

**OS DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS DA POESIA
SEGUNDO FERNANDO PESSOA¹***Rosa Maria Martelo²*

Recebido: 12/10/2015

Aprovado: 05/11/2015

Resumo: Para Fernando Pessoa, a literatura sensacionista deveria “ser a fusão de todas as artes”, proporcionando, em si mesma e sincreticamente, todas as sensações que as outras artes trabalham e dão a conhecer. Sensações associadas a artes tão díspares quanto a dança, o canto, a representação, e também a pintura, a escultura, a arquitetura e a música poderiam ser integradas pela literatura porque – dizia Pessoa – esta “contém tudo quanto essas artes dão às criaturas inferiores, mas transcendentaliza-as pela ideia para uso da aristocracia doente e *completa* que a nossa hiper-civilização produziu” (cf. *Sensacionismo e outros ismos*, 2009: 77). Conceber deste modo a literatura, particularmente a poesia, como uma arte de síntese estética destinada a uma hiper-civilização, envolveu uma vasta experimentação ao nível da visualidade no discurso verbal, da plasticidade e rapidez da imagem, da estrutura e do ritmo; e essa experimentação foi certamente bem menos autonomizável de diálogos interartísticos do que Pessoa sugere. Como devemos então ler a presença das outras artes na poética sensacionista e de que modo esta dialoga com outras poéticas de Orpheu? Tentarei equacionar algumas possíveis respostas para estas questões, auscultando a existência de uma espécie de diálogo interartístico sob rasura no sensacionismo pessoano.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; sensacionismo; relações interartísticas.

**THE ~~INTERART~~ DIALOGUES OF POETRY ACCORDING TO FERNANDO
PESSOA**

Abstract: According to Fernando Pessoa, Sensationist literature should be “the fusion of all arts”, containing in a syncretic way all the sensations explored and revealed by the other arts. Sensations associated with arts as diverse as dance, singing, acting, as well as painting, sculpture, architecture and music could all be absorbed by literature because – as Pessoa argued – literature “contains everything these arts can offer to lower creatures, but it transcends them through the idea, serving the purposes of the *complete* and sick aristocracy that our hyper-civilization has produced” (cf. *Sensacionismo e outros ismos*, 2009: 77). This way of conceiving literature, and particularly poetry, as an aesthetic synthesis directed at a hyper-civilization lead Pessoa to an extensive experimentation on visuality in verbal discourse, on image’s plasticity and speed, and on structure and rhythm; and this experimentation was certainly far less separable from interart dialogues than Pessoa suggests. How should we then read the presence of other arts in Sensationist poetics, and how does it interacts with other poetics from Orpheu? I try to formulate some possible answers, showing the existence of an interart dialogue written under

¹ O presente ensaio corresponde a uma versão significativamente ampliada de um estudo que começou por ser apresentado ao «XVI Colóquio de Outono - Conflito e Trauma», 13-15 Novembro 2014 - Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

² Professora associada com agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Unidade I&D da FCT). O presente ensaio foi desenvolvido no âmbito do programa estratégico Literatura e Fronteiras de Conhecimento - Políticas de Inclusão do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 ; POCI-01-0145-FEDER-007339).

erasure in Pessoa Sensationism.

Keywords: Fernando Pessoa; sensationism; interart relations.

*Só a música e a literatura ficam.
A literatura é a forma intelectual de dispensar todas as outras artes.
Fernando Pessoa*

À primeira vista, a teorização pessoana em torno do interseccionismo e do sensacionismo parece evidenciar uma enorme indiferença relativamente a todas as artes que não a literatura. Nas muitas reflexões dedicadas por Fernando Pessoa ao confronto entre a literatura e as restantes artes, a literatura destaca-se sempre sem dificuldade – e pode até dizer-se que sem grande argumentação, se tivermos em conta o radicalismo pouco demonstrativo de muitas das afirmações pessoanas, que conferem às artes literárias superioridade perante qualquer outra prática artística, da música à pintura, passando pela escultura, pela arquitectura e pelo teatro ou a dança. “A única arte é a literatura” resume Pessoa (cf. PESSOA, 2009, p. 294). Ou então escreve: “só a lit[eratur]a é arte” (PESSOA, 2009, p. 287).

São formulações que traduzem uma ideia estruturante dos textos pessoanos, declinada em diversas modulações: a de que à literatura deve ser reconhecido o papel de “arte única e absoluta” (PESSOA, 2009, p. 282), na medida em que lhe caberiam todas as dimensões das outras artes, numa espécie de superior (e omnívora) intermedialidade. No período correspondente à elaboração de *Orpheu* 2 e 3 (Maio-Julho de 2015), Pessoa escreve:

A cor, o som, etc. São ideas nossas. Porisso a realidade da cor e do som etc., é serem ideas. A arte que as dê como ideas será a verdadeira arte, porque será a mais real. Ora só pode dar as cousas como ideas aquella arte que lidar com as representações de ideas. As representações de ideas são palavras. Essa arte é pois a literatura. (PESSOA, 2009, p. 294)

A designação das restantes práticas artísticas através de expressões como “pseudo-artes” e “pré-artes” (PESSOA, 2009, p. 294-295) parece dizer tudo. Veja-se, a título de exemplo, como a literatura triunfa perante a escultura:

A descrição de uma estatua, feita em linguagem bella é absolutamente essa estatua, com toda a sua belleza plástica *mais* o movimento, o *rhythmo* vivo, o *som* correspondente ao *rhythmo*, na pedra parada morta, das suas linhas. (*Idem*: p. 282)

E todavia, tanto radicalismo acaba por deixar no ar alguma incerteza e suscita necessariamente algumas interrogações, pois o certo é que, ao procurar uma escrita nova, Pessoa não a conceptualiza sem recorrer ao confronto com as outras artes, mesmo se para valorizar uma literatura capaz de competir com todas elas no terreno de cada uma, exibindo a sua tão afirmada superioridade. Ora, tratando-se, e com tanta frequência, de medir a literatura com as outras artes, não estará implícito nesta competição o reconhecimento da importância de cada uma delas, e, acima de tudo, o reconhecimento da necessidade de pensar *com* elas? À primeira vista, Fernando Pessoa parece usar certos conceitos, como os de *arte*, *pintura*, ou *música*, ou mesmo *arquitectura*, apenas por estes lhes serem indispensáveis para desenvolver uma teoria estética cujo resultado último seria a conclusão de os poder dispensar a todos, depois de subsumir tudo quanto lhes diria respeito no conceito de *literatura*: como se as práticas artísticas assim designadas apenas apontassem para certas propriedades estéticas que, em última análise, acabariam por revelar-se literárias – ou sobretudo literárias (ritmo, estrutura, visualidade, cor, etc.). Nesta perspectiva, Pessoa estaria a usar esses termos sob reserva crítica – já que sob reserva crítica estavam também os equivocados, supostamente menores, caminhos artísticos das “pseudo-artes” (PESSOA, 2009, p. 295) a que se reportavam. Poderíamos, talvez, estabelecer um paralelo com o uso de conceitos sob rasura (*sous rature*) a que recorreu Derrida, na esteira de Heidegger, que, lembra Derrida em *Gramatologia*, em *Zur Seinsfrage*, “não permite ler a palavra ‘ser’ senão sob uma cruz (*kreuzweise Durchstreichung*) (o riscar cruciforme)” (DERRIDA, 1999, p. 29). Acrescenta Derrida que “[e]sta cruz não é, contudo, um signo simplesmente negativo”:

Esta rasura é a última escritura de uma época. Sob os seus signos apaga-se, conservando-se legível, a presença de um significado transcendental. Apaga-se conservando-se legível, destrói-se dando a ver a ideia mesma de signo. (DERRIDA, 1999, p. 29).

Com alguma precaução, recordar e recuperar esta noção de escrita sob rasura pode ajudar-nos a compreender o confronto de Pessoa com todas as artes que não a literatura, pois a argumentação pessoana sugere que os conceitos associados às restantes artes apenas lhes são associados de modo instrumental, num pensamento que visava a formulação de uma estética eminentemente verbal e holística. Sob o uso desses conceitos, apagar-se-ia, afinal, o velho sistema das artes, entrevendo-se já o triunfo

absoluto da literatura. Como é sabido, por agora, a realidade não parece querer dar razão a Fernando Pessoa, bem pelo contrário, o que nada retira, de resto, ao fascínio exercido pela paixão argumentativa pessoana.

Mas tratar-se-á apenas disto? Ou Pessoa estava, na verdade, a lidar com a questão mais profunda de não lhe ser possível pensar a literatura, e mais precisamente a poesia que lhe interessava criar, sem ser em articulação com a música, e sobretudo com o facto de não lhe ser possível pensar a literatura fora do impacto da imagem visual? Dito de outro modo: o discurso de Pessoa acerca da superioridade da arte literária sobre todas as outras não conterà já a intuição de uma mudança de paradigma em favor da imagem visual? A argumentação pessoana valoriza a imagem verbal e aquilo em que ela supera a imagem visual (o que é o mesmo que dizer que aquela integra e excede as capacidades desta última). Mas esta reflexão paragónica parece apontar, na verdade, para a questão mais geral dos processos de transposição intermédia, enfatizando, na literatura e – já veremos com mais pormenor – na poesia, uma apropriação de técnicas específicas de outras artes. O que é paradoxal – e ao mesmo tempo extremamente significativo – é que a recusa de todas as artes que não a literatura acontece em função de critérios artísticos que dependem directamente dessas mesmas artes – e não da literatura.

De acordo com Pessoa, a literatura rivalizaria com a música no plano rítmico, mas também com a pintura no plano da sugestão visual, e com a arquitectura no respeito por um princípio construtivo e organicista que é aquele mesmo que o leva a considerar, num texto datável de 1916, a “Ode Marítima”, de Campos, como “um verdadeiro prodígio de organização”, malgrado o aparente “desleixo futurista” (PESSOA, 2015, p. 138-9). Deveria, ou poderia, a literatura oferecer sincreticamente tudo quanto nas outras artes apenas surgiria parcelado? Com efeito, o que parece importar a Fernando Pessoa é mais da ordem da síntese do que da alternativa, ou seja, não se trataria tanto de a literatura ter propriedades que a distinguem das outras artes quanto de ela ter sincreticamente capacidades heurísticas e estéticas de que as outras artes só poderiam dispor de forma isolada. Dos projectos pessoanos de criação, faria parte este desiderato:

Dar á literatura o seu papel de arte única e absoluta, fazendo-a ter: *architectura* na perfeita e bella estructura e construcção do todo da obra literária e no arranjo constructivo das partes e das partes para o todo; *esculptura* no perfeito recorte dos períodos e ideas dadas; *pintura* na energia-côr com que as sugestões são insinuadas; *musica* no *rhythmo* das phrases componentes da obra, no *rhythmo* dos versos ou da prosa em que está escripta; *metaphysica* nas ideas – todas ellas cheias,

inevitavelmente, porque são ideias, de theorias das cousas que a obra tem. (PESSOA, 2009, p. 282)

Verifica-se, portanto, que na literatura podem convergir todas as artes, mas a especificidade da literatura é valorizada, sendo reconhecida ao nível do pendor abstracto da linguagem como matéria artística. Nenhuma outra arte seria capaz do mesmo grau de abstracção. Arte de “ideação” (PESSOA, 2009, p. 412), a poesia “está fóra do tempo e do espaço” (*ibid.*), nisso se libertando dos condicionalismos da música e das artes visuais, diz Pessoa. Mas, ao mesmo tempo, não pára de definir a literatura, e em especial a poesia, em função da visualidade da imagem e do ritmo.

Pessoa hierarquiza em vários momentos as diferentes artes, sugerindo sempre a superioridade da literatura, da qual apenas aproxima a música e a filosofia (mais precisamente a metafísica, que considera uma arte). Num fragmento associado por Jerónimo Pizarro ao atlantismo esboçado num “3º manifesto” (meados de 1915), podemos ler:

As artes são:

- (1) *de divertimento* – canto, dança, representação.
- (2) *de ornamento* – pintura, escultura, architectura.
- (3) *de /expressão/* - musica, literatura, philosophia.

A orientação moderna deve tender a abolir as artes de diversão e de ornamento, substituindo-lhes as artes de expressão – unicas verdadeiramente creadoras de civilização.

Devemos, mais, tender a eliminar d’essas artes de Expressão as suas formas baixas e inferiores, que são aquellas em que elas se assemelham ás outras artes (...) (PESSOA, 2009, p. 133-4)

Se, de acordo com este excerto, as artes ditas de expressão, ou seja, a música, a literatura e a filosofia, nem sequer deveriam, idealmente, guardar quaisquer semelhanças com as restantes artes (pois isso corresponderia a uma inferiorização), já ao idealizar (em 1915) uma resposta para a pergunta “O que quer *Orpheu?*” Pessoa define o sensacionismo como resultado de uma “Grande Synthese” no tempo e no espaço. E é ainda mais radical:

Mais do que a fusão de todas as terras e de todos os tempos, a litteratura sensacionista para mim, deve ser a fusão de todas as artes – uma litteratura que dispense a existência das trez artes plebeias, da dança, do canto da representação, e das 4 artes burguezas, da pintura, da escultura, da arch[itectura] e da musica, porque contem tudo quanto essas artes dão ás creaturas inferiores, mas transcendentaliza-as pela ideia para uso da aristocracia doente e completa que a nossa hyper-civilização produziu. (PESSOA, 2009, p. 77)

Consideradas artes plebeias, a dança, o canto, a representação são também referidas como “pseudo-artes” (PESSOA, 2009, p. 295), enquanto “pintura, etc.” seriam “pré-artes” (cf. *ibid.*). Como já foi mostrado por Rita Patrício, as reflexões de Pessoa situam-se no seguimento do debate romântico em torno da hierarquização das artes, e retomam, muito em particular, a discussão kantiana, e depois hegeliana, do valor relativo das práticas artísticas, particularmente da música e da poesia. Pessoa parece ter em conta a distinção proposta por Kant quando, no Parágrafo § 51 da *Crítica de Faculdade do Juízo*, considera “três espécies de belas-artes: as elocutivas, as figurativas e a arte do jogo das sensações” (KANT, 1998, p. 227). Ou seja, artes da linguagem (a eloquência e a poesia), artes da imagem e da forma (a escultura, a arquitectura e a pintura), e artes das sensações do ouvido e da vista: a música e as artes das cores (*idem*: p. 230). Pessoa segue Kant (§ 53), que também colocara a poesia na “posição mais alta” (*idem*: p. 233).

Não por acaso, poesia e música serão as duas artes a merecer mais atenção por parte de Pessoa – e não o debate do século XVI em torno das vantagens e desvantagens da poesia e da pintura, debate esse protagonizado entre outros por Leonardo da Vinci. Recorda Rita Patrício que, para Kant, a posição da música na hierarquia das artes é variável e “depende do critério adoptado: arte menor, pela sua actuação sem conceito, arte maior, se se entender a que age de forma íntima, ainda que fugaz e oferecendo um horizonte de universalidade” (PATRÍCIO, 2012, p. 56). Com efeito, a poesia é, de acordo com a perspectiva de Kant, logo seguida pela música. Ou não, já que o facto de esta jogar apenas com sensações, e não ser portanto ideativa, poderia conduzir a uma hierarquização menos favorável, malgrado a sua propensão para a universalidade.

Também Hegel, ao hierarquizar as artes, “tende a privilegiar a poesia como a forma de arte por excelência” (*idem*: 57), tal como Pessoa também virá a defender aplicando um critério de valorização da dimensão cognitiva das artes. Compulsando alguns fragmentos de *Erostratus*, Rita Patrício resume um dos possíveis critérios:

Só a música e a literatura ficam porque só estas são verdadeiramente arte, na medida em que nenhuma outra actividade as poderá substituir e a nenhuma outra se podem submeter. Aqui, a autonomia e o carácter absoluto destas formas artísticas garantem o seu estatuto de arte. (PATRÍCIO, 2012, p. 66)

Noutros momentos, nem a música resistirá. Assim acontece quando Pessoa idealiza manifestos “contra todas as artes”, nos quais defenderia ser a Literatura a única

arte (PESSOA, 2009, p. 286); ou quando faz afirmações tão radicais quanto esta: “A pintura, a musica, etc. são confissões de impotência artística porque não são literatura” (PESSOA, 2009, p. 284). Ou então quando discorre nestes termos:

Por concretização abstracta da emoção entendo que a emoção, para ter relevo, tem de ser dada como realidade, mas não realidade concreta, mas realidade abstracta. Porisso não considero artes a pintura, a esculptura e a architectura, que pretendem concretizar a emoção no concreto. Ha so trez artes: a metaphysica (que é uma arte), a literatura e a musica. E talvez mesmo a musica... (PESSOA, 2009, p. 172)

Defender a existência de apenas três artes, sendo que uma (a metafísica) é comumente tida como um campo da filosofia, enquanto à outra, a música, o próprio Pessoa acaba por colocar reservas, equivale a sugerir o que os textos repetem em vários momentos, ou seja, que “só a literatura é arte”. As razões para tal passariam por valorizar uma relação entre arte e abstracção, entre arte e ideação, à qual a literatura responderia sempre mais eficazmente. Vão nesse sentido as reflexões de Pessoa acerca da importância da Quarta Dimensão em arte, nas quais valoriza o primado da sensação e o princípio de que esta é “[a] única realidade verdadeira” (in LOPES, 1993, p. 271). “Só podemos conceber cousas com trez ou menos dimensões”, escreve Pessoa à roda de 1915-1916. E continua: “Mas se as cousas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos segue que a sensibilidade (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d’ellas” (in LOPES, 1993, p. 270). É nesta base que Paula Cristina Costa sintetiza: “O Sensacionismo é a Arte da Quarta Dimensão e *Orpheu* é o órgão deste movimento” (in LOPES, 1993, p. 98). Ao que tudo indica, a Quarta Dimensão estaria directamente relacionada com uma arte das sensações autonomizadas, cultivadas “em estufa”, como diz Bernardo Soares em “Educação sentimental” (SOARES, 1998, p. 433); portanto, com uma arte da multiplicidade das sensações sem objecto que as determine de maneira imediata. Quer dizer: uma arte do sonho, como a que Pessoa teorizou por volta de 1913.

Mas este tipo de reflexões também abre caminho a uma arte moderna, ou mesmo modernista, acusando o impacto de vanguardas como o Futurismo e o Cubismo. Desse ponto de vista, a evolução gráfica na passagem do primeiro número da revista *Orpheu* para o segundo, bem como a inclusão dos *hors-textes* de Santa-Rita Pintor, poderia ser sintomática. E, pelo que podemos conhecer através dos projectos de edição frustrados e pelas provas tipográficas, se um terceiro número tivesse sido concebido nas condições

ideais, e se tivesse chegado às livrarias como previsto, o impacto da arte de vanguarda deveria continuar bem visível, pois, numa carta endereçada a Côrtes-Rodrigues, com data de 4 de Setembro de 1916, Pessoa anuncia a publicação de *Orpheu 3*, que finalmente viria a público, com a inclusão de “quatro hors-textes do mais celebre pintor avançado português – Amadeo de Souza Cardoso” (PIZARRO, 2009, p. 400)³. O que não impedia Pessoa de escrever entre Maio e Junho de 1915 (e sigo a datação proposta por Jerónimo Pizarro):

A fallencia das pseudo-artes é bem provada no caso comico e tragico dos cubistas e dos futuristas. A concepção / que elles teem não é má/: mas o que é absurdo é quererem-a realizar em musica, pintura e esculptura. (PIZARRO, 2009, p. 295)

Numa formulação ainda mais radical, podemos ler ainda: “Os cubistas e futuristas são também, de certo modo, precursores; mas estes infelizes, além de insuficientemente lúcidos, são escravos de terem pintores e esculptores entre si, de julgarem pintura e esculptura artes” (PIZARRO, 2009, p. 116).

A ambivalência da atitude pessoana perante o Cubismo e o Futurismo, para não dizer simplesmente a desconsideração com que os encara, são bem conhecidas. De resto, sabemos que esse foi um tópico da correspondência entre Pessoa e Sá-Carneiro. O próprio Sá-Carneiro comunica entusiasmado a Pessoa, numa carta de 20 de Junho de 1914, que a Ode Triunfal “é não só a maior – é a única coisa admirável” que conhece do futurismo (SILVA, 2001, p. 109). Mas o que também parece estar em causa neste tipo de afirmações é o projecto de realizar o Cubismo e o Futurismo sobretudo textualmente, ou seja, é a concepção de um projecto de intermedialidade restrita que daria àquelas realizações artísticas uma consecução apenas abstracta e ideativa – ou, numa palavra, estritamente verbal. No volume agora organizado por Steffen Dix, *1915 – O Ano de Orpheu*, são vários os ensaístas que se referem à importância do Cubismo e do Futurismo no seio de *Orpheu*, por mais fortes que sejam as críticas de Pessoa. Ao destacar o papel resolutamente vanguardista de Álvaro de Campos ao longo do glorioso e produtivíssimo ano de 1915, Jerónimo Pizarro sublinha a ambivalência de Pessoa nesta questão: “Só Campos procurou ser um super-Marinetti”, lembra (PIZARRO, 2015, p. 272), aproximando o engenheiro do vanguardismo de Almada Negreiros. E todavia, na

³ Os quatro hors-textes em causa foram recentemente identificados por Marta Soares e confirmam esse crescente vanguardismo. Cf. SOARES, 2015, p. 103-108.

sequência da recepção de gargalhada a que *Orpheu 1* tivera direito (Pessoa *dixit*, *apud* PIZARRO, 2015, p. 273), caberá ao próprio Campos enviar ao director do *Diário de Notícias* uma carta na qual podemos ler: “Fallar em futurismo, quer a propósito do 1º nº de “Orpheu”, que a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar [...] é nem sequer saber dizer disparates, o que é lamentabilíssimo” (*apud* PIZARRO, 2015, p. 276). Já na carta polémica que dirige a *A Capital* na sequência do acidente de Afonso Costa, que saltara de um eléctrico em andamento ao supor-se vítima de um atentado, Campos é mais afirmativo: “Seria de mau gosto repudiar ligações com os futuristas numa hora tão deliciosamente *dynamic* em que a própria Providencia Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos” (PIZARRO, 2015, p. 277).

O certo é que, à roda de 1915, a escrita de Campos acusa a influência de cubistas e futuristas, tanto na “Ode Triunfal” (*Orpheu 1*), quanto na extraordinária “Ode Marítima” (*Orpheu 2*), o mesmo acontecendo ao nível da teorização estética pessoana, e do experimentalismo de Sá-Carneiro e Almada. No volume organizado por Steffen Dix, há pelo menos dois ensaios que apontam para a importância dos diálogos interartísticos neste contexto. Num deles, Pedro Eiras lembra o poema-folheto “Litoral”, de Almada Negreiros, publicado em 1916. E juntando as suas palavras às de Fernando Cabral Martins, afirma: “Não se trata de sistematizar narrativas ou explicar psicologias; mas de afirmar o aparecer visual das coisas, num poema que evoca o pictórico sem «haver uma relação de ilustração, mas um diálogo, um acorde»” (EIRAS, 2015, p. 304). Esta visualidade, tantas vezes presente na escrita de Almada, estaria já a caminho do paradigma do simultâneo, respondendo à experiência modernista da velocidade (cf. EIRAS, 2015, p. 310). Num outro ensaio, “Orpheu e Paris”, Ricardo Vasconcelos sublinha precisamente o impacto que a pintura vanguardista da capital francesa exerce sobre a escrita de Sá-Carneiro. Recordo aqui a sua linha de reflexão quando, no poema “Manucure” (*Orpheu 2*), destaca passagens como “Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes, /Brumosos planos desviados /Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis” (VASCONCELOS, 2015, p. 151), para defender que estas “constituem em si mesmas representações efrásticas ou paródicas de plausíveis quadros cubistas, que recorrem a uma fragmentação do real baseada na dissolução ou na intersecção de múltiplos planos e no centro dos quais o sujeito se enquadra” (*ibid.*). Vasconcelos recorda ainda os estudos de Alfredo Margarido, segundo quem Sá-Carneiro tivera um contacto

muito próximo com os artistas plásticos cubo-futuristas graças a Santa-Rita Pintor (*ibid.*), e defende que o poeta estaria a tentar produzir no plano verbal uma experiência estética directamente motivada pelos trabalhos de artistas plásticos como Picasso, Fernand Léger e Juan Gris, entre outros.

Complementarmente, Fernando Guerreiro viu em “Manucure” um poema que “se pode também caracterizar como uma escultura de ambiente literário-cinética, ela própria “isomorfa” das imagens de cinema (das suas propriedades e modelo de percepção) que lhe são contemporâneas” (GUERREIRO, 2011, p. 194). De resto, Guerreiro tem vindo a desenvolver um estudo continuado dos diálogos dos poetas de Orpheu com o cinema, defendendo a tese de que a relação do grupo com o cinema só pode ser entendida no âmbito das relações dos seus membros com o futurismo (cf. GUERREIRO, 2011, p. 185).

Estas breves pinceladas contextuais são talvez suficientes para sugerir que a reiterada afirmação pessoana de que “só a literatura é arte” se faz num contexto em que não é possível pensar a literatura sem ser em relação com as outras artes, por muito que Pessoa deseje prescindir de todas elas, com excepção, talvez da música.

Se quisermos compreender os diálogos sob rasura de Pessoa com as artes que não a literatura, talvez precisemos de recuar a 1913. Será por esse ano, presumivelmente, que o jovem Pessoa escreve um texto assaz extraordinário no qual define a arte moderna como “arte de sonho”: “Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a acção, entre a ideia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização”, escreve (PESSOA, 1994, p. 156). Ao contrário dos sonhadores medievais e renascentistas, que podiam passar naturalmente do sonho à acção que o concretizaria, os modernos não alcançariam responder à complexidade do mundo. Resta-lhes, pois, o sonho despegado da vida, encontrando esta realidade na sua própria consistência, materializando-se como forma:

Desde que a arte moderna se tornara a arte *pessoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma interiorização cada vez maior — para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho. (PESSOA, 1994, p. 157)

É na sequência desta afirmação que Pessoa vai definir o poeta do sonho em função de duas dimensões que aqui importa sublinhar, a visão e a audição:

O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estranho. O sonho é *da vista* geralmente. Poucos sonham auditivamente, taticamente. E o “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é *estática*, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho).⁴

E um pouco antes, Pessoa falara da música:

O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, como Ariel estava preso na Árvore de Sycorax. A música é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da música, moderno todo, no que valioso e grande, é a confirmação suprema de quanto aqui teorizamos. O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer *das coisas que comunicam o sonho*. A música é uma delas.⁵

Visual e melódico, este poeta do som e da imagem, que parece recuperar a tradição simbolista, pensa a sua arte em relação com a pintura, a música e a forma. Mas, além de mostrar-nos isso, este fragmento deixa antever uma ideia de ritmo que é essencial ter em conta. Rita Patrício, que se debruça metodicamente sobre a noção pessoana de ritmo, estuda o modo como, num texto possivelmente escrito à roda de 1924,⁶ Pessoa analisará o conceito de *palavra*, no contexto da poesia, destacando que “começa por considerar que a palavra seja “numa só unidade, trez coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o *rhythm*o que envolve esse sentido e esses sentidos” (PATRÍCIO, 2012, p. 105). Para Pessoa, esses elementos “são consubstanciados”, isto é, produzem uma “percepção sintética em que se entrevivem todos trez” (*apud* PATRÍCIO, 2012, p. 107).

⁴ Sigo, neste excerto, uma leitura do manuscrito de Pessoa (BNP E3/19-27v) que me foi facultada por Richard Zenith, a quem muito agradeço. As palavras sublinhadas assinalam divergências importantes relativamente ao texto anteriormente fixado por Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1994). A leitura de Richard Zenith é aqui tanto mais importante quanto deixa claro que, para Pessoa, a visualidade da poesia teria a “estranha” (porque invulgar) particularidade de se associar à música e à forma num processo de invenção sincrético. Ou seja: as imagens do poeta do sonho organizar-se-iam também em função de princípios rítmicos, num modo “estranho” de sonhar ou imaginar novas formas.

Para facilitar um eventual confronto, reproduzo a seguir a lição de Lind e Coelho: “O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é *da vista* geralmente. Pouco sabe auditivamente, taticamente. E o “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é *estática*, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho)” (PESSOA, 1994, p. 158).

⁵ Também para esta passagem Richard Zenith propõe leituras diferentes para duas palavras, esclarecendo uma dúvida de Lind e Coelho (1994: 157). Assim, onde estes tinham lido interrogativamente “na curva [?] de Sycorax”, Zenith lê “na Árvore de Sycorax”, e, onde se lia “composição”, propõe que se leia “confirmação”. Volto a optar pela leitura de Zenith, muito mais plausível.

⁶ Para uma leitura integral, cf. PESSOA, 1994, p. 79.

Ora, conhecemos bem o processo de hipercodificação envolvido neste entendimento.

Henri Meschonnic chamou-lhe significância:

Defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, em particular), produzem uma semântica específica e distinta do sentido lexical, que designo por significância: ou seja, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso. Estas marcas podem situar-se a todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. No seu conjunto, elas constituem uma paradigmática e uma sintagmática que, precisamente, neutraliza a noção de nível. Contra a redução corrente do “sentido” ao lexical, a significância diz respeito a todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, destaca as séries. Assim, os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. O “sentido” deixa de pertencer às palavras, lexicalmente. (...) E sendo o sentido a actividade do sujeito de enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso no discurso e através do seu discurso. (MESCHONNIC, 1982, p. 216-217).

As afinidades entre a visão holística e não quantitativa do ritmo que encontramos em Meschonnic e as reflexões pessoais à roda de 1923-24 são numerosas. Num segundo texto, também destacado por Rita Basílio (2012, p. 108), Pessoa escreve:

Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um ritmo. Este ritmo é duplo num só, como os aspectos côncavo e convexo do mesmo arco: é constituído por um ritmo verbal ou musical e por um ritmo visual ou de imagem que lhe corresponde internamente. (PESSOA, 1994, p. 75)

Fernando Pessoa subscreve, portanto, uma ideia de poesia que poderíamos fazer remontar a Diderot quando, na “Lettre sur les sourds et les muets” (1751) defende que toda a poesia é emblemática, no sentido em que faz um uso da palavra no qual está envolvida a imagem. Perto de cem anos depois, nas célebres cartas ditas do Vidente, Rimbaud descreverá a emergência de um poema como o acto de ver e ouvir o pensamento, uma visitação de imagens e sons livres e ritmicamente organizados (uma banda-som, articulada com uma banda-imagem). A noção pessoal de ritmo inscreve-se nesta ideia moderna de poesia. Em 1912, nos ensaios que publica em *A Águia*, dedicados à Nova Poesia Portuguesa, o poeta já insistia na plasticidade da imagem, já valorizava a poesia como um “pensar e sentir *por imagens*” (PESSOA, 2000, p. 47). Podemos acrescentar que essas imagens seriam orquestradas por um pensamento rítmico. Reencontraremos a mesma formulação em modulações diversas por parte de diferentes poetas do século XX vindos da tradição moderna, e, de resto, leitores de Pessoa: Jorge de

Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Ruy Belo, entre outros. A propósito da experiência levada a cabo nos “Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena”, Sena fala de transferir o carácter mítico-semântico da linguagem para “a sobreposição de imagens (no sentido psíquico e não estilístico)” (SENA, 1978, p. 159); em “Arte Poética IV”, Sophia descreve a emergência do poema como um tornar-se “sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas” (ANDRESEN, 2004, p. 77), Em *Melómena*, Fiamma cunha a expressão “opensamen-/tovisual”, ligando as sílabas todas num contínuo no qual inscreve uma cesura não coincidente com as fronteiras lexicais (BRANDÃO, 2006, p. 254). Por sua vez, Ruy Belo afirma em “Um poeta explica-se”: “A poesia mete-se pelos olhos dentro, é uma forma de visão que ensina a ver” (...) (BELO, 2002, p. 290). Quanto a Gastão Cruz, a importância atribuída pela sua poesia à imagem pode bem ser ilustrada por um poema como “Velha imagem”: “Peso do céu que nunca dirá nada/ como um golfo de morte um poço/ em que não entra o balde que na casa/ cortava outrora a escuridão da água” (CRUZ, 2009, p. 304).

Na medida em que subjaz à singularidade de uma determinada relação som/imagem, o ritmo é entendido como condição da liberdade do pensamento; Herberto Helder diria do “estilo”. Esta é uma ideia moderna que Fernando Pessoa também subscreve e ajuda a constituir. Em 1930, Álvaro de Campos assina um breve texto no catálogo do Primeiro Salão dos Independentes, que foi organizado pela Sociedade Nacional de Belas-Artes com o intuito de dar lugar à divulgação dos artistas modernos. Campos escreve, portanto, para artistas plásticos, e ao lado deles. E defende o seguinte:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz “poema sinfónico” fala-se exactamente, e não de um modo translato e fácil. (PESSOA, 2000, p. 411)

Na mesma linha de pensamento, acrescenta ainda que, no caso das artes visuais, nas quais a dimensão de literatura parece menos evidente, “linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições, são fenómenos verbais dados sem palavras” (*ibid.*). Em todas as artes, Fernando Pessoa valoriza o conteúdo proposicional, que associa,

provavelmente, à capacidade de produzir civilização; portanto, a literatura surge-lhe como aquela arte em que a abstracção ideativa é mais fácil de conseguir (a música parece-lhe superior no plano da expressão, mas não ao nível ideativo). E todavia, Pessoa também valoriza na poesia, a imagem e o ritmo, a visualidade e a música. E a arquitectura, ou seja, a dimensão construtiva. Se todas as artes forem, como diz, “uma forma de literatura”, devemos reconhecer que também a poesia será, de acordo com a sua argumentação, uma forma de imagem, e uma forma de música, uma forma de arquitectura.

Ou seja, no processo de destacar paulatinamente a literatura das outras artes, Fernando Pessoa acaba por mantê-la em constante diálogo interartístico. Um diálogo bem mais vivo e estruturante do que a reiterada afirmação de que “só a literatura é arte” deixa supor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dual* [1972], *Obra Poética*, edição definitiva de Maria Andresen de Sousa Tavares e Luís Manuel Gaspar. Lisboa: Caminho, 2004.
- BELO, Ruy. *Na Senda da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2002.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CRUZ, Gastão. *Os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1999 [1967].
- EIDT, Laura M. Sager. *Writing and Filming the Painting – Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam e New York, 2008.
- EIRAS, Pedro. “Almada, Europa, 1915-1917”, in Steffen Dix (ed.), (ed.), *1915 – O Ano de Orpheu*, Lisboa: Tinta da China, 2015.
- GUERREIRO, Fernando. “O Cinema de Orpheu”, AA. VV. *Central de Poesia, a recepção de Fernando Pessoa nos anos '40*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. 2011.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: IN-CM, 1998.
- LOPES, Teresa Rita (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris: Galilée, 2001.

- PATRÍCIO, Rita. *Episódios da Teorização estética em Fernando Pessoa*. Braga: Húmus / Universidade do Minho, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho, 2ª ed.. Lisboa: Ática, 1994.
- PESSOA, Fernando. *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, (ed. Richard Zenith e Fernando Cabral Martins). Porto: Assírio & Alvim/Porto Editora, 2015.
- PIZARRO, Jerónimo. “Fernando Álvaro Pessoa de Campos”, in Steffen Dix, (ed.), *1915 – O Ano de Orpheu*, Lisboa: Tinta da China, 2015.
- SENA, Jorge de. “Posfácio – 1963”, *Poesia II*, Lisboa, Círculo de Poesia, 1978.
- SILVA, Manuela Parreira da (org.). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- SOARES, Marta. “Os 4 hors-textes de Orpheu 3”, in Richard Zenith (org.). *Os Caminhos de Orpheu*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Babel, 2015.
- VASCONCELOS, Ricardo. “Orpheu e Paris. Ecos cubistas na poesia de Mário de Sá-Carneiro”, in Steffen Dix (ed.), *1915 – O Ano de Orpheu*. Lisboa: Tinta da China, 2015.