além do factual e da razão”.⁸ Para Keats, nesse insondável estão supostas a Beleza e a Verdade que ofuscam toda evidência, toda rasteira compreensão. Trata-se da verdade da imaginação que a tudo se sobrepõe e supera, ainda que o imaginado nunca tenha existido objetivamente. Shakespeare é chamado na consistência dramática de personagens e de realidades cujas positivities estão sempre em suspensão em face desse mistério permanente. Parece ser este também o princípio que rege o olhar do Diabo em Pessoa: “São eras sobre eras, e tempos atrás de tempos, e não há mais que andar na circunferência de um círculo que tem a verdade num ponto que está no centro” (PESSOA, 2004, p. 51).

Esse é o ambiente intervalar e dramático propício à instauração plena da ironia, muito próxima aqui daquilo a “[...] que Schlegel chamou uma vez de “ironia primordial”, que devora todas as outras pequenas e grandes

8 No verbete *Capacidade Negativa*, do Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português (coord. Fernando Cabral Martins), consta a seguinte citação da carta de Keats: “When a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (MARTINS, 2008, p. 135).

ironias até que não sejamos mais capazes de decidir se estamos no plano do irônico ou do extremamente sério...” (MAAS, 2008).

Tanto para Shakespeare, como para Keats e Pessoa, a ideia de personagem ou voz poética como caráter (*character*), isto é, como conjunto coeso formado a partir do princípio da identidade e da não-contradição entra em colapso, e caem no mesmo abismo os conceitos de sujeito e de autor erigidos na cultura romântico-burguesa. Fernando Cabral Martins explica a *negative capability* em Keats nas palavras do próprio poeta: sobre o sujeito, Keats diz: “it is not itself”; sobre a identidade individual, diz: “it has no self [...] It has no character” (MARTINS, 2008).

Sabe-se que Pessoa foi leitor de Keats⁹; sabemos também, que Pessoa e Keats foram, ambos, leitores do crítico e ensaísta William Hazlitt¹⁰ — e todos eles tinham uma paixão em comum — William Shakespeare¹¹. Hazlitt teria definido, antes de Keats, a *negative capability*, como conceito complexo que abrangeria também, além do que nos foi apontado em Keats, a capacidade de dividir-se entre o sentir e o pensar, de ser ator e espectador ao mesmo tempo, no discurso poético.

A esse respeito cabe aqui um excursão incontornável, uma vez que estamos a falar da tensão central da obra pessoana, o conflito entre o sentir e o pensar que em tantos poemas do *Cancioneiro* o ortônimo logrou explicar, naquele limiar da poesia filosófica que instrui encantando, em textos plenos de didatismo e graça. É o caso da “Autopsicografia”, de “Isto”, do intrincado “Análise” e tantos outros metapoemas que esclarecem e complexificam o fingimento poético. Talvez a fórmula mais concisa e didática se encontre em “Dobre” (PESSOA, 1986A, p. 111):

Peguei no meu coração
E pu-lo na minha mão

Olhei-o como quem olha

9 “I cannot think badly of the man who wrote the “Ode to a Nightingale”, nor of him who, in that “to the Grecian Urn”, expresses so human an idea as the heart-rending untimeliness of beauty” Assim começa o manuscrito dedicado ao poeta Keats, com datação provável de 1908 (PESSOA, 1966, p. 331).

10 Sobre Keats e Pessoa leitores de Hazlitt, vide a tese de Ana Margarida Ferraria: “À semelhança de Keats, também Pessoa fora um aluno entusiasta de William Hazlitt, encontrando-se, neste momento, vários textos do mesmo no espólio da biblioteca pessoana ” (FERRARIA, 2011).

11 A ideia de definir Shakespeare como o representante máximo da “Negative Capability” é sugerida por Hazlitt, num ensaio sobre este e Milton, em que é dito o seguinte: “He [Shakespeare] was nothing in himself, but he was all that others were, or that they could become...” (“On Shakespeare and Milton” de W. Hazlitt in Lectures on the English Poets”, apud FERRARIA, 2011).

Grãos de areia ou uma folha.

Olhei-o pálido e absorto
Como quem sabe estar morto;

Com a alma só comovida
Do sonho e pouco da vida.

Todo composto em dísticos (versos dobrados), e sob um título que mantém sua indecibilidade entre a duplicação da forma ou do sujeito e a referência à sua morte (lembre-se o *topos* romântico do dobre do sineiro a anunciar a morte de alguém), o poema intensifica sua ironia no descompasso entre a matéria narrada e o tom com que se enuncia a gesta fúnebre. Pegar o próprio coração nas mãos é uma expressão deveras eufêmica para um gesto bárbaro de autossacrifício, mas nenhum *pathos* é chamado para esse ritual. A impassibilidade do tom aponta, antes, o gesto performático cuja intenção é ilustrativa de um outro ritual de autoimolação — a saber, o ritual da escrita.

A ironia persevera nos versos seguintes, quando o coração, centro vital e emotivo, é comparado a “grãos de areia ou uma folha” — uma redução à insignificância do pequeno na imensidão, do irrisório e do descartável. E então a rima do terceiro dístico aproxima dois estados dessa subjetividade dobrada — o absorto e o morto. Essa rima procura explicar a situação do dobre, reiterando pelo som o que a imagem já havia constatado, isto é: como posso sentir se eu observo; como posso me comover se eu penso, se nessa hora a sensação é, já, pura ausência?

O desfecho é o mesmo que encontramos nos metapoemas que problematizam a dicotomia sentir/pensar — veja-se o caso exemplar de “Análise”, cujo verso de arremate é “E sinto que sonho o que me sinto sendo”. É, pois, o sonho a única saída do dobre subjetivo, o sonho onde se se pode comover na ausência de um pensamento pálido e absorto; só no sonho, essa negatividade que nos pertence, temos a chance de nos *desdobrar*, de sermos unos na multiplicidade. E mesmo o fingimento (como forma mediada que temos de alcançar esse estado paradisíaco) será o fingimento do sonho: “[...] minto / a ilusão da sensação, e sonho” (PESSOA, 1986a, p.106). Não à toa, nas suas páginas de reflexão estética, Pessoa anuncia que “A arte moderna é arte de sonho”, e que “Hoje o sonho é sempre de coisas inexequíveis” (PESSOA, 1966, p. 156).

O sujeito poético resulta, assim, vazio de *um* caráter (character), camaleônico; não resolve as tensões em si, antes as multiplica, adensando o mistério que delas emana. A multiplicidade derivaria de uma autoanulação (it has no self) daquele que vê sem dominar, e que mantém a alteridade no seu irredutível mistério.

Também Keats, na mesma carta, identifica a Beleza como força essencial da arte, mas na medida em que ela “suprime qualquer consideração”. Valeria dizer que a força da Beleza suprime o entendimento racional, base de toda humana consideração. Estaria aqui também um gérmen para os *Apontamentos* que Campos escreveria sobre a arte moderna como não-aristotélica? Vejamos o que disse o poeta da “Ode Triunfal”:

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder captar os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, [...] [de modo a] se tornar um foco emissor abstracto sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável (PESSOA, 1986a).

Pouco antes do excerto aqui citado, Campos sublinha que essa força dominadora e abstrata “nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver”. Na esteira de uma negatividade em desdobramentos, também será a voz de Campos a evocar a noite antiquíssima e idêntica, essa que vem para fundir num único campo dela todos os campos visíveis, essa que transforma todo real visível em “distância subitamente impossível de percorrer”.¹²

A noite, que retira ao mundo a sua visibilidade e aparência, é um dos elementos de atrito entre *Mensagem* e um poema épico, na sua forma e substância. Seus heróis em negativo vivem uma viagem em sonho, agem na subconsciência dos gestos involuntários, como prefigurações de um outro sempre por vir, como a História em negativo, a história nunca acontecida, a História que nunca acontecerá.

O nada que abre os poemas, com a inexistência histórica de Ulysses, o herói fundador, é a sua antimatéria. *Mensagem* coloca aí o pressuposto da anulação de toda positividade:

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

12 “Dois Excertos de Odes (Fins de duas odes, naturalmente)”. *Poesias de Álvaro de Campos*, (PESSOA 1986), publicado pela primeira vez na *Revista de Portugal*, n.4. Lisboa: jul. 1938.

O maroto *enjambement* que faz da vida uma “metade de nada”, que tem na lenda sua outra metade, fecundante, viva, mas igualmente nada, dá o tom fantasmático que em todo o poema se adensa na opacidade da noite, da bruma, do nevoeiro.

É na noite que D. Dinis escreve seu cantar d’amigo, cantar de ausência, marulho do império invisível. É na ambiguidade saudosa das coisas que esse cantar se cumpre, acionando um excesso de sentidos a cada elemento evocado — na árvore que é navio, na moça abandonada que é terra em busca do oceano, na linha abstrata do horizonte a supor um novo mundo. Tudo nega sua positividade na ambiguidade dos seres, todo o império se ausenta na dimensão órfica (fantasmática, evocativa, dúbia e dispersiva) do texto.

E no epicentro de *Mensagem* aparece o Monstrengo — não um gigante de pedra e água, acidente geográfico no seu excesso evidente, à luz do dia, mas um morcego: pequeno, negro, cego, noturno, invertido. No artigo “O Monstrengo, poema da transmutação”, Yara Frateschi Vieira empreende uma pesquisa simbólica sobre o morcego, afirmando que ele “constitui sempre um ser intrigante para os ‘filósofos’, já que é mamífero que voa; é portanto visto como fundamentalmente ambíguo, podendo apresentar significações contraditórias. Pela sua peculiar posição ao dormir, [...] o morcego é também considerado um símbolo da inversão. Porque só é visto no período crítico do dia (entre o dia e a noite) e porque passa o dia na escuridão, o morcego foi associado aos poderes noturnos, à magia negra e às forças do Mal” (VIEIRA, 1994, p. 269).

Assim, o animal que inspirou o monstrengo de Pessoa (Vieira explica, em seu ensaio, que o dactiloscrito tinha o título primeiro “Morcego”, que fora riscado, dando lugar a “Monstrengo”) parece servir aos seus anseios de ironização: é ele o próprio símbolo de anfibologia e contradição. Lembremos que o sentido etimológico de ironia (do grego *eironeía*) remete a “interrogação”, mas sobretudo a “ignorância dissimulada”. Não à toa, a postura do monstrengo em *Mensagem* não é a de quem narra a própria história, como o gigante malfadado, mas de quem interroga o outro — os tripulantes da nau enviada por D. João Segundo.

É também a ironia que confere ao poema um perfil diferenciado dos demais, aproximando-o de episódios amedrontadores das narrativas do imaginário infantil. Perceba-se ali o tom jocoso, a partir do título, que usa uma variante depreciativa de monstro, como às crianças apetece, passando pelas anáforas e paralelismos, o léxico rebaixado (“imundo” e “grosso”), os ecos em vogais escuras (que amplificam a ambiência cavernosa do morcego), até o abuso da simbologia numérica a formatar a ação de maneira estereotipada (“três vezes do leme a mão ergueu, / três vezes ao leme a

reprende, / e disse no fim de tremer três vezes”)... Como não sorrir, justamente no momento em que a noite de *Mensagem* se faz mais escura e amedrontadora?

Na análise de Yara Frateschi Vieira, a simbologia do mostrengo revela sua potencialidade irônica nos aspectos também positivos e solares que o morcego evoca, sendo ele também o hermafrodita alquímico, o elemento mercurial que conduz a nigredo aos estágios de transmutação depuradores da matéria. O poema do Monstrengo, situado no centro da viagem noturna, é uma espécie de *turning point* a partir do qual uma nova etapa se anuncia. Não é outro o motivo pelo qual se explica sua segunda aparição no poema curiosamente intitulado “Antemanhã”.

A nosso ver, o poema “O Monstrengo”, na *Mensagem* de Pessoa, assume uma importância sagital de modalização da obra, como que demarcando o espaço de centralidade ao grande ironista, o grande prestidigitador que não pretende outro lugar no mundo que não o da imaginação. Eis o princípio que coloca em suspeita a “evidente” intencionalidade política do discurso, na camada mais epidérmica do texto.

Em seu *Mensagem de Fernando Pessoa* (LOURENÇO, 2011), Antonio Apolinário Lourenço, ao analisar a genealogia do mito do Quinto Império na tradição portuguesa, passando por Bandarra e Vieira, destaca a releitura de Pessoa pela plena consciência que o poeta não deixa esconder de sua irrealidade:

No poema “Antonio Vieira” [...], o Quinto Império não só é uma madrugada irreal, como o espaço em que se realiza é o do “céu amplo do desejo”, porque, como se confirma em “As Ilhas Afortunadas”, uma das várias máscaras do Quinto Império pessoano, o lugar em que se concretiza o tão desejado Quinto Império é um sintomático não-lugar.

São ilhas afortunadas,
São terras sem ter lugar
Onde o rei mora esperando.
Mas, se vamos despertando,
Cala a voz, e há só o mar (LOURENÇO, 2011, p.35).

Na sua imaterialidade imaginativa, o Quinto Império que anuncia Pessoa é assim consubstancial da própria negatividade que funda toda a sua ficção. O seu lugar é o do texto, o do terraço sobre outra coisa ainda — a coisa linda, lugar da ambivalência, do fingimento, lugar do jogo, onde afinal atuam todas as vozes pessoanas, seja o jogo sério do xadrez à beira-mundo, seja o das cinco pedrinhas, na seriedade que convém a um deus e a um poeta.

Caberiam aqui mais algumas palavras sobre a forma com que esta obra vem se construindo ao longo dos séculos XX e XXI, na negatividade a que ficou destinada, desde que Pessoa falecera, deixando a maior parte de sua obra inédita e precariamente agrupada em unidades que a tradição reconheça como limites de uma obra, ou um autor. Quando deparamos com o *Livro do Desassossego*, temos uma amostra desse destino de abertura infinita que abala os conceitos canônicos na práxis literária que vinha se desenvolvendo desde o século XVIII. No prefácio que Richard Zenith preparou para a mais recente edição do LD, encontramos a genial constatação de que esse livro “não foi um *work in progress* senão uma obra em progressiva dispersão” (PESSOA, 2012, p.15). Talvez isso se possa dizer da obra pessoana como um todo, sem haver ainda esse todo que possamos visualizar. Pessoa morreu, mas ficaram as tentativas todas de positivar-se noutros eus. Pessoa consubstanciou o seu legado eximindo-se de escolhas formais definitivas, afirmações peremptórias, fixações. Encenou a morte do autor, dramaticamente, muito antes de Barthes e Foucault o terem anunciado. Com ele, livramo-nos de uma literatura como tradição encadernada na linha progressiva da estante¹³, e caímos no peso da página em branco, arca infinita, livro por vir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLACHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FERRARIA, Ana Margarida. *As épicas breves de Keats e Pessoa* (Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em : <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/4491>.

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, Freud e Marx”, (1967). In: MOTTA, M. B. (org). *Michel Foucault: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. v. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Col. Ditos e Escritos).

JACOTO, L. “Do desassossego ou a geometria do abismo”. In: MAIOR, Dionísio V. e RITA, Annabela (Orgs.) *100 Orpheu*. Viseu: Edições Esgotadas, 2016.

13 Trata-se de uma expressão com que Michel Foucault definiu a concepção canônica da Literatura, cujo modelo seria a obra de Chateaubriand, por oposição à imagem da página em branco a preceder o sujeito autoral (MACHADO, 1999).

LOURENÇO, António Apolinário. *Mensagem de Fernando Pessoa*. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia — À volta da literatura*. Porto: Ed. Inova, 1974.

MAAS, Wilma Patrícia. “Shakespeare em Goethe”, in: *Revista Cult*, n. 130, nov. 2008. Disponível em: <http://issuu.com/revista.cult/docs/cult130site/1>.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

PESSOA, Fernando. *A hora do Diabo*. Ed. de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Livro do Desassossego. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

_____. *Obra Poética*. Volume único. Org., introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a.

_____. *Obras em Prosa*. Volume único. Org., introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b.

_____. *Páginas de estética e de teoria literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

VIEIRA, Yara Frateschi. O Monstrengo, poema da transmutação. *Revista Camoniana*. v. 9. São Paulo, 1994, p. 117-35.

SILVA, Adilson Xavier da. Merleau-Ponty e a filosofia da negatividade em O visível e o invisível. *Filósofos – Revista do programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás*. v.10, n.1, 2005. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/philosophos/article/view/3223/3210#.VgLNpd9Viko>. Acesso em 23 set. 2015.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016