



miguilim

VOLUME 13, NÚMERO 1 | JAN-ABR 2024

DO SIMBOLISMO DECADENTISTA AO ORFISMO PORTUGUÊS: O EU PROFUNDO EM CAMILO PESSANHA E FERNANDO PESSOA



FROM THE DECADENTIST SYMBOLISM TO PORTUGUESE ORPHISM: THE DEEP SELF IN CAMILO PESSANHA AND FERNANDO PESSOA

Brenda Nayara Rodrigues COSTA
Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil

Luiz Henrique Carvalho PENIDO
Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 31/10/2023 • APROVADO EM 21/03/2024
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i1.1271>

Resumo

A forma peculiar com que se articulam em simultaneidade várias tendências literárias em Portugal resultaram numa diversa significação desses movimentos, tendo em vista as intrincadas paisagens nas quais as práticas artísticas articulam formas do dizível, do sensível e do factível em um momento de ebulição das instituições políticas, de multiplicação de mundos imaginários-imagináveis e dos embates ideológicos e culturais em solo europeu. Nossa tese, na esteira de uma leitura reversível e de inspiração genealógica dos movimentos, começa pelo pressuposto de que o orfismo português,

apesar das suas inovações frente aos movimentos anteriores, preservou confluências do simbolismo decadentista, sendo possível a identificação de alguns desses elementos, principalmente, no caso deste ensaio, na materialização poética de um eu profundo, tanto na obra de Camilo Pessanha, como na de Fernando Pessoa. A nossa investigação é de cunho, principalmente, bibliográfico e analítico. Partimos da contextualização das tendências simbolista decadentista e orfistas com Moisés (2004) e Balakian (2000); buscamos algumas aproximações entre os poetas em Rubim (2023) e Lourenço (1974); por fim, analisamos nossos principais objetos, os poemas “Porque o melhor, enfim”, de Pessanha (1920) e “Às vezes medito”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa (1928) atentos a contribuição de Bergson (1988) na distinção entre eu superficial e eu profundo. Nossa leitura pretende demonstrar como esses conceitos exercem um papel central na compreensão de alguns impasses poéticos e formais percebidos em ambos os poetas.

Abstract

The peculiar way in which several literary trends in Portugal are articulated simultaneously resulted in a diverse meaning of these movements, given the intricate landscapes in which artistic practices articulate forms of the sayable, the sensible and the feasible in a moment of boiling of political institutions, of the multiplication of imaginary-imaginable worlds and of ideological and cultural clashes on European soil. Our thesis, following a reversible and genealogically inspired reading of the movements, begins with the assumption that Portuguese Orphism, despite its innovations compared to previous movements, preserved confluences of decadent symbolism, making it possible to identify some of these elements, mainly, in the case of this essay, in the poetic materialization of a deep self, both in the work of Camilo Pessanha and Fernando Pessoa. Our research is mainly bibliographic and analytical in nature. We start from the contextualization of decadent symbolist and Orphist tendencies with Moisés (2004) and Balakian (2000); we sought some similarities between the poets in Rubim (2023) and Lourenço (1974); Finally, we analyzed our main objects, the poems “Porque o melhor, Enfim”, by Pessanha (1920) and “Às vezes medito”, by Álvaro de Campos, heteronym of Pessoa (1928) paying attention to Bergson's contribution (1988) in distinction between superficial self and deep self. Our reading aims to demonstrate how these concepts play a central role in understanding some poetic and formal impasses perceived in both poets.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Simbolismo. Orfismo. Camilo Pessanha. Fernando Pessoa. Eu profundo.
Keywords: Symbolism. Orphism. Camilo Pessanha. Fernando Pessoa. Deep self.

Texto integral

Simultaneidades, descontinuidades, confluências

Desde, pelo menos, meados do séc. XX, os estudos históricos, em especial aqueles permeados por certa cautela diante da complexidade crescente de seus processos, foram gradativamente se afastando da herança metafísica supra-histórica e da investigação das origens e marcos fundamentais. Refutava-se a

fixidez das essências e das origens¹ longamente atribuídas, subvertendo os modos de apropriação do passado e elaborando uma crítica fundamental, na medida em que se busca inquirir as condições de possibilidade que emergem em cada acontecimento, entre a construção da verdade e a assunção de um poder. Essas são, tomando um autor comprometido com a revisão dessa herança, as três estratégias do método genealógico de Foucault (1996): trata-se de pensar a história em uma perspectiva dissociativa, paródica e disruptiva. Em outras palavras, o método genealógico consolida uma noção histórica menos submetida à racionalidade da linha contínua – por sua vez submetida às premissas da causalidade – e mais aberta à complexidade das descontinuidades e simultaneidades, além das disputas de poder nos modos de emergência dos acontecimentos. Nesse sentido, nenhum movimento, tendência ou acontecimento é absolutamente puro e isolado, começa em um momento exato ou desaparece sem deixar vestígios, mas, contrariamente, recebe as múltiplas e heterogêneas confluências de vários entrechoques subsumidos pelas condições de possibilidades que admitem a sua percepção e análise pelo historiador, crítico ou filósofo.

Tomando como referência a segunda metade do séc. XIX – ponto alto da lenta conversão do otimismo *belle-époque* em desconfiança finissecular frente a um mundo percebido em decomposição – até as primeiras décadas do séc. XX – quando do surgimento das vanguardas programáticas – estabelece-se uma intrincada rede de relações entre países e atores culturais europeus. Rede essa que inverte constantemente o sentido positivo da história, recuperando e reelaborando achados supostamente ultrapassados para prenunciar o futuro ou, pelo contrário, fazendo do futuro uma antecipação de iluminações gestadas em outros contextos e tempos. O relativo *atraso* de Portugal, periférica entre as grandes nações europeias, também a colocou em uma posição peculiar, recebendo muitas vezes simultaneamente o que nos grandes centros teria acontecido segundo uma cronologia crítica de polêmicas mais demarcada. O prefácio de *Orpheu*, escrito por Luís de Montalvor, é um belo exemplo, pois rejeita a "fotografia de geração, raça ou meio [...] com a variedade a inferiorizar pela igualdade de assumptos" (2015, p. 5) para melhor acolher a heterogeneidade daqueles que contribuiriam com a revista, resultado dos inúmeros influxos recebidos. Certos de que ali estavam reunidos em sua heterogeneidade os primeiros de seu meio, os de *Orpheu* permaneciam unidos em propósito na "procura estética de permutas" (2015, p. 6), embora exilados uns em relação aos outros, como satélites da europa conectados em frequências distintas.

Tendo essa perspectiva em mente, os movimentos literários em Portugal – mas não apenas lá – ocorreram com certa simultaneidade, sobrepondo propósitos e percursos, compartilhando confluências e atravessamentos, determinadas referências que se metamorfoseiam em acordo (ou em forte resistência) com as mudanças temporais vivenciadas pela sociedade em um âmbito histórico-cultural, uma espécie de *Ewige Wiederkunft*, ou Eterno Retorno nietzschiano. Assim, nosso

¹ Sobre isso, cf. Foucault: "A história ensina [...] a rir das solenidades das origens. A alta origem é o exagero metafísico que reaparece na concepção de que no começo de todas as coisas se encontra o que há de mais precioso e de mais essencial: gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição, que elas seriam brilhantes das mãos do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã" (1996, p. 18).

propósito é analisar como o Simbolismo Decadentista e o Modernismo portugueses – aqui entendidos menos como movimentos literários estabelecidos e mais como pontos de uma rede bem mais ampla de contatos – partilharam algumas relações de ordem complexa que permitirão melhor compreendê-los. O rótulo de época, nesse caso, será meramente informativo, pois nosso propósito será melhor rastrear as confluências a partir da materialidade de dois poemas que buscamos iluminar nessa rede de correspondências: “Porque o melhor, Enfim” de Camilo Pessanha e “Às vezes medito” de Álvaro de Campos, um dos heterônimos mais conhecidos de Fernando Pessoa.

O símbolo

A literatura dita simbolista surge, em certa medida, como uma reação às correntes positivistas e científicas do fim do século XIX. A Europa, que vivenciava a Segunda Revolução Industrial, estava consolidando aceleradamente um modelo capitalista de vocação global, perpassado por sucessivas instabilidades políticas e econômicas. De um lado, a crença no progresso através do avanço científico e tecnológico despertou um imaginário otimista que arrastaria os retratos mentais da Europa às margens da utopia futurista, rumo à prosperidade e a segurança civilizacional. De outro, essa mesma crença parecia confrontar-se com os profundos impactos causados nas formas de vida tradicionais. O surgimento das grandes metrópoles e, com elas, a fome, a miséria, a sujeira industrial e a exploração da força trabalhadora, desencadeou um monumental imaginário da decadência, quando comparado, justa ou injustamente, à nostalgia de um passado recente pré-industrial.

Por influência da poesia baudelairiana (*Les Fleurs du Mal*, 1857), rimbaudiana (*Enluminures*, 1872), verlaineana (*Poèmes saturniens*, 1866), mallarmeriana (“L'après-midi d'un faune”, 1876), da música de Wagner (*Tristan und Isolde*, 1857-1859), da filosofia de Schopenhauer (*Doumeurs du monde*, 1850) e Hartmann (*Philosophie des Unbewussten*, 1869), fora outras expressões, o Simbolismo chega a Portugal por volta de 1889, através da divulgação da poesia francesa moderna pelas revistas acadêmicas de Coimbra. Incorporava, então, temas como a melancolia, o tédio pela decadência civilizacional, o desejo de fuga da realidade, o culto ao vago, o mistério, o oculto, a solidão, a ilusão, a dor, a morte e mais. Contrária à introspecção romântica, que tocava apenas as camadas superficiais dos conflitos e experiências de cunho amoroso e sentimental do sujeito, a simbolista penetrava esferas mais profundas do Eu: os simbolistas, segundo Massaud Moisés, “(...) mergulhavam no caos, no alógico, no anárquico, (...) a vida interior profunda de cada um” (2008, p.282). Dessa forma, para criar algo que traduzisse o indizível, foi necessária a configuração de uma nova sintaxe, um excesso da palavra, uma intuitividade de expressão, meios que dessem conta de realizar “correspondências” a la Baudelaire, pelas dimensões interiores do ser entre os mundos material e espiritual. Foi através do símbolo não alegórico, “outro tipo de símbolo, que tem um caráter muito mais inconsciente, chega quase sem o conhecimento do poeta e em vez de representar o seu pensamento, transcende-o, sobrevive-o, fornece pensamento para todo o tempo vindouro” (Balakian, 2000, p. 85), que a estética simbolista se realizou.

Para Bergson, o sujeito possui dois aspectos, sendo eles o eu superficial e o eu profundo. Ambos se projetam como a sombra um do outro por estarem interligados. Assim, "(...) a vida consciente apresenta-se sob um duplo aspecto, consoante a percebemos diretamente ou por refração através do espaço" (1988, p. 95). O eu superficial, nascido por refração no espaço, afinado com multiplicidade quantitativa vê o mundo e a si mesmo partindo de conteúdos representados de dentro para fora, transformados em objetos ou coisas, atencientes às exigências da realidade exterior, ou seja, presos na esfera da representação e compreendidos pela generalidade da repetição. Sob este ângulo, se retirarmos do eu superficial os rótulos e os símbolos alegóricos (ou simplesmente a linguagem representacional), ele entra em inexistência, para que sua sombra, isto é, o eu profundo, se projete. Eis a tarefa do simbolismo: forjar uma linguagem não mais a serviço do eu superficial, adequada à vida social, mas outra, capaz de se aproximar dos estados de consciência profundos do eu, das qualidades puras que, embora sejam um limite inultrapassável dada a indissociabilidade de percepção, arregimentam, enquanto possibilidade, uma implosão da linguagem tradicional em direção a novas possibilidades de dizer, sentir e perceber o mundo.

A obra que introduz o simbolismo no país foi *Oaristos* (1890), de Eugênio de Castro. Além dele, outros escritores chegaram a publicar obras no estilo. Porém, é com a aparição de Camilo Pessanha, que "(...) o Simbolismo desligou-se de aderências realistas e de retardatárias formas de Romantismo sentimental" (Moisés, 2008, p. 286), e flutuou através dos ventos da modernidade.

Nascido em Coimbra (1867), Pessanha escreveu seu primeiro poema, "Lúbrica", em 1885, dois anos antes de cursar Direito na Universidade de Coimbra. Afastou-se temporariamente de seu país quando viajou em 1894, para Macau, para lecionar em um liceu. Publicou numerosamente em revistas e jornais, como *Ave Azul* (1899-1900), *Atlântida* (1915-1920) e *Contemporânea* (1915-1926), tendo seu único livro, *Clepsidra* (1820), publicado enquanto ainda em Macau. Suas poesias foram reunidas por Ana de Castro Osório, jornalista, escritora, feminista, pedagoga e ativista republicana. Pessanha faleceu no Oriente (1926), vítima da tuberculose pulmonar e entregue ao paraíso artificial do uso de ópio.

Fernando Pessoa nasceria em 1888, em Lisboa, quando Camilo Pessanha se aproximava dos 21 anos, portanto, o intervalo de uma geração. Muito ativo na sociedade portuguesa, trabalha como poeta, filósofo, dramaturgo, tradutor, publicitário, crítico literário, comentarista político e mais. Criou seu primeiro heterônimo, o *Chevalier de Pas*, aos 6 anos. Nesse mesmo período, escreveu seu primeiro poema, "À Minha Querida Mamã". Vai morar na África em 1895. Aos quatorze anos, retorna à Portugal e cursa filosofia na Faculdade de Letras de Lisboa, entretanto não conclui e dedica-se à literatura. Em vida, publicou 4 obras, com destaque para *Mensagem* (1934). Postumamente, uma vasta bibliografia de textos àquela altura não tornados públicos ou dispersos foi publicada. A partir de 1915, o poeta junta-se a um grupo de jovens intelectuais, escritores e artistas, os quais destacam-se Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Neste mesmo ano, funda a revista *Orpheu*, recebida àquela altura com desdém pela crítica tradicional, embora fazendo ressoar até hoje a força de seu projeto. Fernando Pessoa faleceu em Lisboa, no ano de 1935, vítima de cirrose hepática.

Orpheu dá a luz ao que se convencionou chamar Orfismo pela crítica: "Bem propriamente, ORPHEU, é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento..." (2015, p. 5) dirá Luís de Montalvor na introdução. Buscava, assim, a sua maneira e já renunciando o exílio de suas criações, revolucionar o terreno artístico do país através da divulgação do que significasse "arte avançada" e de um programa futuro para as gerações vindouras: "uma procura estética de permutas: os que nos procuram e os que nós esperamos." (2015, p. 6) As correntes filosóficas e estéticas que eram veiculadas na Europa daquele período, como o Cubismo, o Futurismo, Max Jacob, Apollinaire, Picasso e mais, organizaram-se direta ou indiretamente sob a forma das vanguardas, inspirando o surgimento da revista. Massaud Moisés explica que seus integrantes voltam-se para a criação de uma poética "(...) alucinada, chocante, irritante, irreverente", com intuito de provocar a burguesia, "(...) símbolo acabado da estagnação em que, a seu ver, se encontra a cultura portuguesa" (2008, p. 328-329). O Orfismo propunha um retorno à arte-vida, ao anarquismo relativista, à ressignificação do mito, além de uma perspectiva francamente revolucionária sob o signo da rebelião.

Buscaremos, assim, percorrer as confluências e descontinuidades entre o Simbolismo decadentista e o Orfismo através da leitura comparada de dois poemas selecionados, dentre outros possíveis, das obras de Camilo Pessanha e Fernando Pessoa. Além disso, pretendemos ressaltar determinadas "substâncias" que compõem o fazer poético de ambos, cada um à sua maneira, enfatizando elementos como a melancolia e o eu profundo nos poemas "Porque o Melhor, Enfim", de Pessanha (1920) e "Às vezes medito", de Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa (1928).

O peso das coisas

Fernando Pessoa é citado com frequência junto a Camilo Pessanha, ora por terem se conhecido, ora pelo pressuposto refinamento que Pessoa realizou de elementos já presentes na obra pessaniana. Os poetas efetivamente se conheceram e Pessoa se mostrou em alguns de seus registros um grande admirador e, sobretudo, leitor da poesia pessaniana, a ponto de lhe solicitar permissão para a publicação de alguns de seus poemas na revista *Orpheu*:

[...] A nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até ao futurismo. [...] O meu pedido — tenho, reparo agora, tardado a chegar a ele — é que V. Exa. permitisse a inserção, em lugar de honra do terceiro número, de alguns dos seus admiráveis poemas. [...] Podia V. Exa. fazer-nos o favor que pedimos? Nós não pedimos só por nós, mas por todos quantos amam a arte em Portugal; não serão muitos, mas, talvez por isso mesmo, merecem mais carinhosa atenção dos poetas. (Pessoa, 1915)

Note-se que, para o escritor, a poesia de Pessanha "representa a arte avançada", a despeito de ter a tradição crítica posterior demarcado a diferença geracional e estética que separa os simbolistas finisseculares dos modernistas, permitindo-se expressar sua admiração tanto pela obra, quanto pelo criador. Lamentavelmente, não existe registro de um retorno do poeta à carta recebida de Fernando Pessoa, o que justifica a ausência dos poemas solicitados nas poucas edições publicadas da revista. Não há nenhum apontamento de Pessanha contra ou a favor da revista *Orpheu* ou do Modernismo para que se justifique a possível ausência de resposta, porém, Gustavo Rubim (2023) infere que:

O alheamento de Pessanha perante os grupos que, no seu tempo, ostentaram uma atitude e uma retórica vanguardista, o seu pouco entusiasmo pela modernidade social ou técnica, a sua indiferença política quase total, são traços que não compõem uma imagem adequada à qualificação de «modernista», sobretudo se tomada na sua acepção mais corrente. (Rubim, 2023)

Em uma tentativa de estabelecer relações entre o mito órfico, o grupo da *Orpheu* e Camilo Pessanha, António Quadros afirmou que:

Os iniciados órficos são os grandes, os raros espíritos que, assumindo neste mundo a sua condição de exilados da realidade divina, de que decaíram por um mistério a que o mito já narrado veladamente alude, contudo esperam e preparam o regresso ao Uno, cindidos que se encontram em seu ser neste tempo e neste mundo da diversidade e da cisão.[...] Será preciso acrescentar muito mais para evidenciar a relação óbvia do simbolismo decadentista de Camilo Pessanha e dos poetas do *Orpheu* modernista português com o antiqüíssimo orfismo grego? (Quadros, 1989, p. 134-135)

De fato, o grupo de poetas de *Orpheu* colhia do simbolismo decadentista até o futurismo tudo o que pudesse denotar uma arte inovadora, mantendo-se abertos às possibilidades já trilhadas por outros poetas quando estas anunciassem algum tipo de seta voltada para o porvir.

Todavia, o até aqui constatado, não se faz suficiente para que possamos relacionar com precisão a poesia de Pessoa com a de Pessanha. É que, para além do que Eduardo Lourenço chamou em Pessoa de "desintegração do sujeito da Poesia" (1974. p. 209), tendo em conta a sua habilidade de multifacetamento - portanto, também, de elaborar uma poética de apropriação caleidoscópica na qual a poesia de Pessanha seria apenas um dos arranjos possíveis entre tantos possíveis - intriga-nos pensar a possibilidade de certo afinamento entre os poetas através daquilo que Bergson conceituou como eu profundo:

É o eu de baixo que sobe à superfície. É a crosta exterior que estala, cedendo a um irresistível impulso. Operava-se, pois, nas profundezas deste eu, e sob estes argumentos muito razoavelmente justapostos, uma efervescência e, por isso mesmo, uma tensão crescente de sentimentos e de ideias. (1988, p. 118)

O eu profundo, movimento e duração em suas variadas possibilidades de acesso através da poesia, permitirá o salto conceitual em nosso trabalho, a associação entre os poetas para além dos elementos factuais e registros, possibilitando uma visão mais ampla das confluências e descontinuidades. De fato, a busca pelo eu profundo em Pessanha e Pessoa aparecerá sob matizes bem diversos e até mesmo contraditórios.

Vejamos o primeiro poema, “Porque o melhor, Enfim”, de Camilo Pessanha. O eu-lírico propõe-se, melancolicamente, em seus versos decassílabos de rimas emparelhadas, o afastamento do eu superficial, o alheamento de tudo o que golpeia dolorosamente a consciência externa, em detrimento do mergulho em si mesmo, isto é, o encontro com o eu profundo, local onde o que é vão, em uma perspectiva interior, não toca:

Porque o melhor, enfim,
 É não ouvir nem ver...
 Passarem sobre mim
 E nada me doer!
 _ Sorrindo interiormente,
 Co'as pálpebras cerradas,
 Às águas da torrente
 Já tão longe passadas. _
 Rixas, tumultos, lutas,
 Não me fazerem dano...
 Alheio às vãs labutas,
 Às estações do ano.
 Passar o estio, o outono,
 A poda, a cava, e a redra,
 E eu dormindo um sono
 Debaixo duma pedra.
 (...)
 E eu sob a terra firme,
 Compacta, recalçada,
 Muito quietinho. A rir-me
 De não me doer nada.
 (Pessanha, 1920)

Apesar de estar em terra firme, espaço onde o eu superficial tem pleno domínio, o eu-lírico reflete sobre a possibilidade de alhear-se às “vãs labutas”, às “Rixas, tumultos, lutas” que, do exterior a si, no mundo, golpeiam-no violentamente. Alheamento não apenas do espaço, mas do tempo, pois não interessam as estações do ano, a sincronia entre os ciclos da natureza e do trabalho. “Não ouvir, nem ver” torna-se uma saída viável a partir do mergulho no eu profundo, onde abandonam-se todas as especulações e percepções para que se atinja o equilíbrio dos “eus”, em uma nova via existencial. A referência ao “sono / debaixo de uma pedra” é especialmente significativa, pois prepara o acesso às regiões íferas do eu, paradoxalmente, como resultado do peso da matéria estendida sobre si, ao mesmo tempo que figura uma pretensa morte - corpo

sepultado sob o signo de uma pedra - como renascimento às avessas. A matéria pesa, porém, o poeta sepultado usa o peso das coisas como esconderijo do tempo e do espaço, da vigília e da dor, de onde se ri em um alheamento onírico contraditório. O caminho para o eu profundo escolhido por Pessanha contradiz precisamente o que Bergson entende como fundamento dessa busca:

O eu toca, de fato, o exterior pela sua superfície; e como esta superfície conserva a marca das coisas, associará por contiguidade termos que percecionara justapostos [...] Mas, à medida que se escava abaixo desta superfície, à medida que o eu volta a si mesmo, também os seus estados de consciência cessam de se justapor para se penetrarem, fundirem conjuntamente, e cada qual se colorir com a cor de todos os outros. (1988, p. 115)

Retomando os conceitos do filósofo, o eu se vê continuamente entre esses dois lados, o superficial, caracterizável, reconhecível, racionalizável; e o profundo, desconhecido, inquantificável, qualidade pura. Paradoxalmente, quanto mais tomamos o fenômeno da percepção desses objetos-mundo, não em si, mas enquanto acontecimentos que ascendem à percepções e afecções como oportunidades de se escavar a sua superfície, mais operamos as múltiplas interpenetrações. Para que se conheça esse eu profundo, é necessário mergulhar no objeto em vez de circulá-lo, aceitar o seu peso em vigília ao invés de trapacear pelo sonho, sendo o objeto, nós mesmos e a circunstância inexpugnável que nos faz durar no mundo. Se a linguagem científica e os símbolos são recursos que servem à representação, mascarando as verdadeiras qualidades do real, fazendo do sujeito um observador impessoal de si e das coisas, o caminho para a profundidade do eu seria outro, na compreensão de que a vida profunda se dá através do movimento, como um rio que flui incessantemente, ou ainda, de que o movimento e o fluir são as condições possíveis de qualquer experiência. O eu profundo constitui-se por uma multiplicidade qualitativa de estados psicológicos que se atravessam, reconhecendo-se, continuamente, e mudando. Fluindo e refluindo através também da multiplicidade de qualidades que o mundo oferece, porém, em contracorrente, atravessando-os em uma nova composição que não mais interrompa as possibilidades profundas de acesso.

Ora, não parece ser esse o caminho tomado por Pessanha. Debaixo de uma pedra, isto é, aceitando-se o peso do mundo e do eu, o eu-lírico recusa o movimento e o fluir, precipita-se para as figurações da morte, nega com fervor irônico as qualidades das coisas, cria uma fantasmagoria do mundo para se ver artificialmente livre dele: o mundo permanece pesando, mas o poeta sonha, dorme um sono com as pálpebras cerradas, rejeitando todo estímulo. O eu profundo é, nesse caso, a ilusão desesperada de um cadáver otimista.

Pessoa dará uma outra configuração a essa tarefa comum de busca do eu profundo em "Às vezes medito", tentando convertê-lo, o poema, em um dispositivo de imersão:

Às vezes medito,
Às vezes medito, e medito mais fundo, e ainda mais fundo

E todo o mistério das coisas aparece-me como um óleo à superfície,
 E todo o universo é um mar de caras de olhos fechados para mim.
 Cada coisa — um candeeiro de esquina, uma pedra, uma árvore,
 E um olhar que me fita de um abismo incompreensível,
 E desfilam no meu coração os deuses todos, e as ideias dos deuses.
 Ah, haver coisas!
 Ah, haver seres!
 Ah, haver maneira de haver seres
 De haver haver,
 De haver como haver haver,
 De haver...
 Ah, o existir o fenómeno abstracto — existir,
 Haver consciência e realidade,
 O que quer que isto seja...
 Como posso eu exprimir o horror que tudo isto me causa?
 Como posso eu dizer como é isto para se sentir?
 Qual é alma de haver ser?
 Ah, o pavoroso mistério de existir a mais pequena coisa
 Porque é o pavoroso mistério de haver qualquer coisa
 Porque é o pavoroso mistério de haver...
 (Pessoa [Álvaro de Campos], 1993)

Trata-se de um mergulho meditativo, absolutamente consciente, à caça do eu profundo. Mergulho que vai gradativamente - "mais fundo, ainda mais fundo" - no encaço do mistério das coisas, tornado "um óleo à superfície", algo que se impregna às coisas sem ser elas mesmas, uma qualidade diáfana que se desprende delas. Nesse percurso, vão se multiplicando as coisas, "um candeeiro de esquina, uma pedra, uma árvore", até o encontro anunciado com "um abismo incompreensível". Os seres, os deuses, as ideias dos deuses, desfilam entre a coisa e seu existir - entre os travessões, a frase tem uma interrupção longa que é o abismo entre a coisa e a compreensão do existir. Indo ainda mais fundo em si, o eu-lírico depara-se com uma multiplicidade de especulações existenciais, marcadas no poema pelo verbo "haver", passando gradualmente da consciência superficial da realidade para a camada subterrânea do eu profundo que toma consciência sem poder dizer exatamente do que toma consciência. O lapso entre essa tomada de consciência do existir - existir-se e existir coisas - e a impossibilidade experimentada pela linguagem do poema, a cada verso mais hesitante, prepara, enfim, o "pavoroso mistério". Trata-se, assim, de arrancar da mais comum das experiências perceptivas do eu-mundo, o de *haver coisas* e de *haver-se*, essa reflexão essencial base de todas as fenomenologias, isto é, a tomada de consciência não dos objetos em si, mas do fato de que eles constituam um fenómeno que se manifesta para nós e dali ir à busca da forma e estrutura dessa manifestação, o que para Pessoa esbarra no impasse do "pavoroso mistério de haver", no limite da linguagem não mais capaz de transpor a barreira do verso que, contrariamente, deforma-se e desestrutura-se.

Em Pessoa, há uma radicalização e uma disponibilidade total da experiência analisada no poema de Pessanha. O processo de escavação em direção ao eu profundo se converte muito rapidamente não em alheamento programado mas em

excesso de consciência. Pessanha ri-se do mundo sem deixar de senti-lo, o seu peso compacta e recalca - observando-se o duplo sentido de recalçamento, encher a terra mas também reprimir -, resultando no riso dos que sonham. Pessoa, por outro lado, diante do "haver" não pode elaborar o mesmo gesto de alheamento, a inconsciência lhe é impossível, a realidade intolerável. "Haver consciência e realidade, / o que quer que isto seja..." resvala no horror porque, contrariamente a Pessanha, o excesso, o peso das coisas, não lhe parece um refúgio, menos ainda a longa escavação do eu anuncia o sono desejado. Consciência e realidade se potencializam, se multiplicam, o excesso de um é o excesso de outro, o eu profundo está acompanhado da profundidade-mundo, sintetizados ambos nesse "haver" que é pavor no sentido de uma profunda perturbação no momento mesmo em que a realidade e o eu se encontram enquanto limites da experiência possível, qualidades que se precipitam exemplarmente no verso final, amputado pelas reticências: "Porque é o pavoroso mistério de haver..."

Considerações finais e além

Como num soneto petrarquiano, Camilo Pessanha transpõe o entranhamento de maneira que esse movimento se torne um refúgio frente um mundo que o desesperança e o faz desejar a morte - ou pelo menos uma das modalidades de morrer: o sono -, de modo que seu introduzir-se, por mais complexo e doloroso que esse processo seja, faz-se mais vantajoso do que tolerar certas violências mundanas que o afetam. Em Pessanha, o mundo é peso e oportunidade de rir-se já observando de um outro lugar onírico de suspeita inconsciência.

De forma livre, como que em uma narrativa das camadas dantescas do consciente ao inconsciente e de volta à consciência agora tornada excesso de eu e de mundo, Fernando Pessoa, na pele de Álvaro de Campos, trava o processo de adentramento meditativo enquanto experimento simultâneo de excesso e de falta, a linguagem circulando sobre si mesma, adensando-se sem poder tocar o mistério das coisas, repetindo-se e ao mesmo tempo mutilando-se, como se aproximasse de algo que insiste em permanecer além: "mistério de haver".

Tal mistério perpassa tanto a obra de Pessanha, quanto a de Pessoa, em suas particularidades e projetos poéticos. Fica a poesia que é a língua que permite comunicar o que o fenômeno do "haver" parece solapar continuamente.

Em síntese, a proposta orfista de ruptura com a feição simbolista do passado se deu nas particularidades, conservando, por outro lado, confluências que vão desde a indigestão frente a sociedade portuguesa, o desejo de ruptura com o pré-estabelecido na arte, a melancolia do sujeito que olha no espelho e percebe a decadência em si e ao redor, além da necessidade de aprofundar-se no eu para que se estabeleça, afora um equilíbrio de forças psíquicas, a compreensão do mistério paradoxal que existe no incompreensível, onde o olhar superficial do sujeito social e dos usos comuns da linguagem não consegue alcançar.

O que buscamos analisar é o fato de que entre Pessoa e Pessanha há uma descontinuidade, um contraponto absolutamente essencial: em Pessanha o impasse se resolve na esperança irônica e na alegoria da morte, em Pessoa, o

mistério doloroso do mundo se converte em pavor e silêncio. Pessanha ri-se debaixo do peso de uma pedra, peso do mundo, Pessoa medita o pavor de que esse mundo e ele próprio existam.

Referências

- PESSOA, Fernando. Álvaro de Campos - Livro de Versos. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993. - 82.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BARRETO, Eduardo José Paz Ferreira. *Fernando Pessoa e Orpheu: Mitos da Modernidade - Gênese do Real Através da Poesia*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.
- BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. "Orpheu ou a poesia como realidade". *Tempo e poesia*. Porto: Inova, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTALVÔR, Luís de. "Introdução" In: *ORPHEU*. Edição fac-similada. Lisboa: Tinta-da-china, 2015.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ulisséia, 1920.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Lisboa: Ática, 1966.
- QUADROS, António. O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição. Lisboa, Europa-América. 1989. p. 134-135.
- RUBIM, Gustavo. *Camilo Pessanha (1867-1926)*. MODERNISMO: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/c/478-camilo-pessanha-1867-1926>. Acesso em: 01, mai de 2023.
- SCHNITMAN, Dora Fried. (Org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade* Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

Para citar este artigo

COSTA, Brenda Nayara Rodrigues; PENIDO, Luiz Henrique Carvalho. Do Simbolismo decadentista ao Orfismo português: o eu profundo em Camilo Pessanha e Fernando Pessoa. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 1, p. 365-377, jan.-abr. 2024.

Brenda Nayara Rodrigues Costa é graduanda no curso de licenciatura em Letras-Português pela Universidade Estadual de Montes Claros. Orientanda de iniciação científica fomentada pela FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, sob a orientação de Luiz Henrique Carvalho Penido.. E-mail: nayarabrenda.costa@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4071-7028>.

Luiz Henrique Carvalho Penido é graduado em Letras (2006), mestre em Estudos Literários (2010) e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Durante a graduação participou, além das disciplinas regulares, de oficinas de escrita criativa ministradas por poetas-pesquisadores como Maria Esther Maciel e Luis Alberto Brandão. Atualmente é professor efetivo da Universidade Estadual de Montes Claros. Atua em projetos de ensino (PIBID-Veredas do Letramento), de pesquisa (Poética-política em prosa experimental; Teorabilia: teoria, crítica e história no processo de formação dos estudos literários nos cursos de Letras da Unimontes; O livro de desassossego – a conversa infinita) e de extensão. Ministra aulas em diversas áreas dos estudos literários com especial interesse pela filosofia da linguagem, teoria da literatura e crítica literária em interface, atualmente, com os processos experimentais de escrita em autores como Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Raduan Nassar, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec etc. E-mail: luiz.penido@unimontes.br; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4673-9682>.