



Edição conjunta de:

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto  
Via Panorâmica s/n  
4150-564 Porto

e

DG Edições  
Av. D. Pedro V, 15 - 5.º Esq.º  
2795-151 Linda-a-Velha

Composição e maquetagem: DG edições

Impressão e acabamento: VASP DPS

ISBN: 978-989-35322-1-8

Depósito Legal: 523777/23

Primeira edição: Novembro de 2023

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-35322-1-8/cas>

O presente livro é uma publicação do Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UIDB/00502/2020.

# CASAIS MONTEIRO

## *filosofia e literatura*

Coordenação de Maria Celeste Natário, Renato Epifânio e Rui Lopo.

2023



## ÍNDICE

PREFÁCIO   Maria Celeste Natário .....	7
O PAÍS DO ABSURDO EM 2022   Carlos Leone .....	9
ADOLFO CASAIS MONTEIRO: UM POETA DO(S) SONHO(S) (IN)CRIADO(S)   Joaquim Pinto e Luísa Borges .....	13
CASAIS MONTEIRO: PENSAMENTO ESTÉTICO E AUTONOMIA DA CRÍTICA DA ARTE   José Carlos Pereira .....	21
A QUE SOLO VÃO BEBER AS RAÍZES DA POESIA?   Luís Carlos Vicente Ramos .....	37
A MÚSICA DISSONANTE DE ADOLFO CASAIS MONTEIRO   Mário Vítor Bastos .....	57
UM ADOLFO CASAIS MONTEIRO, POR AGOSTINHO DA SILVA   Renato Epifânio .....	67
ADOLFO CASAIS MONTEIRO: FORMAÇÃO DE UM POETA (1929-1937)   Rodrigo Michell Araujo .....	73
ENSAIO DE LEITURA DE TRÊS CARTAS DE RAUL LEAL PARA ADOLFO CASAIS MONTEIRO   Rui Lopo .....	95
A NOÇÃO DE «CRIACIONISMO IRRACIONALISTA» NA ESTÉTICA MODERNISTA DE ADOLFO CASAIS MONTEIRO   Samuel Dimas .....	111
ADOLFO CASAIS MONTEIRO E O PROBLEMA DA UNIDADE. COMO SITUAR FERNANDO PESSOA ENTRE SEUS PARES?   Wanderley Dias da Silva .....	119



## PREFÁCIO

Maria Celeste Natário

Reúnem-se aqui os textos apresentados no Colóquio “Casais Monteiro: Filosofia e Literatura”, que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por iniciativa do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”), que decorreu em 2022, na sequência de outros encontros científicos em que, a partir de outros autores de referência, promovemos igualmente esse diálogo entre Filosofia e Literatura, um dos eixos maiores do nosso Grupo de Investigação.

Este encontro científico estava já em agenda há alguns anos. Foi Eduardo Lourenço que, em várias conversas, insistiu connosco sobre a importância deste autor, designadamente no que diz respeito à sua componente poética. Referiu-nos algumas vezes que Adolfo Casais Monteiro gostaria de ser conhecido pela sua poesia, o que, como sabemos, não aconteceu. As razões desta situação, atribuiu-as Eduardo Lourenço não só ao exílio de Casais Monteiro no Brasil, mas também, como consequência disso, a um esquecimento pela crítica portuguesa. Como escreveu o próprio Eduardo Lourenço a este respeito, certo como sempre: “A exigente voz que nos poemas recusou a paz para que não era feita está dolorosamente certa com o seu exilado e externo ofício de viver”<sup>1</sup>. Ao mesmo tempo, a amizade entre os dois autores – ainda um pouco aprofundada, infelizmente também pela dificuldade de acesso ao espólio de Eduardo Lourenço –, tinha em comum diversos aspectos: um destino de saída do país (um exilado, outro auto-exilado), uma formação matricial filosófica que não se circunscreveu à filosofia, mas esteve sempre em diálogo com a poesia e a crítica literária, e, sobretudo, um perfil psicológico, em que certa timidez e audácia caracterizaram uma reflexão apaixonada em particular pela cultura portuguesa. Nos dois autores, temos um pulsar poético singular, expresso de forma aproximada, que, no caso de Casais Monteiro, a fidelidade à liberdade ou a uma certa imagem dela, tomou a forma de poesia, “concebida e praticada não como culto idólatra da própria interioridade, mas entrevista e sofrida como lugar do ardente e perfeito questionamento de si mesmo” (*ibid.*, p.

---

<sup>1</sup> In *Tempo e Poesia*, Lisboa, FCG, 2016, p. 405.

407), o que não aconteceu em Eduardo Lourenço, mesmo que também tenha escrito poesia. O crítico e poeta Casais Monteiro e o filósofo e pensador Eduardo Lourenço tiveram, na sua profunda amizade, a poesia como ponto maior de ligação.

\*

Começamos aqui por publicar o texto apresentado por Carlos Leone, um dos mais reconhecidos especialistas na obra de Adolfo Casais Monteiro, e que expressa bem a pertinência deste Colóquio, ao debruçar-se sobre “os motivos pelos quais Casais Monteiro é hoje um autor tão silenciado quanto o foi em vida”.

De seguida, temos uma série de textos que incidem sobre diversas facetas da obra de Casais Monteiro – nomeadamente, na sua dimensão ensaística e poética, ainda hoje singular. Quanto a essa dimensão poética, falar-se-á aqui “dessa palavra essencial, da comunicação entre os seres humanos, bem distinta de uma instrumentalização utilitária”. Para Casais Monteiro, com efeito, como neste livro é recordado, é a arte que nos reconcilia com a vida, a partir das “correntes humanizantes” que confirmam a presença do ser humano no universo, e tendo em conta o seu contacto com “essa inesgotável energia que ergue e mantém a vida na sua fecundidade criacionista”. Porque é a vida e a realidade o fundamento da poesia, porque é a vida e a realidade o solo a que vão beber as raízes da poesia.

Abordamos aqui igualmente a temática da música, “que atravessa toda a poesia de Casais Monteiro”, bem como o seu ensaísmo. A respeito do seu ensaísmo, falamos aqui também “das bases de um pensamento poético-filosófico autenticamente estrangeirado, expresso nos demais livros e poemas, e tendo sua apoteose no derradeiro *O estrangeiro definitivo*, publicado pela primeira vez em 1969”.

Por fim, estabelecemos um diálogo entre Casais Monteiro e outras figuras maiores da cultura portuguesa, que igualmente desenvolveram a sua obra no diálogo entre Filosofia e Literatura: Agostinho da Silva, Raul Leal e Fernando Pessoa.

## O PAÍS DO ABSURDO EM 2022

Carlos Leone

Escolher lembrar Adolfo Casais Monteiro quando se evocam 50 anos da sua morte através de *O País do Absurdo* foi deliberadamente optar pela obra que de forma mais nítida ilustra os motivos pelos quais Casais Monteiro é hoje um autor tao silenciado quanto o foi em vida.

Foi precisamente aqui no Porto, há mais de uma década, que participei naquele que, tanto quanto sei, foi o último encontro sobre o autor de *O que foi e o que não foi o movimento da presença*. Não creio que seja um acaso, a vários títulos. E aquilo que trago para vos apresentar é uma reflexão, mais de 15 anos depois da edição de *O país do Absurdo* pela INCM, que prefaciei, sobre este caso de elisão cultural que, como o *presencismo* bem pode ilustrar, está longe de ser único.

*O País do Absurdo* não é, certamente, o livro mais relevante de Adolfo Casais Monteiro, nem aquele pelo qual desejaria ser lembrado. Livro póstumo, publicado pelo seu filho (o também já falecido professor João Paulo Monteiro, que tive o prazer de conhecer e que foi central no trabalho que desenvolvi nas *Obras Completas de Adolfo Casais Monteiro*, no tempo em que a INCM era uma editora diferenciada, sob a direção do Dr. António Braz Teixeira), esta recolha de textos políticos originalmente publicados em jornais é feita da matéria que costuma definir as obras menores. Textos ocasionais, frequentemente repetindo os mesmos motes, sem uma ordem definida que os concatene em algo estruturado, maior ou mais perene.

Nada, portanto, que se compare com *O que foi e o que não foi o movimento da Presença* (o ‘meu’ Casais), ou com obras tão diversas mas todas tão buriladas como foram *A Palavra Essencial*, *A Poesia de Fernando Pessoa ou Estrutura e Autenticidade na Critica Literária*. Nem refiro aqui a sua Poesia ou as antologias, como a que fez da poesia *presencista* (e, quanto ao, romance creio que podemos concordar que não foi decisivo na sua Obra). Contudo, e como este breve elenco ilustra, se Casais foi o autor dividido entre a poesia e o ensaio, que creio ter sido, então *O País do Absurdo* é um volume de valor histórico, biográfico, polemístico e documental que qualquer evocação tem de mencionar sob pena de obliterar o *pathos* do homem que foi autor, professor, editor, tradutor e exilado.

Para esta apresentação, para a qual me encontrei impreparado por uma longa ausência (quase total) deste género de encontros, reli o prefácio que escrevi há 16 anos para a reedição nas *Obras Completas*. Para mim trata-se de um exercício penoso, por detestar reler-me. Retive duas notas que me parecem ser aqui pertinentes para ilustrar o valor intrínseco que acabei de mencionar: o confronto entre liberdade e opressão; o papel do intelectual, especializado mas não mutilado por isso.

Ambas as questões são quintessencialmente *presencistas* mas, pelo menos no caso de Casais, tinham origens anteriores relacionadas com a relação juvenil com Leonardo Coimbra e outros (já estudadas por outros, como António Braz Teixeira e António Pedro Mesquita, que refiro no Prefácio).

Não quero, contudo, usar esta ocasião para fazer mais uma exegese do passado, na qual nada teria a acrescentar ao que já escrevi em vários trabalhos, todos eles publicado há 15 ou mais anos e sobre os quais não tenho nada de substancial a acrescentar ou modificar.

Prefiro abordar *O País do Absurdo* através daquelas duas questões por, penso, elas permitirem interpretar o silenciamento de Casais, da sua Obra e da Cultura que ele integrou e que tanto analisou.

Liberdade cosmopolita e opressão ostracizante: o argumento de Casais que atravessa todo o seu pensamento político, de forma quase sempre explícita, é o de que a questão política – e ética - do seu tempo reside no contraste entre liberdade e opressão, identificando a liberdade com a tradição republicana que remonta ao liberalismo romântico e constitucionalista do século XIX e identificando a opressão com o consulado salazarista, ele próprio uma decorrência em boa parte involuntária e derivativa de uma ditadura militar falhada.

Existe de modo constante no argumentário de Casais uma parcela nunca desenvolvida, adquirindo assim uma tonalidade conspirativa, segundo a qual o próprio Salazar foi apenas um agente dos verdadeiros donos de Portugal, nomeadamente o alto capital e a finança internacional, os quais instrumentalizam os fundamentos do Estado Novo (Igreja e Exército). Este viés conspirativo, que hoje o pode assemelhar a um neo-realista (dos quais foi o *presencista* mais próximo, com efeito) tem a sua raiz na sua fase mais política, ainda estudante, sob influência de Leonardo Coimbra e do grupo *Renovação Democrática*. Infelizmente, já nestes artigos (dos anos 50 e 60, quase todos), exalava um aroma a ranço ideológico e, em rigor, contrário ao modo como Casais uma e outra vez define a Liberdade por oposição à Opressão: a Liberdade é por natureza universal(ista), contrária à suspeita do que é internacional e disso mesmo Casais dá repetida nota (por exemplo

sobre o modo como Portugal é visto desde o Brasil ou sobre a não vinda de Bevan a Portugal). Embora Casais nunca tenha por completo cortado com um desdém com o liberalismo económico nem se tenha eximido de criticar a democraticidade de instituições como a ONU por permitirem que uma ditadura como Portugal as integrasse, o seu pensamento político é tão moderno como era a sua crítica (e a sua poesia, a seu modo). Ou seja, a sua crítica visa sempre o desenvolvimento da Modernidade (mesmo quando o seu progresso implica uma certa melancolia).

Que essa defesa da modernidade política seja feita desde o exílio, agravado pelas circunstâncias sociais específicas do Brasil (onde grassava o que designou de “salazarismo teleguiado”), explica em boa parte o tom agreste que adquire. Relativamente ao que escrevi no passado sobre os estrangeirados do século XX, ocorre-me agora acrescentar que talvez o destino lógico de Casais fosse o de Sena, os EUA; ou talvez, ainda melhor, a Inglaterra (dado o financeirismo internacional ser no século XX identificado com os EUA). Mesmo tendo encontrado acolhimento no Brasil, ainda havia ali demasiada proximidade do Portugal que o perseguira, expulsara e censurava.

Assim, é apenas lógico perguntar: como interpretar o silêncio sobre Casais ao longo de quase meio século de liberdade? A opressão tem muitos modos... (em Dezembro de 2021, no ICS, um encontro sobre Hermínio Martins exemplificou também isto).

### **O papel do intelectual**

Indubitavelmente, Casais via-se e era visto como um homem de Letras. Pouco importa aqui a sua formação académica em Filosofia (que o separava dos *presencistas*); a sua vocação, para a qual a Filosofia foi apenas um instrumento, era a das Letras, como poeta e como crítico. Enquanto escritor, era um intelectual ‘especializado’; contudo, como o próprio explicava, isso não o reduzia a uma vida mutilada (para glosar Adorno) – pelo contrário, levava-o a dedicar-se em igual medida à consciencialização política (ética), sem a qual o *munus* intelectual nem sequer seria possível.

Esta atitude não o distanciava do *presencismo*, note-se; o que se jogava na *Presença* era a dignidade própria da Arte (não passível de ser instrumentalizada), o que pressupunha a liberdade. Por isso, Casais percebeu que o enraizamento do Estado Novo significava a impossibilidade do *presencismo* e o seu próprio exílio.

A liberdade de que gozou no Brasil, como intelectual especializado nas Letras, foi por isso vivida com um fundo de desconforto e impaciência

com a sua origem remota, a opressão em Portugal. Disso deu amiúde nota (e não apenas em *O país do Absurdo*). Desta tensão inextinguível resultou o empenho cívico, muito na esteira de tantos intelectuais portugueses oriundos da I República. Não por acaso, em Casais como em tantos outros, encontramos referências ao ‘fim do medo’ como o *telos* que os norteia, o ponto a partir do qual a especialização profissional do intelectual deixa de obrigar à justificação do seu posicionamento político por este poder ser livremente expresso.

Casais nunca chegou a ver o fim do reinado de D. Maria III. Escusado especular o que diria do que é o nosso regime e a nossa liberdade, mas a nós não nos deve espantar que em seu redor persista o silêncio. O triunfo do intelectual especializado hoje exponenciada verifica-se agora com novo silenciamento cívico, desta feita voluntário, em nome de valores mais altos, nomeadamente os do entretenimento – veja-se a versão local do *Canon* literário, onde Casais e tantos outros são rasurados ou caricaturados, quando não enxovalhados.

Falando aqui como alguém que sempre resistiu à especialização, sei bem do preço profissional que se paga. Não creio que seja acaso que aqueles que aqui se reúnem agora também não o fazem em nome de autoproclamada especialização. Na verdade, o *milieu* especializado é o maior responsável pelo esquecimento de Casais, do *presencismo* e de tanto mais do que compõe o século XX português. O cânone e a sua atmosfera (em particular a indústria pessoana e as suas autoridades universitárias)... De novo, a opressão diz-se de muitos modos.

Concluo: as páginas políticas de Casais revelam desde o seu início o carácter ético que as move. Isto torna-as menos sistemáticas e menos precisas que uma análise politológica ou filosófica do seu tema, mas nem por isso menos valiosas: pelo seu valor testemunhal, documentam realidades e exprimem uma posição pessoal perante elas. Ressoa por isso com um vigor único na sua Obra e entre os poucos títulos que lhe são comparáveis.

Isso não muda muito. Não há política cultural no Instituto Camões que se interesse pelo tema (bem tentei, em Janeiro, mas nem resposta tive), nem haverá medalha póstuma no 10 de Junho. Somos cada vez menos nestas ocasiões, apesar de renovações bem necessárias (se não fizer falta no futuro seria bom sinal, mas duvido). Também por isso, obrigado de novo ao Instituto de Filosofia da Universidade do Porto por este convite inesperado.

**ADOLFO CASAIS MONTEIRO:  
UM POETA DO(S) SONHO(S) (IN)CRIADO(S)**

**Joaquim Pinto e Luísa Borges**

*(...) é da modernidade o homem e as palavras não se entenderem*

Adolfo Casais Monteiro

Adolfo Casais Monteiro (Porto, 1908 - Brasil, 1972) é um nome incontornável do pensamento crítico, da ensaística e da poesia portuguesas. Ao longo da sua vida colabora e dirige várias revistas fundamentais no panorama cultural português da primeira metade do século XX. Assim o encontramos na comissão directiva da revista *A Águia*, ao lado de Leonardo Coimbra e de Santana Dionísio (seu condiscípulo, juntamente com Agostinho da Silva, no Curso de Ciências Histórico-filosóficas), 4ª Série, no n.º 7-8 (Jan.-Mar. de 1929) e n.º 10-11 (Jul.-Out. de 1929). Nesta 4ª série, todos os 12 n.ºs, de Jan. 1928 a Dez. de 1930, são visados pela censura, chegando mesmo a ser objecto de apreensão pelas autoridades policiais o número duplo 10/11 (Jul.-Out. de 1929), justamente o último onde o nome de Casais Monteiro figura, ainda, no bloco editorial da p. 1.

Dirige e colabora em inúmeras publicações, tais como *Princípio* (em 1930), *Movimento* (revista de cinema, de 1933 a 1934), na revista *Sudoeste* (em 1935), na *Prisma* (de 1936 a 1941), na *Variante* (de 1942 a 1943), na *Litoral* (de 1944 a 1945) ou no *Mundo Literário* (entre 1946 e 1948, revista de que é director literário, ainda que sob anonimato). Preso inúmeras vezes devido às suas ideias e acções, sempre ligadas a um espírito crítico corrosivo, indomável e independente e a aspirações pela liberdade, é afastado do ensino público em 1936 e em 1954 parte para um longo exílio no Brasil, onde acaba por se fixar e onde continua a desenvolver a sua fecunda actividade crítica, continuando a publicar em jornais e revistas brasileiros e onde dá início a um magistério universitário, sobretudo na Universidade Estadual Paulista, na qual se fixa a partir de 1962.

Contudo, é pela sua entrada para a direcção da revista *Presença*, em 1931, em que permanece até ao seu encerramento, em 1940, onde se junta a Gaspar Simões e José Régio e, sobretudo, pela sua correspondência com Fernando Pessoa, entre 11 de Janeiro de 1930 e 30 de Outubro de 1935

(correspondência iniciada por Fernando Pessoa, sublinhe-se, e terminada com uma carta inacabada de Pessoa) que se destaca o nome de Casais Monteiro no panorama do ensaísmo nacional. Casais Monteiro foi também o organizador e prefaciador da primeira antologia da obra de Pessoa. Dois volumes dados à estampa em 1942 são de sua iniciativa, tal como inúmeros estudos críticos sobre a obra pessoana que irmana, constantemente, com a ideia de modernidade, nas suas reflexões acerca da centúria de XX. Casais Monteiro irá ser o interlocutor privilegiado por Pessoa e o receptor da famosa e amplamente citada carta acerca da génese dos heterónimos, datada de 13 de Janeiro de 1935, com um, não menos famoso, *post Scriptum* datado de 14 de Janeiro. O interesse de Casais Monteiro pela poesia de Pessoa era pré-presencista, provavelmente as suas primeiras leituras da obra de Pessoa datariam de cerca de 1925. É no contexto da oferta de Casais Monteiro do seu primeiro livro de poesia a Pessoa, *Confusão*, de 1929, onde o jovem poeta lhe dedica um dos poemas, *Ladainha*, que se inicia esta correspondência poética. No seguimento dos contactos epistolares de Pessoa, Casais Monteiro não perde a oportunidade de lhe endereçar – já no contexto da *Presença* – segundo ele, as três perguntas fundamentais exigidas por qualquer crítico, mais a mais, no contexto inicial da recepção fragmentária da obra de Pessoa que, ao tempo, as circunstâncias ditariam, a saber, nas próprias palavras de Pessoa na resposta: “(1) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) genese dos meus heteronyms, e (3) ocultismo”; revelando, incidentalmente, Casais, a intenção de lhe dedicar um estudo crítico. Casais Monteiro faz, porventura, as perguntas certas e Pessoa escolhe responder-lhes, uma vez que reconhece ao seu interlocutor a “independência mental” que diz, *muito aprovar e louvar*, reconhecimento que se prende com as críticas de Casais Monteiro a alguns escritos de Pessoa e até à *Mensagem*. De notar que Pessoa – à semelhança, aliás, de Pascoaes, numa das polémicas iniciais associada aos propósitos, manifestos e lideranças da revista *A Águia* e ao movimento da Renascença – faz questão de afirmar, reiteradamente, ao jovem poeta Casais Monteiro que:

Nunca me propuz ser Mestre ou Chefe – Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrellar ovos. Não se preocupe, pois, em qualquer ocasião, com o que tenha que dizer a meu respeito. Não procuro caves nos andares nobres.

O acervo das trocas epistolares entre Casais Monteiro e Pessoa interessa ao nosso presente excursão, não na perspectiva da génese da heteronímia

peçoana, que não é o objecto da nossa presente reflexão, mas como ontogénese primeva da poesia e da atitude do poeta face a esse eclodir, algo mistérico, que a obra peçoana parece elevar a um outro patamar e de que é também um limite, na perspectiva interpretativa de Casais Monteiro, precisamente ao patamar da modernidade e aos seus limites. Deixaremos, pois, propositadamente de parte os planos para a publicação das obras e a génese dos heterónimos e no que toca ao ocultismo notemos apenas que, apesar do famoso *post Scriptum* que autoriza a publicação da carta, Pessoa pede sigilo relativamente à página 7 e ao parágrafo que lá se encontra relativo ao ocultismo, ainda que não deixe de envolver referência, em parte editável e publicável da carta, relativa à publicação da obra, ao momento da publicação da *Mensagem*, que apesar de não ser dos textos – tanto no entender de Pessoa, como no de Casais - mais significativos relativamente à sua obra poética, considera Pessoa ter sido publicado no momento oportuno, nestes termos: “O que fiz por acaso e se completou por conversa [de amigos que o incitaram a publicar], fôra exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Architecto.”...

O processo da escrita de Pessoa descrito na carta a Casais – e que acompanhará para sempre Casais nas suas muitas reflexões futuras sobre Pessoa e a modernidade - aparece, também, nas entrelinhas da carta, muitas vezes entre parêntesis, como sucede neste parágrafo:

(Em eu começando a fallar – e escrever à machina é para mim fallar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na genese dos meus heteronymos litterarios, que é, afinal, o que v. quer saber. Em todo o caso, o que vae dito acima dá-lhe a historia da mãe que os deu à luz.)

E essa *mãe* seria “Esta tendencia para crear em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me passou sahiu da imaginação”, que “Teve varias phases”... e mais adiante, “Mais uns apontamentos nesta materia... Eu vejo deante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos”, *espaço incolor mas real do sonho*, a partir do qual constrói a cronologia completa das suas biografias ... E prossegue, mais adiante, ainda com Bernardo Soares que “apparece sempre que estou cansado ou somnolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocinio e deinhibição;”, sendo que “aquella prosa é um constante devaneio”...

A carta de Pessoa parece corresponder à possibilidade de ser lida à luz presencista de um certo psicologismo, mais explicativo do que interpretativo, de uma exegese de Pessoa que, ciclicamente buscará justificação nesta autoexegese escrita e narrada pelo próprio Pessoa. Não obstante, Casais Monteiro, desde o início, optará pela prudência crítica relativamente a este caminho - que, mais tarde, repercutirá em ensaios como “Verdade e Ficção: os Heterônimos de Fernando Pessoa” e “O Mais Português e o Mais Universal Poeta deste Século” e, sobretudo em “O Insincero Verídico”. Mas, o que nos interessa sublinhar aqui é o papel que a interpretação da obra de Pessoa teve para a estruturação e o desenvolvimento da obra poética e ensaística de Casais Monteiro e, também, para a construção, que é uma espécie de imagem ou de representação quase-cinematográfica do poeta Pessoa, arquétipo mítico, já não de si mesmo, mas da própria modernidade. Como se a mítica carta pessoana correspondesse a um guião cujo mote fosse *como é que eu me tornei - fiz ou sou - num outro de mim mesmo*; num processo *partenogénico* de duplicação aparentemente infinita. O convívio e a interpretação que Casais vai fazendo da obra de Pessoa acompanham o seu progressivo afastamento crítico relativo à Presença, algo que o próprio afastamento do exílio potencia. Sendo-lhe, então, possível interessar-se e apreciar a obra de jovens poetas, nos antípodas dos ideais presencistas ou de saudar criticamente e de responder de forma analítica e, até, auto-crítica ao artigo de Eduardo Lourenço “«Presença» ou a Contra-revolução do Modernismo Português?” publicado pela primeira vez no suplemento d’*O Comércio do Porto*, provavelmente em 1960, onde este lança uma discussão que se volverá em acesa polémica, em torno da designação equívoca de Segundo Modernismo para a *Presença*, considerando-a mais da conveniência de uma ordem cronológica do que da razão de uma reflexão literária e filosófica. Esta posição, profundamente reflexiva e racional de Casais, contrasta com a recepção indignada de João Gaspar Simões ao artigo de Eduardo Lourenço e serve o propósito de uma autoanálise retrospectiva de Casais Monteiro em que este, bem em consonância com a irreverência e liberdade do seu espírito, considera a sua participação na *Presença* mais como um “acto do que o produto de uma reflexão” (Monteiro, 1987:250). Reflectindo, agora, distanciadamente, acerca da sua, já naquela altura, “diferença” relativa aos seus companheiros da *Presença*, afirma: “Um acto” pelo qual procurara integração, reconhecimento e aceitação, precisamente por lhe parecer ser este um grupo onde se sentira “no lugar próprio para ser eu”, mas considerando, de igual modo, que a sua integração na *Presença*

teria provocado uma inflexão na revista de tal modo que, nas suas palavras, “não teriam surgido nela certas manifestações mais imediatamente políticas sem a minha participação na direcção” (Monteiro, 1987: 251). Para Casais Monteiro, a modernidade inicia-se com as *Cartas do Vidente* de Rimbaud, em particular na carta, endereçada a Izambard, em 1871, onde pode ler-se:

Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos (Rimbaud, 2009: 340); É falso dizermos eu penso. Deveríamos dizer: estou a ser pensado. (...) Eu é um outro (Rimbaud, 1993: 25).

Palavras imbuídas tanto de romântico sentido de possessão e de presença de um radical outro-de-si, como de moderno sentido de ausência de-si-a-si, de dispersão e de estilhaçamento... Se o poeta é, no dizer de Casais Monteiro em *A Palavra Essencial*, “a mais vibrátil antena da terra”, “a verdade e a vida” (Monteiro, 1965:11), vivendo o mundo e nele os poetas uma era de geral *falsificação*, como poderiam poesia e poetas não se alhear dele ou, então, como poderiam não se revoltar contra ele, como poderiam não construir poesia agónica ou poesia revolucionária ou poesia de revolta? A modernidade nasceu, não apenas de uma grande Ausência, mas de várias ausências, que correspondem, também, a falências de valor e de sentido, como aquelas apontadas por Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, e que Monteiro vai reactualizando: a morte de Deus, a Morte da Verdade, a falência da revolução Russa, a Guerra Civil espanhola, a II guerra Mundial, o lançamento da bomba nuclear, a falência do liberalismo, a falência do comunismo, a falência do catolicismo... Daqui um certo encantamento de Casais pela desconstrução-reconstrução operada pelo Surrealismo pelo Verbo ou pela Palavra, a única acção onde se conjugam num só acto elocutório todas as revoluções possíveis. Tanto Pessoa, como Sá-Carneiro, videntes e, necessariamente, exilados na sua temporalidade histórica, antecipam um desejo de reconhecimento ou de compreensão que só se realizaria por meio da *Presença*, pois na geração da *Presença* coincidiriam a criação, a crítica e, finalmente, existência de algum eco de retorno do público. Deste modo, como a da *Presença*, a modernidade do *Orpheu* é feita de contradições ou de paradoxos necessários, numa fragilidade que parece fluir para o *nada*, numa impotência radical, semelhante à de Pessoa

perante o carácter dispersivo, onírico ou mesmo mediúnico dos seus heterónimos e *personas*, em que, um deles, Bernardo Soares - nascido da *sonolência* de Pessoa -, afirma precisamente a falência de todos os sonhos de sentido ou a radical impossibilidade de os poder sequer ter. Mas, segundo Casais Monteiro, este limite, este lugar e este tempo limite a que aporta a modernidade é, simultaneamente, um lugar de *liminaridade*, porque é um lugar da tomada e da assumpção da consciência desse nada... E na poesia, este lugar de patologia (de *pathos* e de *logos*), de desassossego e de desespero - conscientes - é o lugar de uma absurda esperança. Um pouco à semelhança de Pessoa na famosa carta, a poesia, a palavra poética, constitui-se como o único lugar de transmutação ou de transfiguração alquímica deste desespero existencial da condição moderna, e já pós-moderna, numa outra coisa, operando a transfiguração *do mais vil no mais nobre metal*. Este processo criativo vive e subsiste nos poetas modernos de que Fernando Pessoa seria o protótipo, nele se realizando essa contraditória “*manifestação do imediato e da simbolização do oculto*”, como se de uma paradoxal e contraditória coexistência entre “o sentido da luz e o da treva” se tratasse (Monteiro: 1965:31). A poesia seria, então esta *palavra essencial*, da *comunicação* entre os seres humanos, bem distinta de uma instrumentalização utilitária. Neste sentido, resgatar o mundo a si e de si mesmo seria resgatar esta *voz humana* ou esta *palavra essencial, a linguagem da linguagem*. Terminamos com uma citação de um trecho d’ *A Palavra Essencial* de Casais Monteiro, onde se repercutem a três perguntas que fez a Pessoa na mítica carta e as respostas que para elas Casais encontrou:

A poesia é uma figura envolta em mantos, para todo aquê que pretende forçar o seu mistério. Nua, só está para cada um de nós no próprio momento em que nela nos fundimos, nos absorvemos, e com ela nos identificamos. Mal queremos tocá-la, prendê-la com as pinças da explicitação, logo porém ela começa a ocultar-se por trás dos seus mantos, deixando nas mãos de quem pretende investigá-la as migalhas da sua “verdade” com que alimentamos vãs pesquisas — como esta. A poesia é uma deusa incógnita. (Monteiro, 1965: 51)

### Referências bibliográficas

AA.VV., [http://ric.slhi.pt/A\\_Aguia/dados\\_editoriais](http://ric.slhi.pt/A_Aguia/dados_editoriais)

Lourenço, Eduardo, *Tempo e Poesia* (1987), Lisboa, Relógio d’Água Editores

Marques, João Minhoto, *Adolfo Casais Monteiro, Modern!simo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, [ht-

[tps://modernismo.pt/index.php/a/497-adolfo-casais-monteiro-1908-1972](https://modernismo.pt/index.php/a/497-adolfo-casais-monteiro-1908-1972)] (consultado a 23-10-22)

Monteiro, Adolfo Casais (1929), *Confusão*, Coimbra, Presença

\_\_\_\_\_, (1958) *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir

\_\_\_\_\_, (1965) *A Palavra Essencial: Estudos sobre a Poesia*, São Paulo, Companhia Editora Nacional

Pessoa, Fernando, Nuno Ribeiro (ed.), "Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935", BNP/E3, 72 – 39r, *Modern!smo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, [BNP/E3, 72 – 39-46\_.PDF] (consultado a 23-10-22)

Rimbaud, Arthur, (1993) "Capítulo 1, Prólogo Barroco, Carta de Rimbaud a Izambard, Charleville 13 de Maio de 1871", Rimbaud e Verlaine, *Graças e Desgraças de um Casal Ventoso* (trad., org. e notas de António Moura), Lisboa, Hiena Editora

\_\_\_\_\_, (1993), in Thaís de Carvalho Eduardo, "As Primeiras Cartas de Rimbaud: Manifestos", *Mosaico*, SJ Rio Preto, v. 17, n. 1, p. 295-320



## CASAIS MONTEIRO: PENSAMENTO ESTÉTICO E AUTONOMIA DA CRÍTICA DA ARTE

José Carlos Pereira

### 1. Uma Estética da Criação Artística

Se no que diz respeito à teoria do fenómeno estético Casais Monteiro segue a linha regiana, por outro lado, o seu pensamento aprofunda a matriz criacionista, a partir de uma peculiar leitura da arte, enquanto «uma das faces da vida<sup>1</sup>», matriz essa que se encontra ancorada na formação de base filosófica que recebeu na Faculdade de Letras do Porto, sob o magistério de Leonardo Coimbra. Membro activo do Presencismo, Casais Monteiro manifestou uma independência crítica, sempre que achou necessário, revelando uma coerência com os princípios que nortearam a sua própria doutrinação estética.

A partir da defesa do individualismo como «reivindicação interior do ser contra o formalismo<sup>2</sup>», e baseado numa concepção englobante da arte enquanto «expressão<sup>3</sup>» – à semelhança, aliás, de José Régio –, Casais Monteiro procurou incessantemente uma fundamentação para o fenómeno estético, segundo o modelo de um humanismo criacionista, libertando a estética da impessoal teoria da arte clássica radicada na mimese como cópia do visível; do mesmo modo, procurou autonomizar a arte de quaisquer referências políticas, sociais, religiosas, metafísicas, ou outras, as quais, sendo exteriores à arte, a condicionassem, seja no processo de criação seja na sua comunicabilidade com o público. Simultaneamente, reivindica a autonomia da crítica da arte enquanto área do saber, particularmente a crítica literária, libertando-a da hegemonia da «ideia», e de um correspondente intelectualismo dominante, os quais inquinavam, a seu ver, a produção, a análise e a fruição da especificidade do estético.

Se Casais Monteiro considera que a oposição romântica ao classicismo representa um passo muito significativo em direcção à plena autonomização do eu criador, e consequentemente à autonomia da obra de arte, não deixa de lhe reconhecer fragilidades, pois que o movimento romântico

---

<sup>1</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, Lisboa, 2004, p. 145.

<sup>2</sup> A. C. Monteiro, *A Palavra Essencial: estudos sobre poesia*, S. Paulo, 1965, p. 23.

<sup>3</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., p. 80.

não lograra a plena defesa da obra de arte, enquanto resultado das forças criadoras da humanidade que no ser humano residem, assim como não consumou o afastamento definitivo, no que à criação e recepção estéticas diz respeito, das concepções de base platónico-cristã. Segundo Casais Monteiro, ao combaterem o classicismo, os românticos caíram num outro formalismo, pois que aos conceitos clássicos de «belo» e de «razão» opuseram as dicotomias «sinceridade-mentira», «verdadeiro-falso», «autenticidade-artifício», não se vislumbrando se com estes binómios se referiam ao artista ou à obra, indistinção que Casais se propõe ultrapassar a partir da defesa de uma «arte viva» segundo o modelo criacionista do *continuum* estabelecido entre a realidade e o sujeito<sup>4</sup>.

Para Casais Monteiro, é a arte que nos reconcilia com a vida, a partir das «correntes humanizantes» que confirmam a presença do ser humano no universo, e tendo em conta o seu contacto com «essa inesgotável energia que ergue e mantém a vida na sua fecundidade criacionista<sup>5</sup>».

Do ponto de vista epistemológico, a primeira grande preocupação de Casais Monteiro centra-se na defesa de uma autonomização da estética face à filosofia<sup>6</sup>, particularmente à metafísica, ainda que reconheça como fundamental uma formação filosófica de base para todo aquele que pretende dedicar-se à crítica de arte. Sob a égide do idealismo metafísico de feição platónica, a reflexão estética não se ocupara ao longo da sua história com as manifestações formais do belo, mas apenas com a «Ideia de belo», ou seja, segundo Casais Monteiro, a estética estivera mais preocupada com o «ser» do que com o «fazer», desviando-se, desse modo, do seu objectivo fundamental<sup>7</sup>; para tal desiderato, considera ter contribuído decisivamente a metafísica platónica, cujas verdades do «belo em si» impediram a constituição não só de uma estética da criação – na qual, afirma, o belo constitui uma essência, embora “materializada” (sublinhado nosso) –, mas também de uma estética do objecto. Segundo o autor de *Voo Sem Pássaro Dentro*, teria sido a sedução que o platonismo e o neoplatonismo exerceram no campo da estética o factor que não permitiu à *Poética* aristotélica (e sobretudo a uma

---

<sup>4</sup> A. C. Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Lisboa, 1984, p. 98.

<sup>5</sup> A. C. Monteiro, «Sobre o que a arte é, e sobre algumas coisas que não poderá ser», *O Diabo, Semanário de Crítica Literária e Artística*, A. Inez (dir.), Lisboa, 16 de Junho de 1935, p. 8.

<sup>6</sup> A. C. Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, Lisboa, 1998, p. 57.

<sup>7</sup> Cf. A. C. Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, op. cit., p. 13.

concepção de mimese como criação nela igualmente presente) ser reconhecida como a obra precursora da atitude estética modernista (*Ibid.*, p. 18).

Assumindo o belo como inerente à criação literária, Aristóteles passara, segundo Casais Monteiro, a preocupar-se com o fenómeno literário enquanto tal, e a problematizar a literatura e a arte em si mesmas, a partir da sua ancoragem na experiência criadora. Ainda que haja sido justamente a *Poética* o tratado que mais terá influenciado a reflexão estética e a própria arte ocidental, não deixa de ser verdade também, como Casais assevera, que a noção platónica de mimese é mitigada pela exposição do Estagirita; na verdade, a noção aristotélica de mimese não se confunde com qualquer tentativa simiesca de simples cópia da natureza, mas, outrossim, com o conceito de verosimilhança, constituindo esta a verdadeira essência da criação artística dentro do realismo aristotélico, e o verdadeiro garante da universalidade da poesia e da arte. Independentemente da noção platónica de mimese, o objectivo de Casais Monteiro centra-se na distinção entre uma «teoria do belo» e do fazer artístico, realizada pelo filósofo da Academia, e uma «teoria do objecto», que atribui a Aristóteles, enquanto precursor da estética moderna. No âmbito da separação da estética da área epistemológica da filosofia, considera ainda o presencialista que a primeira se mantivera cativa durante a vigência da tradição idealista ocidental, não se constituindo sequer com Kant ou Hegel uma verdadeira filosofia da arte, apesar dos contributos destes filósofos para a delimitação da estética moderna.

Para Casais Monteiro, só a partir da «oposição da pessoa à razão» (*Ibid.*, p. 22), a que o romantismo dera início, é que verdadeiramente se pode recentrar a questão estética, ultrapassando, desse modo, quer a faculdade mediadora entre o entendimento e a razão, tal como Kant postulara enquanto possibilidade de conciliação entre o reino da natureza e o da liberdade, quer a concepção da arte enquanto manifestação sensível da ideia, tal como surge na dialéctica metafísica hegeliana. Em artigo, intitulado «Estética», pertencente ao espólio do escritor, depositado na Biblioteca Nacional, Casais Monteiro critica, contra Schelling e Hegel, o princípio que reclama «a unificação pela intuição intelectual do espírito e da sensibilidade», procurando reequacionar o papel da razão na estética da criação que procurou erigir e divulgar (E 15, Cx. 28).

À estética clássica, na qual afirma assistir-se a uma coarctação da liberdade criadora do artista, por via da redução aos limites da razão da faculdade da intuição, Casais Monteiro opõe a «voz mediúnica do artista», em que se exprime o seu conflito interior, a sua «personalidade artística»; quanto

a esta, enquanto fonte vital da arte, afirma que não sofre transformação no processo artístico; o que se altera é o modo e a capacidade de a exprimir, sendo aí que reside a verdade da arte, e não, como no classicismo, na procura de uma «beleza formal e uma harmonia agradável<sup>8</sup>».

Para esta tomada de posição contribuíra o pensamento de H. Bergson, e a sua revalorização da intuição, e da «sensibilidade irracional<sup>9</sup>», assim como de vários outros elementos que escapam ao tribunal “censório” (sublinhado nosso) da razão no processo criativo e vivencial do ser humano, ainda que a busca da especificidade do poético e do artístico por Casais Monteiro o tenha obrigado a ter muita cautela com as referências filosóficas. A partir da desconfiança quanto à ingerência da metafísica, da religião, e em especial da ciência na análise crítica da obra de arte, Casais Monteiro é um dos grandes teorizadores e divulgadores do modernismo, sistema no qual reconhece a individualidade e a personalidade do artista como elementos determinantes da concepção de uma «arte viva», existencial, em certa medida, em que o objecto estético é resultado de uma «transposição» da própria condição antropológica do ser humano enquanto húnus que alimenta o processo artístico, e em cuja axiologia radica o processo comunicante da arte.

É, aliás, do fundo ontológico do ser, no qual toda a condição humana radica, que dimana o poder comunicante da obra de arte, aí se constituindo o seu significado social<sup>10</sup>; por outro lado, e a partir desta disposição natural, torna-se necessário que o leitor e o espectador realize um esforço para se «pôr de acordo» com a alma do artista de modo a poder receber a mensagem contida na obra de arte<sup>11</sup>. É neste sentido que, afastada a ingerência do intelectualismo na arte, a sua doutrina da criação artística se confirma como doutrina ontológica, pois o processo artístico, especialmente o da criação poética, assenta no esforço para tornar inteligível a «passagem da existência para o ser<sup>12</sup>», não constituindo a arte senão a «revelação do abismo da

<sup>8</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., p. 28.

<sup>9</sup> W. H. Brow, *Literary Criticism in The Portuguese Review «Presença» (1927-1940): an appraisal of the roles of José Régio, Gaspar Simões, and Adolfo Casais Monteiro*, Michigan, U.S.A., p. 104.

<sup>10</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., p. 31.

<sup>11</sup> A. C. Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, Lisboa, 2006, p. 58.

<sup>12</sup> A. C. Monteiro, «Dedução biográfica e verdade poética (a propósito de Fernando Pessoa)», *Estrada Larga. Antologia do Suplemento «cultura e arte», de o «Comércio do Porto», C. Barretto (org.)*, Vol. 1, Porto, s/ d., p. 174.

existência<sup>13</sup>», manifestando uma necessidade (artística) que transcende a própria obra. Para Casais Monteiro, a «ingenuidade», enquanto pureza originária, contrária a qualquer dimensão reflexiva no momento criativo, deve constituir a qualidade maior do artista e do poeta, aí se manifestando a sua plena autonomia, ou seja, a sua verdadeira subjectividade. Esta, enquanto fonte da arte, é constituída por todo o “passado” do artista e do poeta (sublinhado nosso), pelo peso da sua experiência interior e da sua vivência do mundo, das quais há-de resultar a arte e a poesia aquando do encontro, ou «choque», entre esse lastro e a matéria que dá corpo à obra. Ainda que tenha evitado a redutibilidade que toda a definição alberga, podemos afirmar que a criação artística para Casais Monteiro é sempre a «expressão» de uma realidade que transcende infinitamente o artista, a qual é colocada em obra, através de uma linguagem seja plástica, seja literária, a partir da experiência vivenciada daquela realidade; antes da «expressão», não há arte, há apenas o murmurar dessa voz interior, a «pura existência» do homem; só através da «transposição», da conversão da realidade no «expresso», enquanto objecto da «expressão», é que se acha o artista no homem<sup>14</sup>.

A defesa intransigente da subjectividade em arte por Casais Monteiro data dos seus primeiros artigos na *Presença*, assim como o combate ao apriorístico princípio clássico da perfeição enquanto critério de julgamento da obra de arte, pois que, afirma, a descoberta de «um perpétuo jogo de contrastes e de antíteses», seja no homem seja na natureza, não autorizam mais a operacionalidade desse critério<sup>15</sup>. Por outro lado, considera clássica toda a poesia pré-modernista, mesmo a de Antero de Quental, ou de Teixeira de Pascoaes, pois que neles crê refulgir mais a poética que a poesia, sendo obrigatório ultrapassar a primeira para que a segunda possa florescer<sup>16</sup>. Quanto aos poetas invocados (Antero e Pascoaes), o seu juízo parece revelar uma falta de justiça, ainda mais flagrante no caso do vate do Marão, sobretudo se levarmos em conta que a verdade, mas também a «sinceridade» e a «espontaneidade», constituem para ambos, embora a partir de pressupostos diferentes, os mais elevados valores da estética da criação artística.

---

<sup>13</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., p. 84.

<sup>14</sup> A. C. Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, op. cit., p. 182.

<sup>15</sup> A. C. Monteiro, «Sobre Eça de Queirós», *Presença: Folha de Arte e Crítica*, B. Fonseca, J. G. Simões, J. Régio (dir.), Nº 17, Coimbra, Dezembro de 1928, p. 1.

<sup>16</sup> A. C. Monteiro, «Sobre Eça de Queirós», *Presença: Folha de Arte e Crítica*, B. Fonseca, J. G. Simões, J. Régio (dir.), Nº 21, Coimbra, Junho-Agosto de 1929, p. 2.

A permanência da tradição através do uso de «moeda corrente», isto é, de uma poética à qual o poeta submete a sua criação, a partir de uma lapidação racional da palavra, constitui uma «desumanização da arte» e o maior entrave para a afirmação do modernismo já na poesia já nas artes plásticas, visto que, no ideário presencista, o conceito de Arte congrega o fenómeno estético na sua inteireza e totalidade; isto é, na sua génese, a criação artística, independentemente das diversas gramáticas e linguagens, comunga dos mesmos problemas<sup>17</sup>. Em defesa do modernismo, em plena sintonia, aliás, com a doutrina da *Presença*, Casais Monteiro elegera o classicismo como o contra-pólo da nova estética, ainda que, na esteira do pensamento regiano, o conceito presencista de classicismo atinja significação particular; contra a estética clássica, assente nos temas elevados, na busca da «eternidade e da suma harmonia», segundo um conjunto de leis e categorias artísticas pré-determinadas, Casais Monteiro indexa a estética modernista a uma busca dos meios-tons, à expressão das ínfimas impressões e das pequenas nuances que a sombra emanada do sistema clássico jamais deixara aflorar; segundo Casais Monteiro, é justamente nas pequenas nuances da existência que a vida inteira se cumpre, a carne ressuscita e a originalidade pessoal do artista se afirma, aí se configurando também a autêntica sensibilidade moderna. Deste modo, se opõem, na sua doutrinação, a «arte-imitação» e a «arte-criação», verdadeira pedra angular do seu pensamento, relevando, neste âmbito, a distinção entre arte e natureza, a qual Casais julga subjugada a uma considerável confusão ao longo da história. Na verdade, uma estética da criação artística resulta não tanto da «negação» da natureza enquanto realidade, mas da negação da sua imagem enquanto modelo exterior ao qual o artista indexava a obra de arte (*Ibid.*, p. 16). Se existe uma beleza natural e uma beleza criada pelo homem, considera Casais Monteiro que, apenas acidentalmente, e num segundo plano, a natureza pode constituir o modelo de qualquer prática artística, considerando que, em arte, a beleza é, acima de tudo, criação humana: «sem atentarmos sem prévio preconceito, numa qualquer obra de arte – seja literária, seja pictural, seja musical – veremos que ela não se assemelha a nada. Pensareis que não pode ser assim: quantos quadros tereis visto que se parecem, quer com uma paisagem, quer com uma pessoa! Contudo, até isso só nas artes plásticas parece dar-se; pois mesmo nessas, se ao contemplá-las conseguis esquecer a prévia convicção de que elas reproduzem ou imitam coisas,

---

<sup>17</sup> A. C. Monteiro, *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, Brasília, 1956, p. 25.

mesmo nessas descobrires alguma coisa que é só delas: ora é precisamente essa qualquer coisa que as torna obras de arte<sup>18</sup>».

Expurgada a relação estética do belo natural, não obstante o seu poder de excitar a sensibilidade humana, é sobretudo a arte, assevera Casais Monteiro, que tem «o dom de comunicar a beleza que contém» (*Ibid.*, p. 55). Ultrapassada a natureza, na sua acepção clássica, enquanto modelo para a criação artística, Casais Monteiro afirma que é «pelo contacto profundo com a vida» que o homem se «revela criador de beleza»; porém, situa a concepção da «vida» muito além do enquadramento ideológico neo-realista que despontava em Portugal nos finais da década de 1930; na verdade, a «vida» não se confina aos limites da necessidade de uma transformação social e política do mundo, a partir de uma leitura materialista da realidade, tal como a doutrinação estética de pendor marxizante propugnava<sup>19</sup>; a vida, de que a arte se deve alimentar e da qual constitui «função vital», é um fluxo contínuo, diverso e inconstante<sup>20</sup> – é a «descrição do homem por dentro», é a própria imaginação e memória do contínuo e vital dinamismo do homem (*Ibid.*, p. 141). A criação artística assenta nessa memória, originando-se na «intimidade que deve existir, em cada momento da nossa vida, entre a nossa maneira de ser e a nossa maneira de nos *sentirmos ser*» (*Ibid.*, p. 153).

Se Casais Monteiro procurou reencontrar a análise do estético na sua especificidade, não deixa de admitir a permanente inquietação humana, a «desorganização psíquica» — esse verdadeiro «élan metafísico ou biológico» —, como a autêntica base da criação artística (*Ibid.*, p. 134). Se o artista é a «voz transfigurada duma totalidade que não existe em parcelas», como afirma, igualmente para Casais Monteiro a arte não é senão «a integração das unidades do ritmo uno da vida criando-se<sup>21</sup>», postulado que confirma o seu humanismo de sinal criacionista e a sua concepção holística na qual a arte surge como actividade prenha dos valores da vida, inelutável expressão da condição humana dentro da unidade que ambas constituem na singularidade de cada obra e na individualidade e unidade de cada artista.

---

<sup>18</sup> A. C. Monteiro, «A Arte e o Povo» (conferência), *De Pés Fincados na Terra*, op. cit., p. 54.

<sup>19</sup> A. C. Monteiro, *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Cadernos de Cultura, Ministério da educação e Cultura, op. cit., p. 25.

<sup>20</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., p. 131.

<sup>21</sup> A. C. Monteiro, «Discurso Lírico e Crítico ou da Unidade no Artista, *Domingo – Desenhos de Júlio*, s/l, 1934.

## 2. Aprender a Ver: a Crítica das Artes Plásticas

Na continuidade da defesa de uma «arte viva», Casais Monteiro reitera que o divórcio entre a arte e o público fora uma constante ao longo da história. Com a arte moderna, considera que esse conflito se agudizou a partir da manutenção da concepção da arte enquanto imitação da natureza, tornando urgente a necessidade do público aprender a ver, libertando-se definitivamente da ilusão de que na pintura o que ainda está presente é a natureza, bem como dos preconceitos pessoais enquanto fundamento desse juízo: «quando a sociedade encarava a pintura como uma cópia, uma imitação da natureza, isto correspondia apenas, se quisermos utilizar um vocabulário correcto, à ilusão de que a natureza tinha passado realmente para o quadro, quando eram, afinal, as noções de em cada espectador, de *parecido com, semelhante a*, que fundamentavam as reacções em geral inconscientes de todos quantos recusavam a arte moderna<sup>22</sup>».

É contra este tipo de «convenções» produzidas pela sociedade sobre a arte que o presencista erige a sua doutrinação, ainda que admita que no Renascimento, e particularmente no caso das artes plásticas, a relação arte-sociedade fora excepcionalmente equilibrada. Segundo a necessidade urgente de aprender a ver arte, Casais Monteiro advoga que, quer as formas quer os estilos, ao serem aceites pela sociedade, mantêm o equívoco, pois que, embora ambos constituam elementos da arte, não são de modo algum a sua raiz e jamais assinalam a sua origem. Neste sentido, sob os valores formais, esconde-se a verdadeira beleza da arte, dimanada do seu poder perturbador, fruto da «invenção», isto é, da imaginação livre do artista. Deste modo, para Casais Monteiro existem dois tipos de arte desde o século XIX: aquela que serve os fins da sociedade, sob a égide do gosto clássico – não esquecendo que clássico significa toda a arte submetida a um critério mimético de matriz platónica, de predominância analítica e conceptual –, e a «arte moderna», regida pelos únicos e legítimos critérios que são a liberdade e a experiência psicológica e vivencial de cada artista; só esta, enquanto arte verdadeira, pode exprimir o espírito do seu próprio tempo, libertando-se do «estilo-cadáver» que, segundo o seu juízo, se estendia de Moscovo a Lisboa, pelos meados de novecentos. Contra as elites portuguesas, cuja insuficiência academizante responsabilizava pela manutenção do primado do cânone no ensino artístico, Casais Monteiro defendia a evolução em arte, socorrendo-se do exemplo da pintura de Cézanne

<sup>22</sup> A. C. Monteiro, *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Cadernos de Cultura, Ministério da Educação e Cultura, op. cit., 18.

e de Rembrandt, alegando que a obra do primeiro fora julgada a partir de um modelo constituído pela do pintor holandês; ou seja, segundo Casais Monteiro, Cézanne não fora avaliado pelo seu próprio génio, ou sequer através da comparação do génio de ambos; o que acontecera foi que a obra do pintor francês fora avaliada pela técnica do autor de «A Ronda», facto que considera inaceitável. Se à luz do pensamento estético do doutrinador presencista se compreende a sua invectiva contra o julgamento das obras de arte segundo o critério da mimese, por outro lado, parece cair em contradição quando, por vezes, afirma existir uma evolução em arte; se esta resulta do eterno conflito do homem consigo mesmo, aquilo que de facto pode mudar ao longo do tempo é o modo como cada artista «exprime» esse mesmo conflito, e nunca a arte em si mesma, enquanto tradução de uma visão ontológica que é, afinal, a de Adolfo Casais Monteiro<sup>23</sup>. Pelo contrário, o autor reitera que só o modernismo não altera o «permanente» que há na arte, mas apenas o enriquece, pois que esse «permanente» surge metaforizado num tronco do qual florescem sempre novos ramos<sup>24</sup>.

Se o próprio Casais Monteiro afirma que a história da arte enquanto história das formas constitui o maior equívoco seja da sociedade, da historiografia, da crítica ou mesma da estética, então menos aceitável se torna a tese da evolução em arte. Bem sabemos que a «expressão» e a «personalidade artística» constituem a singularidade de cada artista e de cada obra, e talvez que seja esta singularidade que Casais Monteiro reivindica como sendo própria da mundividência e da sensibilidade de cada tempo; porém, a própria unidade que reivindica, seja para o artista seja para a própria obra, desautoriza aquele juízo, pois que parece constituir uma aporia no seu próprio pensamento e doutrinação estética. Se José Régio defende o modernismo enquanto classicismo não aristotélico, Casais Monteiro, valorizando os princípios que presidem à *Poética*, não deixa de sintonizar o modernismo com o tempo em que é chegada à luz do dia a verdade da arte, ou seja, concebe o modernismo como uma verdadeira dialéctica das vanguardas, ainda que não as confinando a uma concepção formalista; para Casais Monteiro, numa formulação não distante da concepção regiana, o clássico — que não o académico<sup>25</sup> — é sempre moderno, e o moderno, quando é arte, é sempre clássico, encontrando-se ambos na mesma unidade de que fazem parte, enquanto expressão de uma realidade viva (*Ibid.*, p. 25).

---

<sup>23</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., p. 28.

<sup>24</sup> A. C. Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, op. cit., p. 160.

<sup>25</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., pp. 26 ss.

Por outro lado, podemos constatar uma dupla oposição ao formalismo: em primeiro lugar, em sentido clássico, a partir da negação da forma ou modelo prévio, anterior ao poema e a qualquer outra expressão artística, metaforizada no molde sobre o qual o escultor funde o bronze; em segundo lugar, insurgindo-se contra a «forma», enquanto elemento autónomo, como afirma ter acontecido com o cubismo, o qual se constituindo em escola impede a originalidade e a ingenuidade como atitudes determinantes da obra de arte, originando uma vez mais o que o autor apelida de «desumanização da arte»; para este estado da arte contribuíram particularmente o realismo e o naturalismo, o abstraccionismo, mas também o movimento Dada e o próprio Surrealismo<sup>26</sup>; se o movimento Dada foi uma promessa de libertação da arte face ao estilo e à ordem, rapidamente desaguara na total e perigosa inconsciência da escrita automática surrealista, a qual, ao arrepio da opinião corrente, Casais considera não ser mais que uma simples técnica, apenas realçando dos dois movimentos o seu contributo para a ultrapassagem da tradição<sup>27</sup>.

Se a emergência do clássico corresponde à verdade do e no seu próprio tempo, Casais Monteiro assevera que a sua constituição em modelo acarreta o maior entrave à continuidade da afirmação dessa verdade, pois que sendo a mesma em todos os tempos, tem “interpretações” pessoais (sublinhado nosso) incompatíveis com a sua ordenação segundo leis canónicas, já que estas a obstruem e impedem de se constituir em obra.

No que diz respeito à prática da pintura, Casais Monteiro aceita a divisão, proposta por Jean Cassou, entre uma concepção da pintura enquanto *cosa mentale* (Da Vinci, Ingres, entre outros) e uma outra para cujos defensores, à semelhança de Delacroix, a pintura é essencialmente uma arte dirigida ao órgão sensorial da visão, e na qual a luz, enquanto manifestação física, encarna a sua essência. A esta dupla concepção da pintura subjaz um entendimento do mundo enquanto fenómeno inteligível, por um lado, e como fenómeno sensível, por outro, concluindo o presencista que para os defensores desta última concepção, a qual perfilha, o mundo surge na sua verdade dinâmica, no seu movimento criacionista, no seu puro acontecer.

---

<sup>26</sup> É no contexto da teorização do modernismo, a partir da herança do movimento de Orfeu, recebida pelo Presencismo, que deve ser entendida a invectiva de António Maria Lisboa contra Adolfo Casais Monteiro; Cf. António Maria Lisboa, «Carta Aberta ao Sr. Dr. Adolfo Casais Monteiro», *A Intervenção Surrealista*, M. Cesariny (org.), Lisboa, 1997, pp. 167-74.

<sup>27</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., pp. 143-44.

A necessidade de ultrapassar a concepção intelectualista da arte impunha ao público a urgência de uma aprendizagem do «Ver», e este «Ver» deveria obrigatoriamente partir de «dentro da pintura», e não da sua exterioridade, isto é, de uma suposta relação com a natureza. Assumido este pressuposto, Casais Monteiro reforça igualmente a sua oposição a uma concepção da pintura enquanto representação, manifestando uma maior afeição pela pintura de carácter expressionista, pois que, a seu ver, é aquela que melhor traduz a sua própria essência<sup>28</sup>. É neste âmbito que admite que as relações da pintura com o primitivismo, com a «arte das crianças», e com a «arte dos loucos», confirmam a verdade e a autenticidade da arte moderna.

Enunciados os referidos pressupostos, a concepção artística de Casais Monteiro, mas também a de José Régio, manifesta uma certa resistência à arte abstracta pois que, ainda que cautelosamente, tende a considerar que desta última poderá estar ausente não só o «homem emocional», mas essencialmente a aliança cósmica do homem com a «natureza», segundo a visão integral presencista. Casais Monteiro vê no abstraccionismo uma tendência maior para a «demonstração geométrica» e, portanto, para o predomínio da dimensão intelectual, da qual está ausente a «coisa sensorial», reduzindo a pintura abstracta a uma mera investigação à qual faltaria uma fase posterior de síntese (*Ibid.*, p. 38). Seja como for, a arte moderna constitui uma revolução do conceito de realidade e, acima de tudo, uma actividade da esfera sensível. No caso da pintura, e por este motivo, esta prática artística não é passível de qualquer explicação de base racional, mas apenas de uma educação visual liberta da nefasta relação de re-conhecimento da natureza na arte, implicando a recuperação da «inocência» como critério base para o conhecimento da obra de arte. Na verdade, dizemos conhecimento, pois que, no limite, Casais Monteiro não suprime por completo a dimensão inteligível da obra de arte, já que é à inteligência que incumbe reconhecer que o impulso que levara Giotto a pintar é o mesmo de Van Gog ou de Picasso, tendo em conta que, afirma o autor de *Considerações Pessoais*, «a voz humana é sempre a voz humana, por mais diferentes que sejam as línguas – e há línguas tão diferentes entre si como a arte clássica e a moderna» (*Ibid.*, p. 51). Além disso, na criação artística, o pensamento e a expressão estão profundamente imbricados, actuam juntos, como já defendera Alain, júízo com o qual Casais Monteiro concorda<sup>29</sup>. Neste sentido, não é a

<sup>28</sup> A. C. Monteiro, *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Cadernos de Cultura, Ministério da educação e Cultura, op. cit., p. 34.

<sup>29</sup> E15 Cx 28. Existe no espólio de Casais Monteiro, depositado na Biblioteca Nacional, um

razão em si mesma, enquanto faculdade, que é criticada, mas a submissão da arte a uma dimensão racionalizante hegemónica, tal como considera ter acontecido ao longo de toda a história da arte, seja na criação – momento em que, de facto, há uma «realidade» irreduzível à razão, mas que não é a única –, seja na sua apreensão e análise, pois que frequentemente se confunde irracional com inconsciente; se o primeiro, enquanto qualidade, é incompatível com a razão, o segundo, enquanto estado, pode ser e é normalmente conhecido e “ordenado” (sublinhado nosso) pela faculdade racional do ser humano<sup>30</sup>. A propósito de uma exposição de Fernando Lemos, Casais Monteiro recorda que a história da pintura portuguesa ficara marcada pelo tremendo equívoco da tendência realista e naturalista, ou seja, pela preocupação de representação da «aparência» da natureza, facto que acentuara o divórcio crescente entre a sociedade e a arte; Casais procura ultrapassar este fosso através da doutrinação de uma crítica de arte autónoma, independente e liberta do preconceito classicista.

### 3. A Autonomia da Crítica de Arte

Com particular incidência no campo da literatura, mas extensível às artes plásticas, a partir da unidade que a arte manifesta enquanto fenómeno criador humano, o autor responsabiliza a crítica de manter o fosso entre o público e a arte, dada a sua impotência de alcançar a obra de arte. Crítico severo da crítica historicista, impressionista, mas particularmente da crítica científica, Casais considera uma violência a separação da arte e do público, tendo em conta o potencial comunicante entre ambos, pois que ambos se congridem na mesma condição ontológica. Segundo Casais Monteiro, a obra de arte fora geralmente aferida ou pelo critério ético-metafísico de base platónica, assente na busca das essências, ou, mais contemporaneamente, pelo critério formalista, isto é, aquele que julga encontrar no jogo das formas a explicação de toda a obra; se as essências estão fora da obra, postulado que a arte moderna confirma de um outro modo, os valores formais, ainda que façam parte da obra de arte, não são a arte, como afirma o presencialista; mais do que a busca da obra na sua matéria, o que o crítico deve sondar é o espírito que a enformou, mais que o «barro», deve buscar a

---

manuscrito intitulado «A Arte contra a Ordem», o qual constituindo a base do texto que fora por ele publicado entre 1931-32, contém elementos que não foram passados para a versão édita; no manuscrito encontram-se elementos importantes para a concepção e crítica das artes plásticas adentro o pensamento de Casais Monteiro. Cf. E 15 Cx 28.

<sup>30</sup> A. C. Monteiro, *De Pés Fincados na Terra*, op. cit., p. 139.

mão que o moldou<sup>31</sup>, o seu elemento criador, pois que é este que distingue as obras de arte entre si<sup>32</sup>. Se o artista é o verdadeiro «tabelião do humano», necessariamente que a crítica esteticista, a qual vê a criação estética como pura forma — ou mesmo todo o crítico que se socorra de categorias exteriores à obra —, está a exorbitar a sua função e a violentar a própria obra, mantendo-se na orla já da autenticidade criada pela própria obra já da sua «estrutura». Para Casais Monteiro, a «estrutura» da obra de arte, e particularmente da obra literária, é essencialmente uma «relação», na qual o «sentido implícito» e a «expressão explícita» se criam mutuamente sob a dinâmica da sua dialéctica interna; é neste sentido que, segundo Casais Monteiro, a clássica dicotomia fundo/ forma não pode ser considerada válida no quadro das relações internas da obra de arte<sup>33</sup>; de igual modo, a «forma» é o resultado das relações internas da obra, da sua estrutura, não podendo jamais ser considerada como um “conteúdo”, como acontece com a crítica estritamente formalista (*Ibid.*, p. 117). Segundo o filósofo, a especificidade do estético não pode ser sacrificada a qualquer *deus ex machina*, seja ele moral, metafísico, religioso, esteticista, formalista ou outro; porém, e ainda segundo Casais Monteiro, toda a crítica da arte contribui para esse sacrifício, dada a dificuldade do crítico em reconhecer que em todo o fenómeno estético repousa uma ambiguidade fundamental (*Ibid.*, p. 126); a «ambiguidade» resulta da dialéctica interna da obra de arte traduzida em três binómios, a saber: «eternidade-actualidade»; «ideal-real» e «passado-presente»; neste sentido, afirma que a obra de arte repousa na «ambiguidade daquilo que para perdurar deixa de ser vida, mas que só perdura porque continua vivo<sup>34</sup>».

Ora, dada a complexidade do fenómeno estético, a autonomização da crítica da arte só será possível se também ela se constituir uma área de expressão do poder artístico; porém, a dialéctica interna do processo de criação, no qual a obra surge como dimanação da personalidade artística e à qual o artista ontologicamente se vai assimilando, parece inviabilizar a admissibilidade de juntar no artista a função do crítico<sup>35</sup>; na verdade, o crítico ideal

---

<sup>31</sup> A. C. Monteiro, *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Cadernos de Cultura, Ministério da educação e Cultura, op. cit., p. 22.

<sup>32</sup> A. C. Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, op. cit., p. 107.

<sup>33</sup> A. C. Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, op. cit., p. 109.

<sup>34</sup> A. C. Monteiro, *Clareza e Mistério da Crítica*, op. cit., p. 108.

<sup>35</sup> Ao questionar-se se não seriam os artistas os únicos habilitados a exercerem a crítica de arte, Casais responde negativamente, dado «o domínio que sobre o artista exerce o exclu-

para Casais Monteiro seria o ser humano que, não logrando a expressão artística, tivesse a «intuição das experiências da criação», fazendo da crítica de arte um campo de expressão igualmente pessoal, como se estivéssemos perante um artista do avesso; isto é, um homem que não sendo artista de pleno direito, tivesse a faculdade de tornar consciente o que na criação é inconsciente, pressuposto que levanta desde logo um problema, dada a natureza da crítica de arte, a saber, a obrigatoriedade de um discurso cuja inteligibilidade constitua o seu ponto de partida, algo que em larga medida parece contrariar não apenas a própria natureza da obra de arte geneticamente considerada por Casais Monteiro, como a sua vocação e apetência à simpatia comunicante com o público. Sem menosprezo pelas análises penetrantes que o autor nos deixou nas críticas que escreveu acerca de poetas ou artistas plásticos, nelas não deixa de estar presente a dificuldade apontada, aí transparecendo maioritariamente a sua concepção estética, base da acérrima defesa do modernismo para o qual reivindicou uma crítica de arte fundada nos mesmos pressupostos<sup>36</sup>. No sentido de harmonizar criação estética e crítica de arte, Casais Monteiro chegara a afirmar que o crítico não deveria preocupar-se com o ser, filosoficamente considerado, mas apenas com o ser da obra de arte, postulado que, não obstante a sua tentativa de separar os valores da vida e os da obra de arte, parece constituir uma dificuldade acrescida tendo em conta a sua inequívoca concepção vitalista da obra de arte, dentro de um humanismo criacionista de feição inequivocamente ontológica<sup>37</sup>.

### Referências Bibliográficas

Brow, W. H. (1997). *Literary Criticism in The Portuguese Review «Presença» (1927-1940): an appraisal of the roles of José Régio, Gaspar Simões, and Adolfo Casais Monteiro*, Michigan, U.S.A, UMI Dissertation Services.

---

sivismo da sua própria obra», explicitando uma vez mais a condição ontológica da obra de arte adentro a sua doutrinação estética: «na maior parte dos casos, um artista de tal modo se impregna da atmosfera que ele próprio criou – a qual foi, primeiramente, uma emanção da sua personalidade, mas que aos poucos tende a transformar-se ela própria na sua personalidade, agregando-se tudo o que de princípio lhe permanecia estranho – que ele vem finalmente a ser diminuído a favor do enriquecimento da obra, obcecado de tal modo por ela que tudo o que não tenha *utilidade* para a obra nele vai murchando, de tal modo *possuído* por ela que toda a sua humanidade se dedica ao serviço da obra, tornando-o incapaz, naquilo que a ela directamente não interessa, de uma visão desinteressada – isto é: de uma visão sem preconceito» (sublinhados do autor). Cf. CP, pp. 38-39.

<sup>36</sup> A. C. Monteiro, *Considerações Pessoais*, op. cit., pp. 38-39.

<sup>37</sup> A. C. Monteiro, «Problemas da Crítica de Arte (A crítica e a arte moderna)», *Congresso Internacional de Escritores (actas)*, S. Paulo, 1954, p. 5.

- Monteiro, A. C. (2004). *Considerações Pessoais*, Lisboa, IN-CM.
- \_\_\_ - (1965). *A Palavra Essencial: estudos sobre poesia*, S. Paulo, Companhia Editora nacional.
- \_\_\_ - (1984). *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, Lisboa, IN-CM.
- \_\_\_ - (1935), «Sobre o que a arte é, e sobre algumas coisas que não poderá ser», *O Diabo, Semanário de Crítica Literária e Artística*.
- \_\_\_ - (1998). *Clareza e Mistério da Crítica*, Lisboa, IN-CM.
- \_\_\_ - (2006). *De Pés Fincados na Terra*, Lisboa, IN-CM.
- \_\_\_ - (1928), «Sobre Eça de Queirós», *Presença: Folha de Arte e Crítica*, N° 17.
- \_\_\_ - (1929), «Sobre Eça de Queirós», *Presença: Folha de Arte e Crítica*, N° 21.
- \_\_\_ - (S/d.), «dedução biográfica e verdade poética (a propósito de Fernando Pessoa)», *Estrada Larga. Antologia do Suplemento «cultura e arte», de o «Comércio do Porto»*, Vol. 1.
- \_\_\_ - (1956), *Uma Tese e Algumas Notas sobre a Arte Moderna*, Brasília, Ministério da Educação e Cultura.
- \_\_\_ - (1934). «Discurso Lírico e Crítico ou da Unidade no Artista, *Domingo – Desenhos de Júlio*», s/l.
- \_\_\_ - (1954), «Problemas da Crítica de Arte (A crítica e a arte moderna)», *Congresso Internacional de Escritores (actas)*, S. Paulo.
- \_\_\_ - (1998). *Clareza e Mistério da Crítica*, Lisboa, IN-CM.



## A QUE SOLO VÃO BEBER AS RAÍZES DA POESIA?

Luís Carlos Vicente Ramos

### Introdução: a árvore de Descartes, o solo de Heidegger

Ao longo dos séculos, a imagem da *árvore* tem sido empregue para ilustrar as ideias que os filósofos têm acerca da própria filosofia.

René Descartes, numa carta dirigida a Claude Picot, o qual vertera para o francês a obra *Principia Philosophiae*<sup>1</sup>, empregou-a para ilustrar a articulação entre a metafísica e as demais ciências, escrevendo que «toda filosofia é como uma árvore cujas raízes são a Metafísica, o tronco é a Física e os ramos que saem deste tronco são todas as outras ciências»<sup>2</sup>.

Martin Heidegger, que inicia com esta citação de Descartes o ensaio ‘Retorno ao fundamento da metafísica’, empregou-a de forma a chamar a atenção para o facto de o autor dos *Principia Philosophiae* se ter esquecido de pensar o próprio fundamento da metafísica, pois escreve o filósofo alemão:

Aproveitando esta imagem, perguntamos: Em que solo encontram as raízes da árvore da filosofia o seu apoio? De que chão recebem as raízes e através delas toda a árvore as seivas e forças alimentadoras? Qual o elemento que percorre, oculto no solo, as raízes que dão apoio e alimento à árvore? Em que repousa e se movimenta a metafísica? O que é a metafísica vista desde seu fundamento? O que, em última análise, é a metafísica?<sup>3</sup>.

Adolfo Casais Monteiro, ao intitular o ensaio sobre o qual me debruço nesta comunicação como ‘Raízes da Poesia’, levou-me a transportar esta imagem do domínio da filosofia para o domínio da poesia, isto é, a pensar a poesia como uma grande árvore, tal como Descartes; e a questionar, tal como Heidegger, em que solo encontram as raízes dessa árvore o seu apoio? De que chão recebem essas raízes e através delas toda a árvore as seivas e forças alimentadoras? Qual o elemento que percorre, oculto no solo, as raízes que dão apoio e alimento à árvore? Qual é, no fundo, o fundamento da poesia? É essa a busca em que consiste o principal objetivo deste ensaio.

---

<sup>1</sup> Heidegger, *Der Rückgang in den Grund der Metaphysik*, p. 7.

<sup>2</sup> Descartes, *Les principes de la philosophie*, p. 14

<sup>3</sup> Heidegger, *Der Rückgang in den Grund der Metaphysik*, p. 7.

## A árvore da poesia secou?

Porém, antes de nos colocarmos a caminho desse objetivo, cumpre questionar qual é o motivo que leva Adolfo Casais Monteiro a escrever sobre as raízes da poesia, isto é, qual é o móbil que leva o filósofo a pensar essa questão.

A meu ver, o ponto crucial que pode ser apontado aqui são as acusações que vinham sendo feitas pelos críticos à poesia moderna, os quais Adolfo Casais Monteiro, no ensaio ‘Poesia e temas poéticos’, apelida, por essa razão, de «inimigos da poesia moderna» ou da «poesia nova», designação pela qual o filósofo manifesta a sua preferência por considerar que ela é «mais larga e ao mesmo tempo menos imprópria do que moderna ou mesmo «modernista»<sup>4</sup>.

Confirmando a minha intuição, Adolfo Casais Monteiro começa por explicitar a essência desta crítica logo no primeiro parágrafo do ensaio ‘Raízes da poesia’, ao referir que essa poesia nova provocou nesses críticos, no que à poesia em si mesma diz respeito, aquilo que ele caracteriza como «a impressão duma arte em agonia»<sup>5</sup>.

Essa crítica advinha do facto de que, se desde sempre a árvore da poesia se revestira das mesmas ramagens, isto é, se desde sempre ela se revestira de um conjunto determinado de características que a poesia clássica soube conservar sob a fórmula da tradição; e se essas ramagens, enquanto continuadoras dessa tradição, eram até então o elemento que nos permitia atestar o vigor e a robustez dessa árvore – agora que a poesia nova desnudava os seus troncos, despindo a árvore, deixando cair como outonais folhas secas esses aspetos tradicionais, os críticos pensaram que a árvore da poesia estava a secar e que a poesia nova era o prenúncio da sua morte.

Por essa razão, Adolfo Casais Monteiro viu como necessidade fundamental mostrar que, embora sem aquelas ramagens a que nos habituáramos ver-lhe vestidas, a árvore da poesia não estava a morrer. Tratava-se, efetivamente, de uma impressão: a mesma impressão que temos ao observar as árvores no inverno, as quais nos aparecem tristes e sem vida, mas que resplandecem com nova folhagem quando chega a primavera.

Do mesmo modo, a grande árvore da poesia, livrando-se das folhas secas da tradição, estava agora mais viva do que nunca. Isto porque o solo onde bebe a raiz dessa árvore não cessou de a alimentar. Mas de que solo se trata?

---

<sup>4</sup> Monteiro, *Poesia e temas poéticos*, p. 171.

<sup>5</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 103.

Responder a esta questão, foi, a meu ver, o mote da investigação de Adolfo Casais Monteiro. E esta investigação condu-lo terra adentro, terra adentro em busca do substrato a que vão beber seu alimento as raízes da poesia.

É esse trajeto, portanto, que agora eu gostava de vos convidar a percorrer, quais formigas, quais toupeiras, quais minhocas irrequietas que se lançam terra adentro, perfurando a superfície em profundidade.

### **Primeiro substrato: o conjunto de características da poesia clássica**

A primeira paragem do nosso percurso é o conjunto de características da poesia clássica. Entendo aqui por poesia clássica, segundo a divisão estabelecida pelo filósofo, toda a poesia anterior ao aparecimento da poesia nova<sup>6</sup>. Adolfo Casais Monteiro inclui neste conjunto as noções<sup>7</sup> de ritmo poético, de rima, de regularidade métrica, entre outras (ibid.).

Como nos é dado perceber, se lançarmos mão a este primeiro substrato não encontramos as raízes da poesia.

Isto porque, argumenta Adolfo Casais Monteiro, essas não são características essenciais e necessárias da poesia, mas apenas características secundárias e contingentes. Erradamente tomadas como leis da criação poética, essas características não são mais do que, para utilizar as palavras do próprio filósofo, «fixação *a posteriori* de alguns caracteres das obras-padrões de certas épocas literárias» (ibid.).

Porém, mesmo aqueles que estavam dispostos a admitir que a árvore da poesia não estava a definhando, isto é, a reconhecer a poesia nova como poesia, fizeram residir a mudança no facto de a poesia nova ser desprovida de forma (ibid.).

Adolfo Casais Monteiro não aceita esta solução, pois defende o filósofo ser impossível a qualquer tipo de poesia, seja ela clássica ou nova, não deter forma (ibid.).

O que acontece é que, refere o filósofo, «a *forma*, para estes críticos bem-intencionados, não era senão a forma a que estavam habituados, a forma da tradição greco-latina – muito latina e bem pouco grega, aliás» (ibid.), e não um conceito de forma com sentido universal.

---

<sup>6</sup> Adolfo Casais Monteiro distingue ainda a poesia romântica, ao qual atribui um papel de transição entre a poesia clássica e a poesia moderna ou poesia nova.

<sup>7</sup> Adolfo Casais Monteiro apelida-as de *noções* pois, segundo o filósofo, não se trata dessas características consideradas em si mesmas, mas daquilo que os críticos têm pensado sobre as mesmas (Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 105.).

De modo a aprofundar esta questão, é oportuno ainda recorrer ao ensaio ‘Sobre o «Moderno» e o «Eterno» na poesia portuguesa contemporânea’, no qual o filósofo explica que a poesia nova não eliminou a forma, mas apenas a noção tradicional de que esse conjunto de características da poesia clássica era condição sem a qual não podia existir poesia, uma vez que, segundo ele,

não se trata, pois, de maneira nenhuma, de substituição que tivesse posto em vez do formalismo uma ausência de forma, mas do abandono da ideia segundo a qual a criação poética não se podia fazer senão pela submissão a um conjunto de regras imutáveis. Os «modernistas» quebraram a regra, ou melhor, acabaram de a quebrar, o que é muito diferente de terem negado a forma<sup>8</sup>.

Portanto, enquanto secundárias e contingentes, o conjunto das características da poesia clássica não é o solo onde vão beber as raízes da poesia. Não é nessas características que reside o fundamento da poesia.

### **Segundo substrato: simples meio para transmitir pensamentos**

A segunda paragem do nosso percurso é tomarmos a poesia como simples meio para transmitir ou exprimir pensamentos. Isso é referido por Adolfo Casais Monteiro quando ele escreve:

o que prevalece na poesia ocidental, desde os Gregos – ou antes, o que prevalece, não na poesia (isso é um caso a discutir), mas na interpretação da poesia –, é o seu aspeto intelectual, o que dela permite equivalente discursivo, o que é suscetível de ser *também* apreendido sob a forma de juízos e conceitos<sup>9</sup>.

Ou seja, aclara o filósofo nesta profunda escuridão em que estamos mergulhando, o que aconteceu foi que «através de gerações e gerações formou-se, transmitiu-se e apurou-se esta ideia de que o verso é uma forma de expressão paralela e redutível a outras formas de expressão» (ibid.).

Contudo, para Adolfo Casais Monteiro, as raízes da poesia não podem vir beber a este substrato, pois o filósofo defende no ensaio ‘Introdução: sobre

---

<sup>8</sup> Monteiro, *Sobre o «Moderno» e o «Eterno» na poesia portuguesa contemporânea*, p. 169.

<sup>9</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 105.

alguns conceitos fundamentais: criação e liberdade na arte' que o artista «não é o polidor das ideias que fizeram outros homens; não é um adaptador, não condiciona a «formas belas» quaisquer ideias que lhe dessem prontas a ser «adaptadas» para esse fim»<sup>10</sup>.

E isto porque, se assim fosse, esse criador não seria um artista, mas um mero artífice, como explica o filósofo ao escrever que «se um artista pode dizer que pretende ou pretendeu *traduzir* sob forma artística determinada ideia, a verdade é que, a ser de facto um artista, não *traduziu* ideia nenhuma, pois a tê-lo feito o seu trabalho teria sido de artífice e não de artista» (ibid., p. 30). Isto é, no caso específico da poesia, o poeta que utiliza a sua arte para traduzir ideias em expressão poética não cria verdadeira poesia, mas apenas poesia-artifício, isto é, poesia artificial.

E o poeta, nesse caso, seria um mero artífice porque, como Adolfo Casais Monteiro explica no ensaio 'Poesia e temas poéticos', aqueles que se servem da poesia para transmitir um pensamento concebem a poesia como um mero instrumento de tradução de ideias que seriam preexistentes em relação à própria criação poética; e concebem o poeta como aquele a quem caberia meramente traduzir para a linguagem poética esses pensamentos ou essas ideias que ele encontraria aí já criadas – ideias independentes da sua própria criação enquanto artista<sup>11</sup>. Isso significa que a poesia teria assim um mero valor instrumental e não valor em si mesma, ou seja, não seria valorizada por aquilo que ela é. Por isso, no ensaio 'Notas sobre a poesia', defende o filósofo que «a expressão poética não é redutível a nenhuma outra – só ela se exprime a si própria»<sup>12</sup>.

Também não é, portanto, em encarar a poesia como simples meio para transmitir pensamentos que nós acharemos o seu fundamento.

### **Terceiro substrato: espaço fechado do individualismo de cada poeta**

A terceira paragem do nosso percurso precipita-nos para dentro de uma redoma fechada: é o espaço do individualismo de cada poeta.

Para os críticos, refere Adolfo Casais Monteiro, o principal problema da poesia moderna residia na sua incomunicabilidade, uma vez que, despo-

---

<sup>10</sup> Monteiro, *Introdução: sobre alguns conceitos fundamentais: criação e liberdade na arte*, p. 32.

<sup>11</sup> Monteiro, *Poesia e temas poéticos*, p. 174.

<sup>12</sup> Monteiro, *Notas sobre a poesia*, p. 34.

jando a poesia das suas convenções, se pensava que o poeta era o único que poderia entender a sua própria poesia<sup>13</sup>.

Atendendo a esta crítica, o filósofo, num primeiro momento, começa por admitir, no ensaio 'A arte contra a ordem', que esta é uma preocupação razoável:

Sim: à primeira vista, somos talvez levados a supor que uma progressão constante do individualismo, trazendo consigo um estilo por cada artista, anularia de tal modo os pontos de contacto, abolindo os meios comuns de expressão, que a arte de um seria impenetrável a todos os outros<sup>14</sup>.

Contudo, regressando ao ensaio 'Raízes da poesia', ele colocará em causa este argumento, pois essa incomunicabilidade só se dá com aqueles que pretendem ver a poesia como aquilo que já vimos que ela não é: quer um objeto de compreensão estritamente racional<sup>15</sup>; quer, como estamos argumentando, o ensimesmamento do poeta (ibid., p. 107).

Nesse sentido, uma vez mais a crítica de Adolfo Casais Monteiro é dirigida aos críticos da poesia moderna, atribuindo a base do preconceito classicista da incomunicabilidade da poesia nova ao equívoco segundo o qual, como refere no ensaio 'A arte contra a ordem' estes teriam confundido «as características de universalidade com as da igual compreensibilidade para todos os homens»<sup>16</sup>. Por isso, argumenta o filósofo que «como tudo o que é novo obriga a um esforço de adaptação, e é, possivelmente, incompreensível à primeira vista, só valerão para o clássico aquelas obras que se apresentem com o vestuário consagrado» (ibid.).

Para Adolfo Casais Monteiro, quem pretende ver a poesia como ela é, diríamos, da maneira que o nosso filósofo a encara, não pode deixar de considerar a já costumada ideia, esboçada no ensaio 'O escritor e o mundo moderno' de que «o artista só atinge o universal através do particular»<sup>17</sup>, a qual se traduz, no ensaio 'A arte contra a ordem', no facto de que «uma obra é tanto mais universal quanto mais individualmente humana»<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 106.

<sup>14</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 31.

<sup>15</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 106.

<sup>16</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 32.

<sup>17</sup> Monteiro, *O escritor e o mundo moderno*, p. 50.

<sup>18</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 32.

Para aprofundarmos esta afirmação, teremos de recorrer ainda ao ensaio ‘Música e poesia’, no qual, para o filósofo, a obra de arte e, portanto, o poema, não é um todo fechado e independente<sup>19</sup>. E o poema não é um todo fechado e independente porque, para Adolfo Casais Monteiro, um «cordão umbilical, que a todos os homens reúne por um certo número de características que permanecem sob todas as transformações, lá está a ligar cada obra de arte a cada homem que com ela tome contacto» (ibid.). Esse cordão umbilical é, nas palavras do filósofo, «os mil laços que o prendem ao mundo, os fios inumeráveis que o ligam a ele» (ibid.), isto é, aquilo que há de comum entre todos os seres humanos e que a obra de arte, neste caso a poesia, desperta, evidencia e faz emergir deste mesmo mundo (ibid.).

Retornando ao ensaio ‘Raízes da poesia’, escreve Adolfo Casais Monteiro: «a beleza dum poema é sensível aos homens, não porque cada um deles seja possuidor, digamos, da chave duma linguagem em cifra cujo modelo existe algures, mas pela presença em cada um da mesma riqueza emotiva, intelectual, instintiva, que existe no poeta»<sup>20</sup>.

Por essa razão, conclui o filósofo no ensaio ‘A arte contra a ordem’, que mesmo aqueles que não são especialistas em poesia, podem compreender o poeta moderno, isto é, nas palavras do filósofo, o «poeta que se exprime numa forma direta, livre das castrações classicistas»<sup>21</sup>.

Também não é, portanto, no substrato do individualismo fechado de cada poeta que vamos encontrar as raízes da poesia, que vamos encontrar o seu fundamento.

#### **Quarto substrato: o idealismo platónico**

A quarta paragem do nosso percurso encontra-se no substrato do idealismo platónico, ou devemos antes dizer, do dualismo platónico.

Segundo a teoria platónica, existem dois planos a serem considerados: o plano sensível por um lado; o plano inteligível pelo outro.

Neste quadro metafísico, onde o mundo sensível é um espelho imperfeito do mundo inteligível, as raízes da poesia humana não pertencem ao mundo sensível, mas ao mundo inteligível.

---

<sup>19</sup> Monteiro, *Música e poesia*, p. 120.

<sup>20</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 112.

<sup>21</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 32.

A arte, a poesia, cópia de cópia, encontra seu fundamento no mundo das ideias e não no mundo terreno<sup>22</sup>.

São, pois, estes preconceitos platónicos, para Adolfo Casais Monteiro, no ensaio 'O escritor e o mundo moderno', a causa que mais principalmente tem levado a enraizar a árvore da poesia numa «posição «fora do mundo»»<sup>23</sup>.

Para o filósofo, contudo, voltando ao ensaio 'Raízes da poesia', não é fora do mundo que se encontram as raízes da poesia. Não é *lá fora* que ela vai beber os elementos vivificantes que nutrem toda a árvore. Argumentando desse modo contra o enraizamento da poesia neste idealismo dualista de Platão, Adolfo Casais Monteiro vai sugerir precisamente o inverso: que as raízes da poesia vão beber o seu alimento na Terra, neste mundo – e não num mundo exterior. Isto porque, escreve ele, «a poesia é da terra porque o poeta é da terra; é arte, não por apreender valores ultraterrenos, mas por conter, em inesgotável possibilidade ecoante, valores humanos»<sup>24</sup>.

Mais uma vez, os críticos classistas são o alvo de Adolfo Casais Monteiro, pois escreve o filósofo no ensaio 'Real e ideal na conceção da literatura' que

a estética clássica só encontrou para essa capacidade de a literatura permanecer viva a explicação de que ela receberia essa existência de um ser, de uma forma eterna, seu modelo; e, de facto, uma estética idealista não podia recorrer a outra explicação de tal fenómeno, pela impossibilidade de reconhecer que a autêntica obra de arte tem raiz terrena, e de que só podem existir valores permanentes quando uma circunstância os torna possíveis, quando se dá a transfusão de sangue necessária para que uma obra fique a viver pelos séculos afora<sup>25</sup>.

Pelo contrário, argumenta o filósofo, é necessário termos em conta, como ele expressa no ensaio 'Poder de choque da arte moderna', a «noção fundamental de que a arte tem as suas raízes cá na terra»<sup>26</sup>. Isso significa, como ele o dirá no ensaio 'Da unidade do artista', que aquele que concebe arte «não é um deus que desce à terra: é um homem que dela se ergue»<sup>27</sup>, o que

---

<sup>22</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 110.

<sup>23</sup> Monteiro, *O escritor e o mundo moderno*, p. 46.

<sup>24</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 112.

<sup>25</sup> Monteiro, *Real e ideal na conceção da literatura*, p. 18.

<sup>26</sup> Monteiro, *Poder de choque da arte moderna*, p. 39.

<sup>27</sup> Monteiro, *Da unidade do artista*, pp. 66-67.

leva, a meu ver, à ideia apresentada pelo filósofo no ensaio 'Real e ideal na concepção da literatura' de que «a obra de arte não desce da eternidade para a terra; pelo contrário, sobe da terra para a eternidade»<sup>28</sup>.

Neste sentido, se é verdade, como escreve Adolfo Casais Monteiro, que «sobre o sentido em que se deva conceber este solo de que a sua raiz se alimenta é que não vemos chegar-se a acordo», ainda assim, completa o filósofo, é incontornável reconhecer a «raiz humana da arte e da literatura» (ibid.). Mas se a raiz é humana, não será porque há algo nesse solo onde ela vai beber que lhe confere essa humanidade?

Se a resposta a esta questão é afirmativa, como Adolfo Casais Monteiro pensa que é, então o idealismo platónico também não é o estrato onde encontraremos as raízes, o fundamento da poesia.

### **Quinto substrato: visão cientista da arte**

A quinta paragem do nosso percurso ergue-se diante de nós no campo da ciência. Pretende-se encontrar uma explicação científica para a poesia.

Adolfo Casais Monteiro, contudo, argumenta contra essa possibilidade. Isto porque a ciência trabalha no domínio do racional. Nesse sentido, segue-se daí que aquilo que a ciência poderia encontrar na poesia seria apenas o racionalizável, o intelectualizável, o que, de acordo com o pensamento do nosso filósofo, já vimos serem apenas aspetos secundário da mesma<sup>29</sup>. Como tal, aspetos infrutíferos na nossa busca metafísica.

Para Adolfo Casais Monteiro, a ciência é incapaz de fundamentar a poesia porque ela separa o racional do irracional, inscrevendo-se na primeira esfera e rejeitando a segunda. Neste sentido, no ensaio 'A arte contra a ordem', o alvo do filósofo permanece:

na sua inocência, e de joelhos ante a soberana razão, creem os clássicos possível essa sagrada obediência das forças mais íntimas do artista ao que não é mais que um pálido eco de tais forças originárias e fundamentais; porque, qual é para o homem o significado da razão, senão o duma função secundária, utilitária, tendo em vista facilitar, precisamente, a transmissão daquilo que em termos puros de irracionalidade não é transmissível senão através a voz mediúnica do artista?<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Monteiro, *Real e ideal na concepção da literatura*, p. 18.

<sup>29</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 112.

<sup>30</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 27.

Assim sendo, e tomando novamente em mãos o ensaio ‘Raízes da poesia’, escreve Adolfo Casais Monteiro que «são os valores não racionais, ou melhor, os valores que englobam, mas excedem os racionais»<sup>31</sup>, na medida em que, contra a atitude da ciência, considera o filósofo que «não há de facto direito para, *em absoluto*, se separar racional e irracional» (ibid., pp. 112-113), aqueles que alimentam as raízes e através delas a árvore da poesia.

No ensaio ‘Poesia, intuição e razão’, Adolfo Casais Monteiro desenvolve esta questão, referindo que o culto da razão leva-nos a pensar a arte em termos racionalistas e, por conseguinte, a vê-la como ela não é, impedindo-nos de a compreender. E uma vez que compreender é o objetivo da razão, surge aí um paradoxo: o culto da razão racionalista cegou-nos para atingirmos o objetivo da razão, que é compreender. Só quando entra o irracional para a equação, que o culto da razão racionalista exclui porque abomina, é possível compreender a arte e, desse modo, cumprir o objetivo que a razão purificada do irracional não é capaz de concretizar<sup>32</sup>.

Ademais, contra os receios dos racionalistas, o filósofo esclarece que «reconhecer a importância do irracional não quer dizer usá-lo (?) como método, e significa pelo contrário que se pensa tendo em conta a sua existência, que se lhe concede o lugar que de facto ocupa na criação» (ibid.). Por conseguinte, em termos poéticos, «proclamar a base irracional da atividade poética não quer tampouco dizer que o poeta não tenha nada que ver com a razão» (ibid.).

O que acontece é que «há uma espontaneidade, um manancial não-racionalizável» (ibid.) que o poeta utiliza para criar e sem o qual não é possível compreender a poesia. Mas isto, conclui o filósofo, não se aplica a todas as dimensões nem da vida, nem da criação poética (ibid.). Por isso fica desfeito o paradoxo (ibid.).

Então, voltando outra vez ao ensaio ‘Raízes da poesia’, uma vez que o irracional consiste nessa «região para lá da prova e da demonstração»<sup>33</sup>, apenas quando introduzirmos na compreensão da poesia valores pertencentes à esfera do irracional, tais como magia, participação, intuição, etc. (ibid., p. 112), será possível, não encontrar uma explicação para ela, domínio do estritamente racional, mas apalparamos a «possibilidade de entrever o sentido da poesia» (ibid.).

---

<sup>31</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 112.

<sup>32</sup> Monteiro, *Poesia, intuição e razão*, p. 138.

<sup>33</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 113.

Portanto, também uma visão cientista da arte ou da poesia é insuficiente e inapropriada para buscar na mesma as suas raízes, o seu fundamento.

### **Sexto substrato: realidade e vida**

Chegamos, enfim, ao último substrato. Eis o momento em que, tateando até aqui às cegas e nada encontrando, achamos as raízes da poesia.

A luz que nos guiou, de substrato em substrato até aqui foi saber que, para Adolfo Casais Monteiro, «tudo o que a poesia pode ser secundariamente não nos deve fazer esquecer o que ela é essencialmente» (ibid., p. 108). Trata-se daquilo a que o filósofo, no ensaio ‘Mais além da poesia pura’, designa por *catarsis*, isto é, a «purificação em cada arte do que é postiço, artificial, de empréstimo»<sup>34</sup>.

Ora, aquilo que a poesia é essencialmente, o solo onde as suas raízes vão beber, o seu fundamento, diz-nos agora o filósofo no ensaio ‘Raízes da Poesia’, é a realidade e a vida. Na poesia, escreve Adolfo Casais Monteiro, «o essencial é que nos ponha em contacto com a mais real realidade, que nos permita realizar em profundidade a comunhão com a vida viva»<sup>35</sup>.

Vida, porque, recorrendo ao ensaio ‘O homem mutilado’, para além de esta ser uma palavra da qual o filósofo assume gostar, a mesma engloba ou remete para «uma insinuação de força criadora, de marcha em frente»<sup>36</sup>.

Realidade, porque, recorrendo ao ensaio ‘Da unidade do artista’, esta é para o filósofo

tudo aquilo que existe para o homem: é ele próprio como ser que se conhece, é tudo quanto lhe entra pelos olhos, pelos ouvidos, por todos os sentidos, é tudo quanto ele imagina, supõe, arquiteta, sonha – pois também o sonho faz parte da realidade. Realidade é, pois, tudo o que com o homem está relacionado, e eis porque vêm a ser para mim reais aquelas coisas que é costume dizer ideias – por ser uso pensar que elas *estão* na ideia, ou existem como ideia. Tal abstração não me interessa. E insisto: real é o que existe para o homem<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Monteiro, *Mais além da poesia pura*, pp. 77-78.

<sup>35</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 108.

<sup>36</sup> Monteiro, *O homem mutilado*, p. 34.

<sup>37</sup> Monteiro, *Da unidade do artista*, p. 66.

O solo poético não é, pois, um dado imóvel, estático, inerte. É antes, retomando o ensaio ‘Raízes da poesia,’ uma vibração: «vibração da vida»<sup>38</sup>. E o poeta, concomitantemente, como o caracteriza Adolfo Casais Monteiro no ensaio ‘Notas sobre a poesia,’ é «a mais vibrátil antena da terra»<sup>39</sup>.

Nesse sentido, aquilo que, essencialmente, a poesia faz, como descreve o filósofo no ensaio ‘Raízes da poesia,’ é lançar suas raízes nesse solo, sugando a seiva que ele contém, erguendo-a pelo caule, espalhando-a pela folhagem à altura dos nossos olhos, para que nós possamos estabelecer «contacto» com essa vibração da vida oculta no mais profundo solo, do qual resulta o «estremecimento que nos percorre ao entrarmos em intimidade com um poema»<sup>40</sup>.

\*

Agora que encontrámos o substrato que procurávamos, na medida em que nele des-cobrimos as raízes da poesia, isto é, retirámos de cima delas a terra que as cobriam e que as ocultavam, é ainda necessário alargar os nossos subterrâneos horizontes, pois, para compreender a orientação desse fundamento, temos de compreender de que forma as raízes retiram desse solo o seu alimento. O mesmo é perguntar: como é que as raízes transformam a vida e a realidade em poesia?

Para Adolfo Casais Monteiro, no ensaio ‘Problemas da poesia moderna,’ esse processo ocorrer como transformação: se a realidade e a vida que constituem o substrato são, inicialmente, a realidade vivida no dia-a-dia do poeta, pois escreve o filósofo que «o poeta alimenta-se da realidade quotidiana – como qualquer um não poeta»<sup>41</sup>, ao ser absorvida pelas raízes, essa realidade, essa vida quotidiana altera-se, transforma-se: pois «a vida propõe imagens da realidade que a realidade nunca teve. A vida inventa-se no poeta e estende através dele tentáculos imprevisíveis para se fazer mais vida e para tornar a realidade mais real» (ibid.).

Enquanto arte, essa transformação que ocorre no subsolo da árvore da poesia, pois trata-se, como encontramos no ensaio ‘Música e poesia,’ efetivamente, de uma transformação operada no interior do poeta<sup>42</sup>, na medida em que essa realidade de que fala Adolfo Casais Monteiro é, na verdade, uma

<sup>38</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 108.

<sup>39</sup> Monteiro, *Notas sobre a poesia*, p. 37.

<sup>40</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 108.

<sup>41</sup> Monteiro, *Problemas da poesia moderna*, p. 87.

<sup>42</sup> Monteiro, *Música e poesia*, p. 126.

realidade interior (ibid., p. 135), consiste na conversão do alimento imanente que é a vida e a realidade quotidiana em alimento transcendente, isto é, em alimento que transcende a própria experiência quotidiana acumulada pelo artista ou pelo poeta. É isso que Adolfo Casais Monteiro parece sugerir ao afirmar, no ensaio 'A arte contra a ordem' que é

transcendendo os gestos da expressão quotidiana e comum, erguendo uma voz que murmura e grita as mil vibrações da sua vida interior, que o artista cria; a arte deixa de ser um jogo de harmonias, de ritmos e de belezas formais, para ser o gráfico em que se vão inscrevendo as oscilações da sua alma, da sua consciência, o fluxo e o refluxo da vida, em cujas ondas vai rasgando dolorosamente o seu caminho<sup>43</sup>.

Isto porque a vida, digamos, em *estado bruto*, é insuficiente para gerar o poema. Esta ideia é sugerida por Adolfo Casais Monteiro quando ele escreve, no ensaio 'Os falsos dilemas da crítica contemporânea' que «se não há arte sem ter havido vida, não é menos certo que a arte não é só vida»<sup>44</sup>.

Se, por um lado, como escreve o filósofo, «a arte fixa a vida, fixa os momentos da existência», por outro lado, concomitantemente, «para os fixar, tem de haver algum elemento que se acrescente à vida, um elemento que, digamos assim, *faça parar* a vida, suspenda a série ininterrupta de momentos», uma vez que, continua ele, «a experiência vivida e a forma criada diferem profundamente» (ibid.). O processo químico que transforma a realidade que há no solo em alimento para a árvore da poesia através das raízes, isto é, esse elemento indispensável para transformar a realidade em poema de que fala Adolfo Casais Monteiro, é aquilo que ele designa como o «*momento subjetivo*» (ibid.). Isto porque, refere o filósofo, «o artista não é apenas (perdoe-se-nos a rudeza da imagem) crivo através de cuja rede a vida passe para a arte; não se pode esquecer que uma transformação se realiza, transformação que é obra da vida, obra viva, que resulta de uma experiência profunda» (ibid.). A poesia, como ele defende no ensaio 'A crise do «Facto»', não se reduz aos factos da vida; pelo contrário, ela evoca-os e transfigura-os, na medida em que apenas dessa forma ela pode, verdadeiramente, atingir a realidade<sup>45</sup>.

Contudo, regressando ao ensaio 'Os falsos dilemas da crítica contemporânea', isso não implica a exclusão daquilo a que podemos chamar, por contrapo-

---

<sup>43</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 30.

<sup>44</sup> Monteiro, *Os falsos dilemas da crítica contemporânea*, p. 39.

<sup>45</sup> Monteiro, *A crise do «Facto»*, p. 46.

sição, de *momento objetivo*<sup>46</sup>. É isso que explica Adolfo Casais Monteiro ao escrever que

a experiência do artista é, com efeito, dupla. É a do que ele próprio vive e é, através desta, indiretamente, se assim quisermos dizer, a experiência do que o mundo lhe comunica, do que ele sabe, do que ele conhece, mas não vive propriamente. Não é possível negar que esta e aquela sejam igualmente importantes. Mas, uma ou outra importam mais, conforme a personalidade e o temperamento (ibid.).

E, portanto, se é verdade que «sem a experiência *através* da qual passou o criador, não haveria arte», ou seja, não haveria poesia, também é verdade que «dessa experiência só resulta realmente uma obra de arte quando ele nos pode dar, desse modo, mais vida do que nele havia de vida, mais humanidade do que nele, como indivíduo, podia caber de humanidade» (ibid., pp. 40-41).

Isto significa que as raízes da árvore da poesia retiram desse solo o seu alimento vivificando e realizando a vida e a realidade que o poeta viveu. E nesse vivificar... E nesse realizar... Ampliam a vida e a realidade. São esses os únicos frutos que, para Adolfo Casais Monteiro, o verdadeiro apreciador da poesia deve saber colher nela: uma amplificação da vida e da realidade, que lhe é comunicada enquanto reverberação que ele não deve tentar explicar, mas sentir.

\*

E por que razão nos sentimos tão tentados a provar desses frutos? Encontramos a resposta a esta questão no ensaio 'O escritor e o mundo moderno'. Para Adolfo Casais Monteiro não se trata de uma razão trivial, mas essencial, uma vez que, para ele, «a arte não é um produto de luxo», mas pelo contrário, ela é «indispensável à vida»<sup>47</sup>.

E ela é indispensável à vida porque se a vida de todos os dias, a vida quotidiana, nos adormece na sua inércia para aquilo que é essencial, pelo contrário, quando comemos do fruto dessa árvore entramos em contacto com a verdadeira vida, com a realidade mais essencial (ibid., p. 58). E isto na medida em que, escreve o filósofo,

---

<sup>46</sup> Monteiro, *Os falsos dilemas da crítica contemporânea*, p. 40.

<sup>47</sup> Monteiro, *O escritor e o mundo moderno*, p. 57.

a vida, a verdadeira vida, é mais alguma coisa do que o comer e o dormir, e o trabalhar para poder ter que comer e onde dormir. Isto é a vida imediata, a vida urgentemente material. Mas para além dela é que o homem existe com plenitude; e a arte é um dos mais poderosos meios de que a humanidade dispõe para tomar pé nessa plenitude (ibid., p. 60).

\*

Deste modo, para terminar a viagem em que consistiu este ensaio, gostaria de concluir o mesmo regressando ao ponto inicial: alimentado pela vida e pela realidade, gostaria de percorrer, em sentido inverso, substrato a substrato, até ter diante dos olhos, novamente, emergido do fundo da terra, a árvore da poesia:

Sem ir a poesia beber à vida e à realidade, toda a tentativa científica de compreender a poesia é parcial, posto que, seguindo o pensamento de Adolfo Casais Monteiro no ensaio 'Problemas da poesia moderna', «pretender «explicar» a poesia é reduzi-la a um plano determinado, é restringir esse absoluto que ela é a um relativo»<sup>48</sup>. Pelo contrário, é através da comunhão entre racional e irracional, entre os seres humanos e os seres humanos, entre os seres humanos e a vida – que é possível compreender a poesia.

Sem ir a poesia beber à vida e à realidade, não é possível senão enraizar a poesia, como o filósofo refere no ensaio 'O escritor e o mundo moderno', «fora da nossa dimensão humana», isto é, num «mundo *inventado*, alheio àquele em que a nossa vida tem as suas amarras»<sup>49</sup>. Pelo contrário, voltando ao ensaio 'Raízes da poesia', «quando um poema nos transporta, não apelamos para uma «outra realidade» para explicar esse dom de sermos transportados»<sup>50</sup>. Como ele completa no ensaio 'O escritor e o mundo moderno', porque «a arte põe-nos em equilíbrio com os ritmos da vida»<sup>51</sup> e porque, seguindo também o ensaio 'Raízes da poesia', é a poesia a forma de arte que vai beber diretamente a esse ritmo, alimentando-se das reverberações que marcam esses ritmos – é a poesia a melhor forma de nos imanarmos com os outros e com o mundo»<sup>52</sup>. Contra o idealismo platónico, segundo o qual a função da arte poderia ser substituída por um simples espelho que refletisse a vida

---

<sup>48</sup> Monteiro, *Problemas da poesia moderna*, p. 59.

<sup>49</sup> Monteiro, *O escritor e o mundo moderno*, p. 38.

<sup>50</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 110.

<sup>51</sup> Monteiro, *O escritor e o mundo moderno*, p. 110.

<sup>52</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, pp. 109-110.

e a realidade, defende o filósofo, no ensaio ‘Da unidade do artista’, que «o artista organiza a realidade através de si próprio; não é um espelho que a reflete, mas um criador para quem ela é o barro por amassar – criador que antes também foi para ela esse mesmo barro virgem»<sup>53</sup>. Isto porque, como Adolfo Casais Monteiro escreve no ensaio ‘Problemas da poesia moderna’, «a poesia é, evidentemente, deste mundo, e só tem sentido e valor na medida em que não deixa de o ser. Não importa que fale ou não fale dele, não importa que seja individual ou social. Tudo isto é secundário. O que ela precisa é de corresponder àquilo que o homem tem dentro de si»<sup>54</sup>.

Sem ir a poesia beber à vida e à realidade, jamais se atingirá uma conceção em que «a poesia surge como reivindicação e permanente apelo ao contacto»<sup>55</sup>, isto é, uma poesia, enquanto forma de arte, que ao invés de fechar os homens em si mesmos, «*abre* os homens uns aos outros, desvenda-os reciprocamente. Por ela, o homem participa desse universalizar-se do individual que é a razão de a palavra «humanidade» significar o conjunto de todos os homens» (ibid.). É por esta razão que Adolfo Casais Monteiro defende, no ensaio ‘A arte contra a ordem’, ser este

o verdadeiro significado social da arte: necessidade de comunicação, e fraternidade, anseio por fazer vibrar todos os outros homens em idêntica comunhão com a vida, naquela comunhão com a vida que o artista sentiu ao desprender-se-lhe das mãos generosas e maravilhosas a obra em que a vida, através dele, foi um amanhecer de beleza. E, neste anseio de ver prolongar-se, em círculos concêntricos cada vez mais largos, aquilo que em nós se formulou e estuou balbuciando, quero eu ver a mais perfeita resposta àqueles, que, por medo ao que chamam «os excessos do individualismo», se arvoram em profetas do *triste futuro* da arte moderna<sup>56</sup>.

Sem ir a poesia beber à vida e à realidade, a poesia é encarada apenas como mero veículo de conhecimento, mero veículo de transmissão de saber. Contudo, argumenta o filósofo, se é verdade que a poesia é uma «mensagem do homem para o homem»<sup>57</sup>, os seres-humanos servem-se da poesia, como encontramos no ensaio ‘Problemas da poesia moderna’,

---

<sup>53</sup> Monteiro, *Da unidade do artista*, p. 66.

<sup>54</sup> Monteiro, *Problemas da poesia moderna*, p. 83.

<sup>55</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 109.

<sup>56</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 31.

<sup>57</sup> Monteiro, *Raízes da poesia*, p. 110.

para transmitirem, não um saber, mas o próprio sentido da perplexidade que os habita, para passar de uns a outros as visões que os fizeram mergulhar mais fundo na consciência de existir. E esta consciência é um mistério, uma secreta comunicação que o homem sente, mas só exprime como mistério que é<sup>58</sup>.

Isto porque, refere o filósofo no ensaio 'O escritor e o mundo moderno': «não são ideias, não são objetos só da inteligência que a arte essencialmente manifesta»<sup>59</sup>. É por essa razão que Adolfo Casais Monteiro defende que «a poesia não pode ser usada para corresponder seja a que forma for de quantas servem ao homem para se exprimir. Assim, por exemplo, como ele escreve no ensaio 'Notas sobre a poesia', será absurdo pedir à poesia que traduza um pensamento, que exprima determinada ideia»<sup>60</sup>. Nas palavras do nosso filósofo, no ensaio 'Introdução: sobre alguns conceitos fundamentais: criação e liberdade na arte', essa é a razão pela qual não pode haver «permuta da arte com qualquer outra forma de expressão»<sup>61</sup>.

Sem ir a poesia beber à vida e à realidade, o conjunto das características da poesia clássica são meras formas vazias, mera rama seca que as raízes não alimentam dessa seiva vivificante e salutar. Isto porque, como Adolfo Casais Monteiro escreve no ensaio 'Vontade e criação', «o esquema, quem quer o adquire»<sup>62</sup>. Pelo contrário, «a arte, tem-na apenas aquele que possui com que a alimentar» (ibid.). E para o filósofo, o alimento da árvore da poesia «não está à superfície, mas sim lá onde nenhuma aprendizagem de formas e de técnicas ensina a ir» (ibid.): nas reverberações da vida e da realidade. É por essa razão que o filósofo escreve, no ensaio 'A arte contra a ordem', que o trabalho de aprendizagem do artista

não consiste em averiguar quais os processos de expressão de que os outros se servem, mas sim, por um contacto intenso, não só com a arte, mas com todas as modalidades da vida, em ele próprio descobrir, pelas suas reações pessoais, qual o seu caminho. Não se trata para ele de, entre os caminhos já traçados, encontrar o que mais lhe convenha, mas de por si próprio desbravar um novo caminho através do desconhecido<sup>63</sup>.

---

<sup>58</sup> Monteiro, *Problemas da poesia moderna*, p. 58.

<sup>59</sup> Monteiro, *O escritor e o mundo moderno*, p. 39.

<sup>60</sup> Monteiro, *Notas sobre a poesia*, 33.

<sup>61</sup> Monteiro, *Introdução: sobre alguns conceitos fundamentais: criação e liberdade na arte*, pp. 30-31.

<sup>62</sup> Monteiro, *Vontade e criação*, p. 70.

<sup>63</sup> Monteiro, *A arte contra a ordem*, p. 28.

## Conclusão

Em suma, é a vida e a realidade o alimento que os demais substratos analisados não conseguem fornecer à poesia. É a vida e a realidade o fundamento da poesia. É a vida e a realidade o solo a que vão beber as raízes da poesia.

## Bibliografia

- Descartes, René - *Les principes de la philosophie*. Tradução de Claude Picot. 4.<sup>a</sup> ed. Paris: Théodore Girard, 1681.
- Heidegger, Martin - *Der Rückgang in den Grund der Metaphysik*. In Heidegger, Martin - *Was ist Metaphysik?* 5.<sup>a</sup> ed. Frankfurt A.M.: Vittorio Klostermann, 1949.
- Monteiro, Adolfo Casais - *A arte contra a ordem*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Considerações pessoais*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2004, pp. 25-34.
- \_\_\_ - *A crise do «Facto»*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Melancolia do progresso*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2003, pp. 45-47.
- \_\_\_ - *Da unidade do artista*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 65-68.
- \_\_\_ - *Introdução: sobre alguns conceitos fundamentais: criação e liberdade na arte*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 25-32.
- \_\_\_ - *Mais além da poesia pura*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Considerações pessoais*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2004, pp. 69-78.
- \_\_\_ - *Música e Poesia*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 117-131.
- \_\_\_ - *Notas sobre a poesia*. In Monteiro, Adolfo Casais - *A palavra essencial*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1972, pp. 29-42.
- \_\_\_ - *O escritor e o mundo moderno*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 35-64.
- \_\_\_ - *O homem mutilado*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Melancolia do progresso*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2003, pp. 31-36.
- \_\_\_ - *Os falsos dilemas da crítica contemporânea*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Clareza*

- e mistério da crítica*. Estudos Gerais. Série Universitária. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 1984, pp. 31-44.
- \_\_\_ - *Poder de choque da arte moderna*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Uma tese e algumas notas sobre a arte moderna*. 1.<sup>a</sup> ed. s. l.: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1956, pp. 39-43.
- \_\_\_ - *Poesia e Temas Poéticos*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 171-175.
- \_\_\_ - *Poesia, intuição e razão*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 133-143.
- \_\_\_ - *Problemas da poesia moderna*. In Monteiro, Adolfo Casais - *A palavra essencial*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1972, pp. 43-96.
- \_\_\_ - *Raízes da Poesia*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 103-115.
- \_\_\_ - *Real e ideal na conceção da literatura*. In Monteiro, Adolfo Casais - *Clareza e mistério da crítica*. Estudos Gerais. Série Universitária. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 1984, pp. 11-30.
- \_\_\_ - *Sobre o «Moderno» e o «Eterno» na poesia portuguesa contemporânea*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, pp. 155-170.
- \_\_\_ - *Vontade e criação*. In Monteiro, Adolfo Casais - *De pés fincados na terra. Ensaios*. Adolfo Casais Monteiro Obras Completas. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: INCM, 2006, 69-70.



## A MÚSICA DISSONANTE DE ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Mário Vítor Bastos

Interpretar a poesia de Casais Monteiro passa sempre por referir a revista *presença* (1927-1940), a “folha de arte e crítica” que co-dirigiu com José Régio e João Gaspar Simões, durante a década de 30 do século XX. O conceito de “literatura viva”, enunciado por José Régio em 1927 no primeiro número da *presença*, atrai e refrata a poesia de Adolfo Casais Monteiro, a qual amiúde contrapõe opostos — vida/morte, ser/nada, presença/ausência, treva/claridade, silêncio/voz, confusão/sentido, pensamento/arte, canto/escrita. Segundo José Régio Casais Monteiro foi um “libertador” do verso português (*Poesias*, 233).

Os três primeiros livros de poesia de Casais Monteiro, de 1929, 1934 e 1937, são publicados pelas edições *Presença* e a década da *presença* contribui decisivamente para a sua modernidade formal, expansão e alterações de paradigmas temáticos. Estes livros acompanham a evolução da *presença*, de panfleto de vanguarda a publicação modernista e, por fim, revista da modernidade “académica”. É no início do período da *presença*, em 1937, que Casais Monteiro é preso pela primeira vez por motivos políticos.

Durante os anos da *presença*, através da actividade de tradutor e da leitura de muitos poetas (mas não só), a intertextualidade de Casais Monteiro expande-se. Remontam a este período as suas ligações à poesia brasileira, as quais incidiram inicialmente em Ruy Ribeiro Couto e Manuel Bandeira. A ambos dedica estudos e com o primeiro chega a publicar um pequeno livro em conjunto, *Correspondência de Família* (1933). Este interesse profetiza com irónica amargura o longo exílio (1954-1972) no Brasil onde vem a falecer. Por isso, e à semelhança de Jorge de Sena, Casais Monteiro apresenta uma forte dimensão crítica, literária e interventiva luso-brasileira. Casais Monteiro tornou-se depositário da memória da *presença*. A preciosa atenção crítica que lhe dedicou e a antologia e estudo de poetas do movimento, publicada no Brasil em 1959, são importantes documentos para o entendimento da poesia portuguesa do século XX.

No contexto da modernidade europeia, Casais Monteiro revê-se numa tradição predominantemente francesa com raízes em Flaubert a Baudelaire e que passando por Verlaine e Rimbaud converge em Jules Superville, entre os

contemporâneos muito admirado. Neste aspecto, não diverge, por exemplo, do que acontece em geral com os modernistas anglo-americanos. Entre os portugueses de maior impacto contam-se Gomes Leal, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Exemplo da leitura atenta de poetas seus contemporâneos é “Palavra Impossível”, poema dedicado a Carlos Queirós (1907-1949), onde Monteiro se “espelha” a si próprio: “Deram-me o silêncio para eu guardar dentro de mim/a vida que não se troca por palavras./ Deram-mo para eu guardar dentro de mim/as vozes que só em mim são verdadeiras” (*Poesias*, 160). A criatividade poética, para Monteiro, inseparável da vida, dá voz e sentido aos silêncios da existência.

“Ode a Gomes Leal” de 1948 é um iluminante diálogo *silencioso* com o precursor: “O teu génio foi um cego caminhando/ na floresta insólita das palavras” (*Poesias*, 146). A situação do cego à procura de luz e o silêncio do poeta apostrofado, Gomes Leal, tornam-se na condição para *ouvir* a música dissonante da sua poesia: “Mas no silêncio que ficou teus versos cantam” (*Poesias*, 147). Já com Teixeira de Pascoaes há diálogo divergente acompanhando as mutações temático-estilísticas de Casais, o que é visível em poemas como “Saudade da Origem”, “Saudade da Saudade” e “Saudades da Terra” (*Poesias*, 84, 103, 162). O título do livro *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (1959) afirma um entendimento distinto do simbolismo da noite, extensivo ao saudosismo e à ideia de Portugal. Teixeira de Pascoaes evoluiu *regredindo*, Casais Monteiro afirmou-se *progredindo*: de português para cidadão do mundo e *estrangeiro definitivo*.

Também Fernando Pessoa escreveu um notável poema dedicado a Gomes Leal, sendo famosa a carta de 13 de Janeiro de 1935 a Casais Monteiro, no ano do seu desaparecimento, onde explica a génese dos heterónimos. Casais Monteiro será um dos primeiros críticos de referência de Pessoa, seu antologista e tradutor. Talvez por isso o poeta Casais Monteiro tenha tido o cuidado de não desenvolver uma relação com o poeta Fernando Pessoa, sendo patente o esforço na recusa dessa influência: fingimento, máscaras, realidade sonhada e nacionalismo são temas que não existem em Monteiro. Une-os o amor pela liberdade, temática também partilhada com Leonardo Coimbra, o mestre-filósofo de Monteiro. De resto, o diálogo com Pessoa também é divergente e dissonante, lembrando, no essencial, o encetado com Teixeira de Pascoaes.

A grande influência *pré-presença* durante a formação filosófica é Leonardo Coimbra, cuja sua axiologia liberal/libertária e teoria política progressista marcaram Casais Monteiro. No contexto epocal da *presença*, par além

dos ecos de Leonardo Coimbra que morre em 1936, Casais Monteiro é instrumental na divulgação do existencialismo, ao traduzir e publicar com um estudo, em 1936, *O Desespero Humano: Doença até à Morte*, de Søren Kierkegaard e, em 1941, *As Estátuas Volantes*, de Jean-Paul Sartre. Este contacto com o existencialismo contribui decerto para o desenvolvimento da poética da dissonância.

Esta forma de música, quase sempre nocturna, de Casais Monteiro inicia-se com o virtuosismo de um jovem boémio e modernista. Pelo caminho surgem o observador dissonante de si e da sociedade, o vitalista entusiasta, o cronista das catástrofes bélicas dos totalitarismos europeus, o poeta de auras expressivas e meditações meta-poéticas e, por fim, o estrangeiro definitivo. Compõe esta obra poética oito pequenos livros sendo a progressão antinómica, com momentos na dialéctica que descontinuam e suspendem este processo.

Em 1929, com vinte e um anos, Casais Monteiro publica *Confusão*, livro de cunho esteticista-decadentista. De vanguarda para uns, João Gaspar Simões, E.M. de Melo e Castro, imaturo para outros, o próprio Casais Monteiro, *Confusão* dá uma aura “experimental” ao início do seu percurso poético. Parecendo ser uma “Confusão esplêndida de sol e de alegria!”, (*Poesias Completas*, p. 42), “por de mais adolescente em muitos dos seus temas” (*Poesias Completas*, 218), é um livro mais nocturno e triste do que solar e alegre.

*Confusão* representa a dimensão mais radical da poesia da *presença*. A sua temática provocadora é partilhada, por exemplo, pelo ainda mais radical António Navarro (1902-1980). Em “Jazz”, a música “canta” e “chora”: “Numa cadência de enigma/ entrecortada de espasmos/ saltos berros mil ruídos”. Através da sua rítmica “selvagem” (dos anos 20) “O jazz canta a saudade/ dum sonho que não se sabe. //Chora o jazz a velha perda/ dum paraíso qualquer// [...] perdido”. (*Poesias*, 35). O “paraíso perdido” é noutro momento um inocente “brinquedo infantil” (*Poesias*, 33). Este “jazz canta saudade” (cf. Teixeira de Pascoaes) qual mescla de fado e de modernismo internacional de origem americana.

“Álcool” e “Cerveja” (*Poesias*, 45, 34) são outros exemplos deste decadentismo boémio, melancólico e delirante: “Sonho, deixo-me ir... Quietos/ sou como um outro.” (*Poesias*, 45). “Álcool” evoca a alteridade ontológica de Arthur Rimbaud e Mário de Sá-Carneiro. O sujeito procura em vão sair do seu torpor: “Desencontrados destinos/ [...] / que me deixaram sem norte/ neste deserto gelado/ à espera dum acaso/ que me traga qualquer sono/ ou de alguma caravana/ que me empreste o seu destino” (“Ladainha”, *Poesias*,

74). A atmosfera de *Confusão* reaparece depois só muito pontualmente na poesia de Casais Monteiro, como em 1937: “Que esperas, ser confuso e indeciso? Receias a noite, o silêncio, os abandonos?” (*Poesias*, 92). Apenas a dissonante e ambiência nocturna de *Confusão* irá persistir. Em 1933 publica com Ruy Ribeiro Couto (1898-1963) a plaquette *Correspondência em Família* com a sua temática transatlântica e fraternal lembra um antídoto para o decadentismo boémio de *Confusão*. Trata-se de dois poemas epistolares, um de Monteiro e outro de Couto, em forma de correspondência enviada do Porto e do Rio de Janeiro. No poema de Casais Monteiro lê-se: “Calai-vos importunos.../Deixai-me ouvir o longe/De lá chegam vozes amigas/Ontem desconhecidas” (*Correspondência de Família*, s.p)

O segundo livro, *Poemas do Tempo Incerto*, de 1934, partilha a mesma raiz formal de *Confusão* (a escrita de ambos é iniciada em 1928 e em parte sobrepõe-se), a temática é antitética. O “Tempo Incerto” define o tempo psicológico, interior, e enquadra uma profunda e implacável auto-crítica ao homem, poeta, cidadão, que não esquece o *outro* que o vigia e censura: “Quero falar e não posso/ quero cantar e não sei/quero viver e não deixam!” (*Poesias*, 52). Seis poemas com o título “Bufonarias”, lembram uma versão sarcástica e pessimista de *Confusão* (*Poesias*, 51-54). Num deles, “Artes Poéticas”, lê-se: “Procura longe de ti aquilo que não és, / pois se o encontrares eu juro que é teu, / que Fernando Pessoa o disse: ‘fingir é conhecer-se.’” (*Poesias*, 85). Não é à partida evidente estarmos perante uma paródia sendo para isso necessário ironizar a leitura. A citação “fingir é conhecer-se” (de um texto de Álvaro de Campos publicado em 1927, no nº 5 da *presença*) contribui para a “confusão”. “Artes Poéticas” é, de facto, um exercício profundamente auto-questionador, o que só fica claro na sua segunda parte, onde com sincera violência expressiva se equacionam passado e presente, “cinzas” e existência.

A recusa do decadentismo conduz o eu a uma consciência solipsista, com traços vagamente baudelairianos, em conflito com o real social: a alienação passa da “decadência” estética para a misantropia num contexto de doença social a que o sujeito, de novo, procura escapar. “A Manhã no Café Deserto” descreve um refúgio contra o massificado quotidiano urbano, no que é uma resposta ao verso final da “Bufonaria” “Reina a Paz em Varsóvia”: “— Ah! — Raios partam tanta gente!!” (*Poesias*, 52). O sujeito continua a fugir compulsivamente da confusão (agora “exterior” social), mas ao evitá-la mergulha no solipsismo. Torna-se, por esta via, num poeta-filósofo em busca do sentido para a vida que não encontra em sociedade.

O verso livre e as cadências modeladas pela língua falada acentuam a atmosfera de debate intimista: “Café. / Ruídos abafados. / É como se a vida fosse calafetada. / Quase silêncio. / Os ruídos da rua chegam por este corredor fora/ como enfraquecidos da viagem. / Aqui ao fundo a sombra é maior, / hoje que chove lá fora/ miudamente.” (*Poesias*, 67). O sujeito evita o outro social num espaço por excelência da socialização, mas paradoxalmente “deserto”, porque numa hora sem movimento, talvez após uma noite de grande movimento e de excessos semelhantes aos fixados no primeiro livro. Esta ligação do café, no imaginário monteirino, à boémia noctívaga até de madrugada voltará a ressurgir num poema só publicado em 1959, “Flor Impossível da Noite”, em diálogo com Manuel Bandeira: “Os cafés estão abertos nas casas como olhos que não podem ter sono” (*Poesias*, 155).

“A Manhã no Café Deserto” torna-se numa interessante crítica dissonante do *ethos* de *Confusão*. O café agora um espaço acolhedor (sem orquestra de jazz) que protege o sujeito da hostilidade da natureza (o mau tempo) e da sociedade (os ruídos da rua), um “amigo” personificado: “Paz./ Lusco-fusco./ Alheamento./ Aqui até a nossa vida nos é um espectáculo/ exterior como um filme ao fundo da sala em trevas. Café,/ meu amigo!” (*Poesias, idem*). O sujeito encontra condições para lembrar em tranquilidade a sua vida, espetáculo como um filme projetado no fundo da sala, para sublimar uma dor implícita.

A dissonância de *Poemas do Tempo Incerto* desprende-se de uma poética de “impotência e negação” (cf. António Ramos Rosa, *Documenta*, 14). A “vida” lembrada e “calafetada” não é ainda a do vitalismo, a da “pulsão de vida” superior à condição humana que domina o livro seguinte de Monteiro, *Sempre e Sem Fim*, de 1937. Nestes poemas, tal como na poesia de Walt Whitman, “A vida não tem portas nem janelas” (*Poesias*, 106). Um dos últimos *Poemas do Tempo Incerto* tem, precisamente, por título “Vida”: “Que importa? / Eu sei que em mim qualquer coisa subiu abrindo asas, / que do poço fundo brotaram veios de água/ sei que FUI, um momento, além do planalto, / além do plaino raso e da zona temperada!” (*Poesias*, 74).

*Sempre e Sem Fim*, de 1937, é uma afirmação cheia de dissonância do poder da vida sobre a arte e o pensamento e, sobretudo, sobre a morte. Desaparecem a misantropia e o solipsismo de *Poemas do Tempo Incerto*. O tempo de *Sempre e sem Fim* é sobretudo exterior mas não o da sociedade mas o da natureza. “Aço”, da sequência “A Ferro e Fogo” é uma reescrita vitalista do espírito das “Bufonarias” em forma de ruptura: “Quebre-se de encontro à

duresa das arestas/ cada desregrada ilusão da minha vida” (vv.1-2). Mas as “desregradas ilusões”, reminiscentes de *Confusão*, persistem: “[...] o poema sempre novo no meu sangue/ conhece também sua glória de aço/ que vê sem dor as pobres farsas/e os caminhos cruéis em que me perco.” (*Poesias*, 79). O canto apolíneo afirma-se, sem o poeta perder consciência da força irracional da dissonância continua a fazer-se sentir muito para além de *Sempre e Sem Fim*: “Quebrei de encontro à noite/o aço das minhas cordas/e no silêncio/ aflito em que esperei, desesperançado,/ nem o eco a mim voltou/do rouco som despedido.” (“Pesadelo”, *Poesias*, 162).

*Sempre e sem Fim* (pleonasma com litote e metáfora!) afirma a fé na capacidade de transcendência das contingências trágicas do presente histórico e da finitude da existência. Para além das limitações humanas, a vida impera: “Sempre e sem fim a vida.../ tão pesada de incerteza/ tão plena de impossíveis/ mas a tamanha altura erguida!” (*Poesias*, 107). O livro é percorrido por esta exaltada defesa da vida e utiliza imagens e situações de navegação e tormenta marítima, associadas à existência. O vitalismo, porém, nunca esmorece mesmo quando ressurgem a atmosfera confusa: “Sonhos de mares de procela/sem bússola nem equipagem/ sem velas e sem navio!” Este registo tempestuoso permanece sempre secundário em relação ao vitalismo: “Mares da angústia vencida/calçada por um desígnio/de não parar sequer no fim!” (*Poesias*, 108).

A temática da música, que atravessa toda a poesia de Casais Monteiro, é particularmente irónica, subtil e esclarecedora em *Sempre e Sem Fim*. Um exemplo importante é o de “Melodias Atonais” (*Poesias*, 99-101) onde, para além da alusão à música da Segunda Escola de Viena, o oxímoro “melodia atonal” resume dissonância das formas e conteúdos em quase toda a poesia de Monteiro.

O livro não faz prever a (primeira) prisão por motivos políticos de Casais Monteiro em 1937, a troca aparentemente forçada da sua residência do Porto por Lisboa, os desenvolvimentos políticos em Portugal e da Guerra Civil Espanhola, ou até o rápido declínio da *presença*. Melhor do que *Sempre e Sem Fim*, a tradução de 1941 de *Estátuas Volantes*, de Sartre, denota com eloquência alegórica esta triste circunstância biográfica.

*Canto da Nossa Agonia* (1942) e *Europa* (1946) dão forma estética à revolta do poeta perante a Segunda Guerra Mundial. Esta poesia conscientiza o sentimento de alterações profundas no indivíduo e na civilização. São duas pequenas épicas distópicas, de poesia de “intervenção”, criadas por um Casais

Monteiro politicamente radicalizado. É um discurso parentético, “[...] um todo com princípio, meio e fim, e não ‘livros de poemas’” (*Poesias*, 150), coral, por vezes dramático, “dedicado” às atrocidades da guerra que naturalmente lembra outros poemas europeus sobre o tema, de *Four Quartets* (1942) de T.S. Eliot a *Todesfugue* (1948) de Paul Celan. A visão épica da história de Bertolt Brecht também não lhes parece estranha.

Em *Canto da Nossa Agonia*, poema “rouco” e agónico, em nove partes, escrito entre 1939 e 1941, a enunciação torna-se colectiva e interpela, logo no início, o próprio poeta, enquanto parte da humanidade em sofrimento, para dela se tornar voz. “Europa”, escrito entre 1944 e 1945, em cinco em partes, culmina o todo com dissonância brutal. “Europa” foi lido a 23 de Maio de 1945 nos estúdios da BBC por António Pedro (*Poesias*, 126-127), a quem é dedicado, durante o período por excelência da (arte como) propaganda na história da rádio.

Estes poemas são também versões do desespero, negatividade e impotência de *Poemas do Tempo Incerto*. As atrocidades humanas tornam aqui extremamente dissonante a relação entre a morte e a vida do homem e da natureza: “Em vão a terra abre/ o ventre, e floresce./ O homem não merece./ Cadáver já boiando/no charco dos seus vermes,/ só finge ainda existir,/ a vida dele ausente.” (*Poesias*, 116). O *Canto da Nossa Agonia* é “O canto rouco do poeta/nem é triste nem esperançado:/ é mais agreste que, todas juntas,/ as vozes gastas e sem jeito/ dos homens sós, desesperados.” (*Poesias*, 111) O poeta “abandona” aqui a sua existência, torna-se expressão colectiva dos silenciados com “vazes gastas e sem jeito” de “homens sós, desesperados”, com as “Todas as cordas num só acorde!” (*Poesias, Idem*).

Em “Europa” o sujeito poético é de novo um indivíduo com a consciência brutal do significado dos milhões de vítimas da guerra: “Eu falo das casas e dos homens,/ dos vivos e dos mortos:/ do que passa e não volta nunca mais...” (*Poesias*, 130). O sujeito, humanamente construtivo, torna-se vático e idealiza um futuro, ao antever o aparecimento de uma outra Europa contrária à dos totalitarismos militaristas consiga cumprir um destino civilizacional construtivo e libertador: “Europa, sonho futuro!/ Europa, manhã por vir, fronteiras sem cães de guarda, / nações com o seu riso franco/ abertas de par em par!” (*Poesias*, 127).

Dois poemas do início de *Simple Canções da Terra*, de 1949, ainda evocam o *ethos* de *Canto da Nossa Agonia* e *Europa*, em “A Salvação do Mundo” e “A Última Trincheira” (*Poesias*, 142-143). Mas findo o intervalo forçado pela

História, o vitalismo de *Sempre e Sem Fim* ressurge diverso na reafirmação da ligação estética ao real sensível. Como o título sugere, *Simple Canções da Terra* não evocam uma transcendência religiosa, ironizada pelo poema “A Salvação do Mundo”, mas a terra solo origem da canção poética. O esteticismo de *Confusão* ainda é vagamente recordado com amargura, numa aparente referência irónica ao emergente surrealismo português — “Se vives de sonhar/ Eu vivo de viver — e é mais duro!” (*Poesias*, 137) — sem com isso se afirmar neo-realista. O poema de abertura do volume, “Princípio e Fim”, ironiza o vitalismo de *Sempre e Sem Fim* (publicado 12 anos antes), sublinhando a ideia de finitude: “Todas as horas são manhã para quem vai/ consigo sem ir só/até ao fim do mundo” (*Poesias*, 137). Ninguém é estrangeiro, na acepção monteirina, quando se encontra de acordo consigo.

Publicado em 1959 no Brasil onde Casais se exila em 1954, *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (1943-1951), diverge tanto das poéticas presencistas, como das narrativas de “intervenção”: “[...] continua a ser uma expressão fiel de mim próprio, e do que espero d poesia, e reparo que a palavra Aberta se encontra no seu título com mais sentido do que podia supor quando o adoptei.” (*Poesias*, 151). Caracteriza este livro a procura de “uma expressão fiel [de si] próprio”, de “abertura” noturna (de novo a noite) vinda de todo o lado. Muitos destes poemas também evocam ou são dedicados a poetas contemporâneos, alguns mais jovens, outros desaparecidos, como Carlos Queirós, Afonso Duarte, ou Álvaro de Campos (o mais afim dos heterónimos).

Com maior rigor, a primeira edição (e versão) de *Noite Aberta aos Quatro Ventos* surgira em 1943 com ilustrações de António Dacosta, após *Canto da Nossa Agonia* e antes de *Europa*. Esta entrega libertadora à noite é muito diferente do hedonismo inicial ou de quaisquer outras situações anteriores enquadradas pela noite. A condição subjectiva e objectiva de exilado em qualquer parte, o principal desenvolvimento temático. São evocados São João da Cruz, Novalis, Pascoaes ou Pessoa: “Velha dor adormecida,/ velha música triste,/ velha presença que ainda supura,/ ó noite impassível! — e subitamente desces,/ opaca e dura/como a razão de ser exactamente assim.” (*Poesias*, 156). Casais substitui misticismo por existencialismo, pois a noite enquadra a via negativa do confronto concreto com o real. A noite de tão “opaca, impossível muda” torna-se “pedra” (*Poesias*, 157). Comparável ao Inverno, é através da noite que o sujeito renasce e a sua poesia encontra novas formas expressivas: “Renasça eu das cinzas tantas vezes/quantas o amor da vida mo consinta!” (“Primavera”, *Poesias*, p. 179).

Dir-se-ia até que Casais Monteiro abandonou a sua poética da dissonância. Contudo, é em *Noite Aberta aos Quatro Ventos* que a poética do estrangeiro ganha o seu sentido claro: “Talvez, estrangeiro em qualquer parte,/ fosse a minha pátria ser livre/ no diverso perder-me em todo o mundo...” (*Poesias*, 177). A “Ode ao Tejo e à Memória de Álvaro de Campos” (*Poesias*, 175-176) e os “misteriosos” “Três Poemas de Londres” (*Poesias*, 177-178) assinalam o aparecimento da poética do estrangeiro definitivo.

Em “Ode ao Tejo e à Memória de Álvaro de Campos”, Lisboa é uma cidade triste, onde o sujeito apostrofa o Tejo “dentro de quatro paredes” que aprisionam, ao contrário dos libertadores “quatro ventos”. Aí, Álvaro de Campos e os “outros invisíveis” são ausências num mundo de “indiferença e falta de resposta”. Neste diálogo ao “espelho” com Álvaro de Campos reafirma-se uma poética do real. Para Casais Monteiro, a grandeza e beleza do Tejo em Lisboa é bela porque concreta e única, embora o sujeito permaneça oprimido, afastado da sua vida e da arte.

Casais Monteiro publicara em 1954 cinco anos antes, *Voo sem Pássaro Dentro*, com ilustrações de Fernando Lemos. A meditação sobre a natureza, a noite e a existência subordinam-se neste livro ao fenómeno, ao presente vivido e inexplicável e à construção poética auto-consciente. O que contribui para esta aura única na ordem do discurso? “[...] no verso nasce/ à palavra uma verdade que não acha/ entre os escombros da prosa o seu caminho”. Como para os modernistas ingleses (na tradição de Pound) a poesia é uma forma poderosa de condensação linguística (Cf. em alemão a raiz lexical partilhada pelo verbo *dichten* e pelo nome *Dichtung*, referida por Basil Bunting). É evocado ainda o processo a que o romântico John Keats chamou *negative capability*, em *Voo sem Pássaro Dentro* a fonte da poesia e articulável com os símbolos da *noite* ou da *palavra impossível* (de *Noite Aberta aos Quatro Ventos*).

Esta meta-poética da poesia-fenómeno, não interpretável, articula-se ainda com o conceito de “aura”, formulado por Walter Benjamin, o carácter não reproduzível em massa, neste caso, não interpretável da obra de arte, de cada poema conseguido. Casais Monteiro está longe dos hierofânticos *Canto da Nossa Agonia* e de *Europa*. Em *Voo Sem Pássaro Dentro*, os poetas não são nem nunca foram guias ou profetas do futuro da humanidade como, no início do século XIX, afirmara Shelley na sua *Defesa da Poesia*: “Não peçam aos poetas um caminho. O Poeta/não sabe nada de geografia/ celestial. Anda/ aos encontrões da realidade/ sem acertar o tempo com o

espaço”. (*Poesias*, 183). O poeta apenas pode exprimir a eventual sabedoria da sua experiência. Eduardo Lourenço considerou *Voo Sem Pássaro Dentro* o livro mais importante de Monteiro e um dos mais conseguidos da poética não dramática da *presença* (*Poesias*, 238).

Toda a grande poesia se estranha e é estrangeira em qualquer parte. Passam dez anos sobre a segunda edição de *Noite Aberta ao Quatro Ventos* sem a publicação de qualquer livro de poesia. Em 1969, *Estrangeiro Definitivo* é incluído na primeira edição de *Poesias Completas*, formando a coda a este volume. Depois de se ter assumido (talvez) *estrangeiro em qualquer parte* (*Poesias*, 177), da experiência multiforme da *presença*, do momento existencial, do confronto com a tragédia da História e da fenomenologia poética Casais Monteiro afirma, em o *Estrangeiro Definitivo*, a sua identidade mais sólida e que é também a da condição mais elevada da sua poesia. Casais Monteiro sublinha assim a continuidade, evolução e desenlace, num diálogo com toda a poesia anterior.

Na Cena Final desenrola-se o fio de Ariadne da busca de sentido através de todas as “palavras usadas”, o último de um redentor momento de expressão. Os títulos dos poemas de *Estrangeiro Definitivo* evocam o processo: “Balanço”, “Clara Luz Perdida”, “Calendário da Inocência”, “Os Mendigos do Gral”, “O Homem sem Espelhos”. “A Tua Morte em Mim”, “No Despenhadeiro da Memória”, “Céus em Fogo”, “O Fio da Noite”, etc. São títulos que lembram paredes dos corredores do labirinto temático monteirino, da arte e memória biográfica, da efemeridade e da busca de luz e de amor, do domínio da noite e da problemática relação entre existência e fenómeno, onde já não existem espelhos para o rosto. *Estrangeiro Definitivo* encena a dissonância derradeira entre tranquilidade, desespero, fraternidade e finitude. O fim de *Estrangeiro Definitivo*, contudo, permanece maravilhosamente aberto, recorrente, circular, inclusivo de todas as dissonâncias porque, como Monteiro sublinhara muito andes de *Estrangeiro Definitivo*: “Talvez na vida valha só perdermos/a ganhar outro ser em cada coisa” (*Poesias*, 177).

\*

Para além de textos, ficaram de fora deste pequeno estudo imensos aspectos que a vasta obra de Casais Monteiro desenvolve ou a que directamente apela e são importantes para o entendimento aprofundado da sua poesia: a sua geração filosófica, o Porto e Leonardo Coimbra, o existencialismo, a Literatura Brasileira, o romance, a relação com a arte, a crítica e a teoria literárias, a intervenção cívica etc. Muito mais teria sido desenvolvido “se

## UM ADOLFO CASAIS MONTEIRO, POR AGOSTINHO DA SILVA Renato Epifânio

Na vasta bibliografia de Agostinho da Silva, ainda não inteiramente publicada, uma das obras mais relevantes tem por título *Um Fernando Pessoa*. Como se infere do título desta obra, publicada em 1959, no Brasil – onde Agostinho da Silva se radicou cerca de um quarto de século, entre meados dos anos 40 e finais dos anos 60 –, trata-se uma leitura pessoal de Fernando Pessoa, em particular da sua “Mensagem”, em que Agostinho da Silva desenvolve a sua própria visão: não apenas de Portugal e da cultura portuguesa, mas, sobretudo, da cultura de língua portuguesa – da cultura lusófona, diríamos nós hoje –, conforme, de resto, já salientámos numa obra da nossa própria autoria, lançada no âmbito das comemorações do centenário do seu nascimento<sup>1</sup>.

Ao contrário de Fernando Pessoa, que mereceu de Agostinho da Silva muitas e alongadas referências, o mesmo não aconteceu com Adolfo Casais Monteiro. Ainda assim, há um texto que sobressai – falamos do texto intitulado “Alguma nota sobre Casais”, publicado nos *Cadernos de Teoria e Crítica Literária*<sup>2</sup>. Pelo seu interesse, quer por aquilo que Agostinho da Silva nos diz sobre Adolfo Casais Monteiro, que, de forma reflexa, por aquilo que Agostinho da Silva nos diz sobre si próprio, eis o texto que iremos aqui apresentar.

Assim, neste texto, começa Agostinho da Silva por evocar a criação da primeira Faculdade de Letras do Porto, falando mesmo de um “milagre” – nas suas palavras: “De vez em quando sucedem milagres, se Deus os consente e neles se empenham os homens [saliente-se aqui a ressalva: os milagres sucedem “se Deus os consente e neles se empenham os homens”]. Num país de ensino rotineiro, com mais interesse pela nota e pela autoridade do catedrático do que respeito pela ciência e liberdade de discernimento pessoal, surgiu a Faculdade de Letras do Porto, que era toda ao contrário, inimiga da burocracia e fosse do que fosse que pudesse lembrar Coimbra e seus malefícios de séculos e incitadora de descoberta própria mais do que

---

<sup>1</sup> *Visões de Agostinho da Silva*, Sintra, Zéfiro, 2006.

<sup>2</sup> Araraquara, SP: Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, nº 4, Julho de 1974, pp. 15-26.

de aprendizagem servil, bem longe de ser a escola técnica de profissionais de ensino em que se transformaram as outras.”

Essa Faculdade, como logo de seguida acrescenta, “em dois grandes grupos se dividia” – “liderado um por Teixeira Rego, que podia ter sido bom matemático e físico – ouvi-o propor a teoria da luz de Broglie antes de Broglie — e ensinava filologia, pois ainda se não tornara ciência ou moda ser pedante em linguística...”; “o outro por Leonardo Coimbra, que podia também ter sido matemático e campeão remador, como Rego de ténis, e ensinava filosofia, ou antes, que isso era o certo, vivia filosofia, com muita agudeza e saber, como mestre, e muita angústia e caminhos torcidos, como homem, dando nota boa a quem se interessava e a quem se não interessava pela matéria — tive distinção na turma destes, pois que era o indo-europeu de Teixeira Rego meu pasto favorito —; tudo no Café Majestic, como o filólogo na [Livraria] Lelo.”

Eis, aqui, um testemunho confirmado por muitos outros: Agostinho da Silva sempre se sentiu mais próximo de Teixeira Rego, mas, apesar de nunca ter sido “leonardesco”, como chegou a dizer, bastas vezes evocou o magistério de Leonardo Coimbra – daí, nomeadamente, estas suas palavras: “Era a largueza de espírito do Leonardo que tinha formado aquela Faculdade. Ali se percebia por que razão uma instituição universitária não é tão importante como, muitas vezes, se julga. Ele confiava nalguma outra coisa que não eram os regulamentos, as notas, as pautas e essa trapalhada toda”<sup>3</sup>. Ao longo da vida, irá, com efeito, reiterar que essa “era uma Faculdade sem uma organização rígida e em que se dava muito mais atenção a quem elaborava perguntas do que a quem fornecia as respostas que vinham nos manuais” –, nunca esquecendo não só Leonardo Coimbra – “um boémio do pensamento (...), um homem capaz de atitudes que os catedráticos não tomam” – como, sobretudo, Teixeira Rego – “uma das pessoas mais inteligentes que conheci”<sup>4</sup>.

Ora, é precisamente nesse contexto estudantil que Agostinho da Silva evoca o seu colega – apenas dois anos mais novo: “Nunca vi ninguém estudar tanto e tão seriamente como Casais naquela Biblioteca Municipal do Porto, que conservava no acervo e na atitude a lembrança de um Herculano, de um Rocha Peixoto, de um Martins Sarmiento ou de um Sampaio (Bruno),

---

<sup>3</sup> In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12 de Janeiro de 1987.

<sup>4</sup> Ver, a esse respeito, a nossa obra: *Perspectivas sobre Agostinho da Silva*, Sintra, Zéfiro, 2008, p. 62.

este último educador do próprio Teixeira Rego, que fisicamente acabara por se parecer com seu Mestre. Já era o Casais daquela altura e daquela longa cabeça que o Brasil veio a conhecer, mas quase ficava oculto pelas pilhas de livros que requisitava de cada vez e que lia com voracidade e velocidade, muito antes de terem aparecido os métodos americanos de correr num segundo as páginas pares e adivinhar por elas as páginas ímpares; que lia, entendia e digerira em alimentação própria, sempre com um belo jeito de não ter grandes notas, como que a reservar-se para dar a sua medida na grande e difícil vida que o esperava.”

Sendo que, logo de seguida, Agostinho da Silva assinala uma diferença de percursos entre os dois: “Nisto nos dividíamos, eu e Casais. O indo-europeu e mau conselheiro político — embora fosse a República a deusa de Teixeira Rego —, talvez, por outro lado andasse eu muito sob a influência de Goethe, coisa de que me curei depois, e prezasse sobre tudo a Ordem, com muita impaciência perante as fraquezas e os compromissos dos políticos e as injustiças que a cada momento via praticadas, o que já não era muito goetheano; o nosso poeta e crítico temia principalmente a ditadura que se aproximava e que, apesar de tudo, era apenas militar, quando o que realmente ameaçava o País era o obscurantismo coimbrão e o mesquinho espírito do quintal das couves. Quando tudo se decidiu, fiquei eu com a tropa, ele com a Constituição. Menos de um ano depois, entrei na *Seara Nova*, e tive o gosto de ser demitido do serviço público ainda antes de Casais Monteiro; onde iria o Goethe! Com Espanha, França e outras aventuras, perdi de vista Casais, que entrara na *Presença*, andava ensinando e fazia política (...).”

Já no Brasil – para onde Agostinho da Silva partiu em meados da década de quarenta e Adolfo Casais Monteiro uma década mais tarde –, recorda Agostinho a presença de Casais na Universidade da Bahia: “Casais chegara para ensinar na Faculdade de Filosofia, na Cadeira de Hélio Simões, e na Escola de Teatro da Martim Gonçalves viera eu propor a Edgard Santos que se fundasse aquele Centro de Estudos Afro-Orientais que iniciou a política africana do Brasil e que talvez tivesse feito o mesmo com o Oriente — se trabalhou com o Japão e os Árabes – se o Presidente Jânio [Quadros], que tão bem entendeu o Centro, não tivesse, por outro lado, deixado de reconduzir o Reitor no cargo de que jamais deveria ter sido apeado. Em 59, porém, só o Reitor me acompanhou na ousadia e praticamente se trabalhou a ocultas da Universidade, que talvez derrubasse o Centro se o tivesse sabido a funcionar; o escritório era no subterrâneo da Reitoria e,

para disfarçar a minha presença, inventaram-se na Escola de Teatro aulas de filosofia, não sendo esta a última vez em que havia de ensinar o que não sei; coisa muito útil, porque se aprende muito estudando com aluno.”

E acrescenta, de forma particularmente impressionante: “Aí aprendi ainda a conhecer a generosidade humana de Casais, o seu entusiasmo por poder ajudar os escritores locais, o seu gosto de relações, a real identificação com que no Dois de Julho acompanhava, com as autoridades e o povo, o cortejo cívico dos Caboclos, muito admirado — mas não tinha de quê — de que um catedrático português, por esse tempo em Salvador, considerasse a festa como ofensiva para os seus brios de patriota dilecto do regime, não das Musas. A todos, alunos ou não alunos, animava e ajudava Casais, empresa em que naturalmente, como sempre sucede, gastava às vezes óptima cera com péssimos defuntos. Quando vinha a desilusão, que muito o feria, ou ficava dois ou três dias de papo para o ar, estendido na cama, meditando nas injustiças do mundo, e assim o encontrou Jorge de Sena, que tanto admirava Casais, quando em 59 desembarcou no Brasil (...)./ Depois o vi cansar-se de tanto folclore bahiano (...), enquanto abalava para o Sul, a buscar seu jornal, ou Faculdade ou editor (...) naquele exílio que era, simultaneamente, forçado e de gosto; não suportaria Portugal e lhe era difícil viver sem Portugal. Entre os contrários balançava, sem que tivesse chegado a alcançar que se unem as várias geometrias naquela que não tem dimensão alguma.”

Reencontraram-se depois em Santa Catarina, como recorda ainda Agostinho da Silva: “e aí deu uma bela lição num Círculo de Filosofia que se tinha inventado naquele Desterro, sob a asa protectora de Henrique Fontes, o duro velho, e de Jorge Lacerda, aquele que os deuses, por o amarem, levaram jovem. Mas onde o vi pela última vez foi no aeroporto do Rio, de viagem para São Paulo e Araraquara, onde se lhe metera na cabeça que me devia levar para a banca de seu doutoramento ou concurso, não sei mais. Ia, no seu jeito, com entusiasmo e com resignação; colegas e alunos lhe agradavam totalmente, tinha, naquele interior, todos os meios de trabalho de que podia precisar, ficava perto de São Paulo, onde lhe estavam amigos, livros, vida viva, podia passar suas férias no Rio, no apartamento junto ao mar; o problema, porém, é que era homem de serra, e monge também de certo modo, e que Portugal lhe faltava (...). Não era homem para ter a felicidade, que não é, de resto, dos mais altos valores, nem para que a Paz o tomasse, que essa sim, é valor (...). De algum momento para diante se

tornou a sua vida, apesar de todo o entusiasmo pela literatura (...), um caminhar lento e fatal para a morte (...).”

E assim termina, Agostinho da Silva, esta sua eloquente e comovente evocação: “tão longe o via já, tão separado do que era realmente vida, que não lamentei muito que nos não tivéssemos encontrado durante o período em que leccionámos na América, ele em Wisconsin, onde, ao que parece, se sentiu muito bem, apesar do frio, eu em Nova York, onde recebi, por meus alunos, muita boa lição de humanidade excelente. Há quem morra antes de ter vivido e quem viva depois de ter morrido; houve em Casais as duas coisas: não creio que tivesse estado na América plenamente vivo; e estou seguro de que viverá mais e mais à medida que Portugal se despoje de seus falsos ouropéis de poderoso Estado e renasça no espírito que o fez grande antes do absolutismo real, do capitalismo italiano e alemão e da opressão religiosa; isto é: na liberdade republicana, numa austera solidariedade económica e na inteira fantasia de pensar Deus, ou de O não pensar; mais precisamente, de O pensar e de, simultaneamente, O não pensar”. Eis, em suma, o retrato que Agostinho da Silva nos dá de Adolfo Casais Monteiro: o de alguém que, após o exílio, se foi sentindo cada vez mais um expatriado. Neste caso em inteiro reverso com o percurso de vida de Agostinho da Silva: que só após o exílio, e muito particularmente no Brasil, nesse Brasil que ele tanto amou – e idealizou –, encontrou de facto a sua Pátria.



ADOLFO CASAIS MONTEIRO:  
FORMAÇÃO DE UM POETA (1929-1937)

Rodrigo Michell Araujo

A Paulo Borges

### Introdução

No rescaldo das comemorações do cinquentenário de morte de Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), iniciado com um ciclo de conferência em forma de Seminário Aberto na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em abril de 2022, e concluído com o Colóquio «Casais Monteiro: Filosofia e Literatura», em outubro do mesmo ano, um passo a mais pôde ser dado além do tradicional cotejo do «legado» de um autor que tais ocasiões pressupõem, sobretudo no que tange ao imprescindível ajustamento crítico entre a poesia e a crítica, estes dois principais e fundamentais campos de atuação do autor de *Considerações pessoais*. Não que o acerto se dê pelo desencontro de ambas, mas pela necessidade do encontro, uma vez que, no percurso intelectual de Casais Monteiro, o poético nunca é abandonado, o que certamente o coloca ao lado de poetas-críticos como um Octavio Paz, além de tantos outros nomes pertencentes a uma «alta» modernidade que se viu constantemente diante do *topos* de uma permanente crise. Assim, se é possível falar em «balanço» comemorativo, este invariavelmente se volta às múltiplas facetas de um poeta e crítico bastante consciente da linguagem (e) do seu tempo presente, para além do espectro de crítico temível, aos moldes de um João Gaspar Simões, etiqueta muitas vezes vinculada à imagem de Casais Monteiro, quando não a de intérprete pessoano.

Desde a conclusão de uma investigação, a nível doutoral, sobre Teixeira de Pascoaes, em 2020, que minhas pesquisas têm se concentrado sobretudo em poetas-críticos, adotando um caminho metodológico vocacionado à verticidade da poesia e do pensamento, revelando aquilo que classifico por *autores indisciplinados*, pois suas obras exigem da crítica uma prática também indisciplinada, ou seja, que não se confine no terreno das teorias e críticas literárias<sup>1</sup>. De igual modo tenho orientado minhas pesquisas em

---

<sup>1</sup> Aqui, alinho-me ao horizonte metodológico da literatura comparada em suas práticas mais contemporâneas; se opto por distanciar-me de certa tradição dos estudos comparatistas, é por entender o conceito de indisciplinada, no campo teórico da literatura comparada,

torno da obra de Adolfo Casais Monteiro, onde preparo uma tese de nível doutoral na Universidade Federal de Sergipe, por acreditar que uma investigação desta envergadura, no Brasil, só venha a contribuir com a recepção e circulação do autor que adotou o outro lado do Atlântico muito mais que um lugar de exílio.

Assim, o que procuro neste texto, que se apresenta como uma parte de uma pesquisa maior em torno da poesia de Casais Monteiro, é refletir sobre as três primeiras obras poéticas do autor, com o objetivo de evidenciar nelas um *material protógeno* de seu pensamento poético-filosófico. É certo que o intuito de destacar o seu cariz protogênico de algum modo também significa os ler menos como uma trilogia e mais como uma «preparação», ou um laboratório em que lá se encontram em sua forma primitiva as grandes linhas de força que de seu pensamento, de maneira análoga ao sentido que o próprio Roland Barthes deu ao termo ao entender a forma literária *haikai* como a «preparação» da prosa (romance), isto é, a anotação condensante, o projeto<sup>2</sup>.

De maneira bastante abreviada, diria que uma das principais questões para a qual a obra e o pensamento de Adolfo Casais Monteiro me orienta na pesquisa é decerto a paixão pelo *presente*. Pelo menos é a partir daí que se desdobram linhas de força fulcrais, como: (i) o descrédito à história da literatura presa ao passado; (ii) o eterno presente como objeto essencial da crítica literária (*Clareza e mistério da crítica*); (iii) o versátil conceito de autenticidade, muito presente na mentalidade dos presencistas e aproveitado por Casais para fins de livre docência da Universidade de São Paulo em 1968 – dispositivo, validado pelo autor, capaz de apreender a poesia *moderna* em detrimento de uma outra, *anti-moderna*, definitivamente *anti-o-presente*, *pre-ocupada* com «mundos possíveis».

Sobre a poesia de Casais Monteiro, tenho orientado minhas pesquisas para o horizonte da incerteza, sobretudo por suspeitar, cada vez mais, que a sua poesia de algum modo procura refletir a incerteza do tempo presente na consciência do homem, não se confundindo com a experiência imediata

---

como abertura à interdisciplinaridade, ou, como afirmou Bertrand Westphal (2017, p. 173) «um espaço de partilha de metodologias e de hábitos [contra o] constrangimento mono-disciplinar».

<sup>2</sup> Do texto oriundo do curso de 1978-79 no Collège de France, *A preparação do romance*, refiro-me ao primeiro volume, que recebe da edição brasileira o subtítulo «Da vida à obra», em que Barthes se dedica não às anotações dos escritores – o que certamente interessa à crítica genética –, mas ao *haikai* como «condensação de *Notare* e *Formare*» (Barthes, 2005, p. 202, destaque do autor) e que antecede a prosa (daí a segunda parte se dedicar à Proust).

da incerteza do poeta em sua «agoridade». Pelo menos esse é o caminho hermenêutico que tenho percorrido, o de procurar compreender o modo como a poesia monteiriana glosa com o incerto, ou seja, como os seus versos aderem a uma comunidade literária, do século XX, muito consciente da incerteza epocal, e por isso mesmo viram na poesia um caminho para uma incerteza criadora – deste modo, não julgo inoportuno registrar a dedicatória deste texto a Paulo Borges que, em 2020, inquiriu-me sobre o «princípio da incerteza» nas modulações do silêncio nos *muitos Pascoaes* que haviam dentro do mesmo poeta Teixeira de Pascoaes.

De seu primeiro livro de poesia, *Confusão*, datado de 1929, até *O estrangeiro definitivo*, de 1969, podemos acompanhar a cristalização de um singular itinerário poético em que se encontram dispostas e perfiladas as mais profundas preocupações de um autor concentrado e atento menos às certezas que às incertezas de seu tempo. Mas não se suponha, aqui, que seu itinerário sugere mudanças e amadurecimentos que tonificam uma ideia de «evolução». Não. Já na sua estreia literária, somos convidados a uma perda abissal de uma visão encantada do mundo. É o que aventa o primeiro poema de *Confusão*, «Poeta», evidenciando um forçado esboroamento de «jogos inocentes» no momento mesmo em que faz impelir as «invenções do menino aborrecido e só»<sup>3</sup>. Neste sentido, a poética de Casais Monteiro já se inscreve como *ex abrupto* em um «começo» que já se apresenta como intempestivo.

Pelo nervo ótico do poema, a poesia de Casais procura apreender as «imprevidências» (*Voo sem pássaro dentro*, 1954) do mundo, sem deixar de lado certa movência pelo grande campal do vago e do indefinido – esses mesmos vocábulos que estruturam a poética e o pensamento de um Teixeira de Pascoaes. Se assim quisermos aproveitar um título de poema de *O estrangeiro definitivo* para um «balanço» da poesia de Casais Monteiro, diria que a sua palavra poética se manteve, em todo o itinerário, concentrada em seus anseios, sobretudo de cariz evulsivo: ficar, mas querer partir; ser, mas querer estar. Ou não estar aqui, nem lá, mesmo *estando*.

Vale destacar que o caráter de evulsão que sua poesia despoleta e que encontra o equivalente na própria trajetória de vida de autor exilado também sugere uma estrutura muito assente em suas obras de poesia, que entendo

---

<sup>3</sup> Do primeiro poema que abre a obra *Confusão*, cito os três primeiros versos: «Poeta: uma criança em frente do papel / Poema: os jogos inocentes / invenções do menino aborrecido e só» (Monteiro, 1993, p. 31). Convém destacar que, a partir daqui, todos os versos e poemas de Casais Monteiro que serão citados no texto são extraídos da edição *Poesias Completas*, da Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

como *estrutura do não-lugar* que é desencadeada pela incerteza<sup>4</sup>. Ora, a poesia de Casais Monteiro caminha em um sentido mais ou menos diverso do adotado pelo autor em seu ensaísmo, sobretudo na crítica de poesia. Ao tratar da poesia e de poetas das mais variadas vertentes, Casais deixa sempre evidenciado, implícita ou explicitamente, o rigor pela forma, questão que o poeta precisa dar atenção. Já a sua poesia traz o rastro indelével do fragmentário, poemas curtos, que parecem não se «concluir», deixando escapar sempre algo. Basta mencionarmos *Confusão*, obra que traz quarenta e dois poemas que em sua maioria contêm apenas uma estrofe.

Assim, para desenvolver meu argumento de que a incerteza é uma problemática estruturante daquilo que aqui abreviadamente entendo como «formação» do poeta, peço vênia ao leitor para me apropriar de alguns conceitos de Ontologia não para aplicá-los na poesia, nem para fazer deles uma microscopia que amplie a visão do poema, mas tão somente para propor uma aproximação compreensiva. Interessa-me a partir daqui demonstrar como a poesia de Casais, no recorte estabelecido (1929-1937), é capaz de vocacionar um estado de indiferença capaz de traduzir a indeterminação epocal sob o enlace da indeterminação existencial.

### **A afecção**

Preliminarmente, vale aferir que a matriz ontológica pode nos fornecer um quadro pertinente para uma leitura da problemática da incerteza em Casais Monteiro, que é o entendimento de «Ser» não como algo participial, uma entidade, mas como o dizer, através do pensar interrogante, da essência e da existência, no momento de «agoridade» do agora em que o jogo de (des)velamento se constitui, pois é nesse horizonte que, para a ontologia, o fundamento de possibilidade e de liberdade (do ser) aparece.

Se o campo teórico da ontologia, ao longo dos séculos, tem se orientado nos terrenos da essência e da existência, em que o pensamento filosófico se volta para a interrogatividade necessária, mesmo que as metodologias se

---

<sup>4</sup> Em outro texto (cf. Araujo, 2022), me detive nessa estrutura que é análoga aos mitos, partindo da compreensão de que os mitos nos encontram no campo da experiência vivida (tese do mitólogo Joseph Campbell). Neste artigo supracitado analiso unicamente os poemas de *Confusão*, a partir de uma abordagem aproximativa com os estudos do mito da busca de identidade para que assim seja viabilizada aquilo que chamo de «intenção» mítica da incerteza, o que me permitiu demonstrar que *já na primeira obra de poesia do autor é possível evidenciar um sentimento de «não pertencimento» fermentado muito antes do exílio*, na década de 1950.

distingam pode-se seguramente afirmar que, sobretudo a partir da ontologia contemporânea e heideggeriana, invariavelmente a ontologia nos direciona para o horizonte da «possibilidade» enquanto dispositivo de abertura para um Ser também ele *Aberto* – por isso a filosofia heideggeriana, dita de modo abreviado, despoleta uma *paixão pela busca*.

Dos críticos ligados ao campo ontológico, quero destacar um excerto de Mafalda Faria Blanc, de seu *Metafísica do tempo*, para dar um arriscado passo e procurar compreender a incerteza como algo constitutivo do Ser. Vale sublinhar que, no momento do excerto, a autora discorre sobre o fundamento de possibilidade do *Dasein* que, acredito, acaba por *dizer a incerteza*: «Desapegados do passado, *sem a segurança das certezas* e dos haveres, dispomo-nos a enfrentar com liberdade e determinação os desafios do presente e, sorvendo a fundo a frescura do novo dia, sentimo-nos nascer de novo» (BLANC, 1999, p. 14, destaque meu). Ora, parece-me, a partir do excerto, que a autora é simpática à ideia de que a abertura ontológica, para além de estruturar o *topos* da possibilidade (heideggeriana), pode fornecer ferramentas conceituais para o exame de outro *topos*, o da crise das certezas – não seria este último o grande *topos* da modernidade?

Se for possível validar uma abertura ontológica à crise das certezas, parece-me adequado propor uma etiqueta, «ontologia da incerteza», que se desvele no ponto de busca pela sua essência, no horizonte em que ela mais nos escapa, justamente pelo seu caráter de *indeterminação*, ali mesmo onde se mostra o «princípio da incerteza» elaborado por Werner Heisenberg, em um momento que físicos questionavam a precisão e a consistência das teorias elaboradas até então pela física e pela mecânica clássica. Das teorias quânticas, que podem sem dúvida parecer inacessíveis a leitores não habituados com a linguagem equacional, certamente podemos extrair de tal princípio a compreensão de que *a incerteza põe em suspensão o sentido de determinação*, pelo menos assim Heisenberg nos esclarece em uma obra acessível como é *Física e filosofia*, em que o princípio de incerteza é compreendido a partir do princípio de determinação de categorias como posição e velocidade:

Na mecânica quântica, por outro lado, as relações de incerteza impõem um limite máximo definido na precisão com que posição e momento linear, ou tempo e energia, podem ser medidos simultaneamente. Como uma separação infinitesimalmente estreita significa uma precisão infinita com respeito às posições no espaço-tempo, os momentos lineares ou as energias ficam completamente indeterminados ou, de fato, energias e

momentos lineares arbitrariamente grandes deverão ocorrer com altíssima probabilidade. Assim, portanto, qualquer teoria que tente satisfazer os requisitos da relatividade restrita e também da teoria quântica conduzirá a inconsistências matemáticas, a divergências, na região de altas energias e momentos lineares (Heisenberg, 1995, p. 123).

Para Heisenberg, a incerteza é a evidência de que, na ciência, nenhuma teoria pode formular uma fiabilidade com precisão, demonstrável na experimentação da imprecisão *simultânea* de uma determinada posição e velocidade de um mesmo objeto, ou seja, a evidência de um elemento implica necessariamente na indeterminação, mesmo que em ínfima margem, de outro. Não obstante o impacto da novidade conceitual da mecânica quântica, sobretudo a partir de um campo disciplinar que corriqueiramente se mostra no imaginário coletivo como lugar de certezas, acredito que o princípio de incerteza, pensado por Heisenberg, não venha esboroar as certezas demonstradas pela física até então. A incerteza é a garantia da *probabilidade*<sup>5</sup> em novas experimentações que não se enquadram em modelos teóricos do passado. É com base nisso que justifico a necessidade de uma ontologia da incerteza, em que, na prática, os conceitos e preceitos da ontologia possam nos auxiliar na interpretação hermenêutica da incerteza como uma força atuante na região do ser.

A ontologia de Heidegger parece-me propor um caminho pertinente para uma viabilidade de demonstrar uma ontologia da incerteza nas três primeiras obras de poesia de Casais Monteiro, e aqui me deterei no filósofo de *Ser e tempo* por ser um horizonte teórico que vem estruturando minhas reflexões há pelo menos uma década.

Dito de maneira ontológica, quero agora compreender a incerteza como uma afecção. Vale dizer de antemão que Heidegger não trata frontalmente da incerteza, apenas a refletindo *en passant* e em momentos esparsos de sua obra, como por exemplo no § 4 de *Os conceitos fundamentais da metafísica*, ao inferir sobre o fundamento da visão de mundo. Já sobre o conceito de afecção, os caminhos podem ser muitos.

Ao consultarmos dois dicionários de referência sobre Heidegger, apesar de os autores optarem por diferentes traduções, o caminho é análogo. No

---

<sup>5</sup> Convém notar que, no caso da Física, Heisenberg argumenta que a incerteza garante a probabilidade de novos experimentos em que não se tome como parâmetro a constante universal da física clássica que é a velocidade da luz como limite para a relação geométrica entre espaço e tempo. Cf. Heisenberg, 1995, p. 124.

*Abécédaire de Martin Heidegger*, Cristian Ciocan traduz o termo utilizado pelo filósofo alemão, *Befindlichkeit*, por afecção (*Affection*), isto é, uma «situação afetiva» que se abre para o *Dasein* que nós mesmos somos e que ao mesmo tempo se apresenta como algo estruturante. Para Ciocan (2008, p. 9), «comme structure ontologique, la *Befindlichkeit* est la condition transcendante de possibilité de la joie ou de la tristesse, de la peur, de l'horreur ou de l'effroi, du courage ou du dégoût, du ressentiment, de la frustration ou de l'ennui». Já em *Le vocabulaire de Heidegger*, de Jean-Marie Vaysse, o termo alemão é traduzido por disposição (*Disposition*), e vai um pouco mais além: afecção/disposição é o «le mode d'être selon lequel le *Dasein* se livre au monde et se laisse aborder par lui» (Vaysse, 2000, p. 16).

Sem querer aprofundar a questão, convém notar que o pensamento dos afetos, em Heidegger, está integrado em uma filosofia do sentimento que remonta, pelo menos, à *Ética III* de Spinoza que, em algumas «Proposições», fala do esforço (*conatus*) não apenas com que afetamos outrem pela via dos afetos, como também somos afetados de acordo com «flutuações» de ânimo. Acredito que a colocação de Vaysse se mantém mais próxima da circularidade pensada por Heidegger para afecção, como algo que afeta e também se deixa afetar.

O afeto, ou afetividade, não é tratado no texto heideggeriano como hodiernamente compreendemos o sentimento que nutrimos em relação a outrem, mas como aquilo que «afecta a ex-sistência, sempre em cada caso minha, e o mostrar-se de tudo o que com ela se me dá» (Borges-Duarte, 2016, p. 136). Embora Heidegger se dedique a apenas uma disposição afetiva – a *angústia*, para ele a afecção «fundamental» e mais própria de sua analítica existencial –, o pensador não ignora o horizonte de possibilidade que o conceito de disposição pode abranger, como se vê no § 29 de *Ser e tempo*, em que a disposição «está bem longe da simples constatação de um estado de alma» (Heidegger, 2011, p. 195).

Ao propor a interpretação da incerteza como uma afecção, no sentido heideggeriano, entendo-a como uma modalidade da disposição (*Befindlichkeit*), ou seja, como uma forma de abertura para que a incerteza venha ao encontro do sujeito poético. Em Heidegger, a afinação, vocábulo utilizado com ênfase no referido parágrafo de *Ser e tempo*, com a disposição de modo algum se dá de forma passiva; não é o caso de o ente que nós somos ser meramente afetado por uma afecção, mas, como diz Irene Borges-Duarte (2016, p. 137), «o deixar-se afectar» de um modo mais ativo.

## A poesia indiferente

Até aqui, busquei imprimir neste texto um sentido metodológico, alçado na ontologia, que seja suficiente para a leitura hermenêutica da incerteza enquanto material protógeno estruturante do pensamento poético-filosófico de Casais Monteiro e presente nos três primeiros livros aqui selecionados para análise; já meu interesse em Heidegger se deu sobretudo pela viabilidade de uma ontologia da incerteza no tecido poético do autor de *Poemas do tempo incerto*. Será preciso, agora, emparceirar-nos daquela incerteza que vem ao encontro dos sujeitos poéticos, os afetando de diversas maneiras. Como esta é uma pesquisa que integra outra maior e ainda em andamento, concentrar-me-ei apenas em uma modulação da incerteza, a indiferença.

Primeira obra poética do autor, *Confusão* é marcada por um estilo fragmentário, com poemas curtos, muitas vezes com apenas uma única estrofe, já denotando certa abertura à errância pelo vago por sujeitos poéticos que têm uma «visão de mundo» bastante turva, os fazendo flandar por um real estilhaçado – o que, por si, já nos fornece materiais suficientes para postular que a poesia de Casais Monteiro evoca aquela fratura do sujeito pressentida por Nietzsche e que vem a compor um capítulo incontornável das estéticas contemporâneas. O título da obra imprime justamente essa movência, que não deixa de ser sonora, sugerindo um ritmo, mesmo na «confusão» – basta conferir os poemas musicados pelo singular coralista Fernando Lopes-Graça, a quem Casais Monteiro trocou intensa correspondência.

Em quase todos os poemas de *Confusão* pode-se pressentir a indiferença nos versos, seja às coisas de um tempo passado, presente ou futuro. Confusos, os sujeitos líricos dinamitam as certezas de seu tempo histórico para experimentar uma fluida temporalidade, que acompanha a fluidez da forma, como é o caso do poema «Restos de um poema desprezado», penúltimo da obra, uma vez que não tem começo, sendo o primeiro verso todo ele composto de reticências, o que em Retórica se chama «aposiópesis», isto é, a supressão que tem uma função, que também quer dizer ação.

.....  
Que é preciso ignorar a essência do que é nosso,  
Aproveitar o fumo  
Ausentes as fogueiras

(Monteiro, 1993, p. 45)

«Restos» e «desprezados», presentes no título do poema, somados às reticências que compõem o primeiro verso são elementos que direcionam

o leitor a um «Outro» do poema. Se considerarmos um binômio clássico da crítica literária, o centro e a margem, esse Outro do poema está nos arabaldes, à esquina do centro; na borda, o poema pode atingir o limite da linguagem que desvela o liminar do silêncio. O poema precisa da linguagem do silêncio porque ele próprio é o Outro do ente, o Ser que quer dizer o Nada e o silêncio.

Já no poema «Espectáculo», um pensamento da incerteza modulada como indiferença melhor se cristaliza nos versos, alçado no binômio ação/ repouso:

Docemente chegou uma ideia triste;  
eu deixe-me ficar, esperando que ela fosse  
cantar mais longe o sempre mesmo canto.  
Deixei-me ficar a olhar como indiferente  
a agonia lenta dum alma não minha

(Monteiro, 1993, p. 33)

No poema, as ambiguidades – chegar/ ficar (primeiro e segundo versos), docemente/triste (primeiro verso) – conduzem o espetáculo pressentido por um sujeito poético que recebe algo, como se depreende pelo verbo «chegar». Se é a agonia da alma (último verso) que vem ao encontro do sujeito lírico, essa afecção o toma e o afeta, não como algo passageiro, momentâneo, mas como algo cotidiano, que faz parte da lida da existência («... esperando que ela fosse / cantar mais longe o sempre mesmo canto»). Assim pode ser compreendida a espera, por parte da voz lírica, para que a afecção se afaste – outro binômio frequente nos versos de Casais, o da proximidade/ distanciamento – e execute o seu cantar que não acontece.

Na quintilha, portanto, podemos esquematizar o seguinte: primeiro, temos a ocorrência de um sujeito poético à espera de um acontecimento; segundo, nota-se a posição da indiferença, suspendendo qualquer tipo de interesse pelas coisas e pelo seu entorno. Com isso, formulo a seguinte *consideração*: a indiferença implica um *distanciamento* perante um determinado objeto. Esse distanciamento, em termos ontológicos, sugere um esvaziamento de sentimentos (ou de sentido) perante o mundo exterior, indicando a não comunicabilidade entre o interno e o externo – o que nos faz crer que a indiferença fale decerto a linguagem do silêncio. Mas esse esvaziamento para com o mundo exterior, aberto pela indiferença, não quer dizer a *não-afecção* por outras afecções que não sejam a *agonia*, efetivamente expressa no último verso.

O distanciamento em relação ao exterior e tudo que nele habita, entes e entes intramundanos, é traduzido – o título reforça isso – como «espetáculo», o que já coloca o sujeito poético na condição de espectador, destacando uma passividade de ação. Minha hipótese, ainda que não suficientemente madura, é que *o distanciamento enquanto radical indiferença, a partir de um sujeito-espectador passivo, não implica em uma negação do real*, o que nos direcionaria para o niilismo, mas em uma manutenção do real só possível com a tentativa de negação de si próprio enquanto sujeito. A negação do sujeito, pelo menos aqui em *Confusão*, também não sugere o pessimismo, embora este possa se apresentar como invólucro que envolve sua poesia, *mas é a garantia da possibilidade de um novo pensar do sujeito* (outra hipótese que também venho esboçando em minhas investigações na obra de Casais). Vários são os poemas de *Confusão* em que podemos cotejar o sentimento de indiferença como um caminho para uma redefinição do próprio sujeito poético, a partir de versos que nominam, inclusive, o termo indiferença, como é o caso do poema «Escavações»:

Fico às vezes sozinho  
Entretanto à minha volta  
O mundo vive esquecido,  
Perdido na indiferença  
Da sua inútil verdade.  
Receio perder o contacto  
Com as coisas mais reais  
– que podem ser irreais –  
Do mundo que não é apenas  
O mundo dos meus sentidos:  
Nesta fugida de mim  
Receio de atingir-me

(Monteiro, 1993, p. 41)

No poema, a solidão do eu lírico é a abertura para a aventura interior, nos mais recônditos lugares da subjetivação, no jogo da fuga para o encontro: vejam-se os dois últimos versos, «Nesta fugida de mim / receio de atingir-me», que parecem esboçar, ou corroborar, a hipótese que venho testando. Importante destacar, também, os versos seis e sete, «Receio perder o contacto / com as coisas mais reais», que figuram aqui como uma espécie de «sintoma» da incerteza, ou seja, o afrouxamento da corda que nos atém à realidade, o elo de familiaridade com o mundo. Também com esses versos quero sustentar a

hipótese que descarta a negação do real, pois o sujeito lírico, aqui, «receia», mas não perde completamente a relação com a realidade objetiva.

Se na poesia de Adolfo Casais Monteiro tudo que perfila a realidade parece estar em suspensão, então é correto afirmar que o *Dasein* que nós mesmos somos pode enfim mergulhar no espesso nevoeiro silencioso (metáfora utilizada por Heidegger para se referir ao tédio<sup>6</sup>), pois tudo que lhe resta é apenas a temporalidade da espera. O que me leva a crer que a ideia de «repouso», no poema, é apenas aparente. Pois a espera diária, acredito, também é uma forma de ação. Deste modo, ontologicamente falando, a indiferença como *afeto-no-radical-distanciamento* para com a realidade exterior não implica ausência/suspensão de ação, mas justamente ação advinda da presença fáctica da incerteza na existência. Assim, com Heidegger, quero interpretar a incerteza, em Casais, como *a experiência ontológica da radical indiferença*.

### O sempre-mesmo

Em *Poemas do tempo incerto* (1934), o leitor pode notar que os versos já são mais longos e que o tom, ou a voz lírica do poema, vai ficando mais «confessional». O cansaço e a ânsia passam agora a esboroar o elo de familiaridade do sujeito poético com o mundo. Acredito que a partir da segunda obra de poesia de Casais Monteiro, a problemática da incerteza passa a equacionar um campo de tensão em que as tonalidades afetivas (as *stimmungs* heideggerianas) ficam mais expostas.

Com poemas escritos entre 1928 e 1932, a obra teve uma recepção positiva, sobretudo no Brasil pelos poetas modernistas, como é o caso do poeta místico Jorge de Lima que disse, em carta a Casais<sup>7</sup> de outubro de 1934, tratar-se de um «genuíno livro de poesia». Daqui, interessa-me sem dúvida o longo poema «Intimidade», que ocupa pelo menos três páginas. Citarei algumas passagens, como estas duas primeiras estrofes do poema:

O horizonte fugindo sem descanso  
E na esplanada do silêncio  
A canção lenta do tempo adormecido...  
[...]  
Mar morto dos dias

---

<sup>6</sup> Cf. Nunes, 1992, p. 107.

<sup>7</sup> A presente e demais correspondências aqui citadas estão afiançadas no espólio do autor, na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), em Lisboa. Para isso, utilizarei como referência a cota de entrada onde a carta está localizada. Neste caso de Jorge de Lima, a cota é E15/1971.

Sem ondas de abalar as raízes das coisas  
Mar morto de ondas esquecidas a revolver-se sozinhas,  
Quieto como quem sabe os segredos de tudo  
Ah, lentidão irremediável,  
Invencível paragem,  
Onde quebra estrangulado o desejo sem rumo...  
Turbilhão desfeito de encontro aos quatro muros,  
Miséria de não ser senão desfeito em nada...

(Monteiro, 1993, p. 70-71)

Publicado pela primeira vez no número 33 de 1931 da revista *presença*, o primeiro número em que Casais Monteiro figura como diretor da revista portanto, o poema já reforça, no primeiro verso, o caráter escorregadiço da incerteza, quando anuncia uma «fragilidade» existencial em que o ritmo da existência cotidiana é quebrado. A cisão, portanto, é causa da ação da incerteza, que parece sugerir, nas estrofes iniciais, uma radical destruição; note o leitor que as estrofes abusam das imagens do escombros, apresentando o cenário caótico: «abalar», «revolver», «quebrar», «estrangular», «desfazer», são os verbos que prenunciam o que venho aqui chamando de afrouxamento do elo de familiaridade, que é a relação do *Dasein* com o mundo. Já nas estrofes seguintes, o poema procura reorganizar o espaço existencial caótico; segue outro trecho do poema:

Oh vida,  
Vida em que tudo é cume e logo decadência,  
Terrenos movediços em que o sonho absorve  
Toda a força, toda a ânsia, e deixa apenas rastros...  
Vozes que pedem vida, medos que anseiam paz,  
E eu despedaçado que ambos exorcizo,  
Em busca doutra coisa que nunca se desvenda,  
Escutando às portas do caminho,  
Porque sei que procuro, não sabendo o quê  
[...]  
No íntimo eu sinto o vão de tantos gestos  
E estranhos a mim, os eus que em mim se embatem,  
E quanto sou escravo de não sei qual veneno  
Bebido num passado mais velho que eu próprio...  
Ah! Tingir as mãos no sangue dessas sombras,  
Nascer purificado  
Dum crime que me dê a posse de mim próprio!  
[...]  
Entre a vida que escorrega

Morna  
E o delírio das horas de cume  
Quanta impalpável carícia de momentos perfeitos!

(Monteiro, 1993, p. 72)

A meu ver, ao seguir um caminho cômodo dos presencialistas, isto é, o da focalização em um Eu que, como bem pontua Gagliardi (2004, p. 76), equaciona no centro mesmo da individuação uma tensão entre «o indivíduo que vive e o indivíduo que escreve», o que se traduz em *sinceridade*, o poema reivindica um primado da incerteza enquanto procura pelo desconhecido. Aberta a procura, no horizonte fático, depois de exorcizar a vida e tudo que nela contém, resta ao sujeito poético indiferente dar mais um recuo, a partir do que entendo como reorganização do espaço existencial. Se entendermos como *Recuo I* o tresandar aparente da facticidade, a «vida que escorrega», por um Eu que se esgarça e que cede às tonalidades afetivas de um mundo de «decadência» em que nada é mais real que o sonho, podemos dizer que em um *Recuo II* o sujeito poético retrocede a um estágio de «ainda-não», para lá encontrar a crise das certezas, uma crise apenas pressentida na superfície do horizonte existencial. Minha hipótese é que a via do negativo, «tingir as mãos no sangue...», é o caminho de abertura para o sujeito ficcional recuar a um *desnascer* («ainda-não»). Lá, o «nascer purificado» parece indicar menos uma nova vida, reencontrada e refeita nos escombros, e mais a possibilidade ontológica para uma reinvidicação de um novo tipo de sujeito, afinal só após banhar-se no sangue das sombras o Eu poético conclama: «... que me dê a posse de mim próprio!».

Se tal hipótese fizer sentido, é possível não apenas repensar o sujeito ficcional e o seu lugar nos discursos do sujeito da modernidade e pós-modernidade, como também redefinir a *visão de mundo* no «equilíbrio difícil» – para resgatar o título da quinta secção de Poemas do tempo incerto – de um mundo desencantado («... tudo é cume e logo decadência»), que implica naquilo que o heideggeriano Marco Casanova (2021, p. 19) chama de «descerramento afetivo do mundo» aberto pelas tonalidades afetivas. Talvez, aqui, não seja impertinente o exercício comparatista com Clarice Lispector, nomeadamente com a personagem Ângela Pralini do livro póstumo *Um sopro de vida: pulsações* (1978), que tinha por passatempo sempre rodar até ficar tonta, pois assim podia ver melhor o real, a partir da «tontura» do real; vale destacar um excerto de Clarice que, a meu ver, pode funcionar como uma epígrafe para os sujeitos poéticos de Casais Monteiro: «Ficar tonta era

meu vício. Adulta eu rodo mas quando fico tonta aproveito de seus poucos instantes para voar. Acho que loucura é perfeição. É como enxergar. Ver é a pura loucura do corpo» (Lispector, 2012, p. 50).

Estou convencido que *Poemas do tempo incerto* focaliza melhor a perda do encantamento do mundo que em nada se configura como *mudança de posição* de um caminho já aberto por *Confusão*. O ajuste focal de *Tempo incerto* diz mais respeito a um «estranhamento» – esse conceito caro às teorias da literatura – que passa a ser incorporado na linguagem da incerteza, como é o caso do poema «Temperaturas», dividido em duas partes; na primeira, o sujeito poético, que se apresenta como um «menino das mãos tombadas» no penúltimo verso do poema, diz o estranhamento como um lugar «neutro» que pode ser uma intersecção, ainda que nada interseccione: «[...] fugindo sem querer do mundo / sem comigo me encontrar / sem alma para subir [...] cansado / estremunhado / tonto / nem dentro nem fora encontro / o sentido que não quero» (Monteiro, 1993, p. 56). Mesmo que o poema pareça ressoar o pensamento kierkegaardiano do desespero no estranhamento, o que podemos afirmar é que, com *Poemas do tempo incerto*, a incerteza pode ser compreendida já como um *elemento dinâmico*.

Já *Sempre e sem fim* (1937) traz poemas que foram escritos entre 1932 e 1936. Sem dúvida um obra madura, como entendia Manuel Bandeira, poeta de amizade e admiração ilibadas, sobretudo pelos muitos caminhos que sugere, mesmo que quase sempre adotando um tom soturno e fantasmático que se emparceira da poesia de um Pascoaes, como é o caso do poema «Paz aos mortos», em que os dois primeiros versos parecem reforçar uma tese aqui esboçada por mim, a de não se sustentar a ideia de negação niilista da realidade pelo caminho da «fuga» sempre vocalizada pelos sujeitos poéticos; assim começa o poema: «Detestei sempre os arquitectos de infinito: / como é feio fugir quando nos espera a vida!» (Monteiro, 1993, p. 83). No caso da poesia de Teixeira Pascoaes, aqui mencionado, a sua poesia insistentemente anseia por «outros mundos» possíveis para que *o acesso metafísico lhe devolva um novo físico*<sup>8</sup> pela via do escapismo, isto é, fazer do metafísico o encontro articulador. Na poesia de Casais, é o radical afastamento do real e de seu tempo presente operado pela fuga o caminho necessário para um possível (re)encontro com a vida, como se pode depreender no poema «Mar morto», de duas estrofes:

---

<sup>8</sup> Tese que tenho defendido em minhas reflexões sobre a poesia de Teixeira de Pascoaes; para mais, vale referenciar um ensaio recentemente publicado no Brasil, pela Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), «Teixeira de Pascoaes: do metafísico como intimidade com o físico» (Araujo, 2021).

Esse sabor da vida  
Por tudo aquilo que se pode viver  
Talvez...  
O sabor de esperar um certo momento  
– esse sabor sem par do futuro desejado!  
Estar aqui à mesa do bar sem saber porquê  
E pôr os olhos lá fora através dos vidros  
Sonhando  
A grande aventura que nem pode imaginar-se...

E um pouco de nós passeia lá fora,  
Vagabundo,  
Zangado com a nossa lassidão

(Monteiro, 1993, p. 84)

Clarice pode ser aqui uma aproximação pertinente, pois ambos (poema e autora de *A hora da estrela*) comungam da técnica «*in media res*», um começo «a meio» do caminho, basta citar o caso de *A paixão segundo G. H.*, em que a narrativa se inicia com seis travessões seguidos da repetição e insistência de uma «procura». No poema de Casais – com reserva e respeito às diferenças entre a estrutura do poema e da narrativa, sem querer aplicar elementos da prosa no poema, mas apenas me concentrando na «unidade de ação» que o poema inscreve –, os elementos de precisão como «começo» e «fim» não fazem sentido quando a única célula de ação evidente é o recorte fotográfico de um sujeito poético em repouso em uma mesa de bar, em devaneio enquanto olha para um fora. A meu ver, se faz sentido falar em «*in media res*» no poema de Casais Monteiro, a partir de uma aproximação com Clarice, não me parece errôneo afirmar que neste ponto Casais e Clarice se interseccionam no utilização do recurso «*in media res*» não como o polo oposto de um «*ab ovo*», desde o princípio, mas para ressignificar o princípio, fazendo do meio o «seu» começo. Por este motivo estou convencido de que a poesia de Adolfo Casais Monteiro recua a um estágio de «ainda-não» também para lá encontrar um outro «começo», não o do desnascer para nascer de novo, mas um começo *Aberto*, inacabado, por isso o sujeito poético de «Mar morto» sente o «sabor da vida» mesmo *ainda estando* na vida, mesmo distanciado ainda sorve o «sabor da espera» – o que justifica falarmos de «unidade de ação» do poema, sem a pretensão de aplicar um elemento da narrativa (a ação) no poema, mas de fazer compreender *a espera como um elemento de ação*.

Já «Andanças do poeta solitário» parece ser o poema de maior fôlego de *Sempre e sem fim*, tanto pela extensão, tratando-se de um conjunto de onze poemas não intitulados, mas numerados do um ao onze, quanto pela pluralidade de caminhos que sugere no tecido poético, de antemão já trazendo no título a ressonância do texto setecentista de Jean-Jacques Rousseau. Deste modo, para não excedermos o limite espacial do tópico, selecionarei apenas alguns fragmentos do poema – que será, aqui, compreendido como um *único* poema longo, uma vez que o autor não deu um título para a «secção», o que inviabiliza o leitor de compreendê-lo como «secção», além de que todas as partes parecem estar ligadas a uma unidade temática comum, o devaneio do sujeito poético.

O poema aqui em questão de antemão difere das demais criações poéticas até aqui publicadas por Casais Monteiro no modo como o sujeito poético se comporta ao longo dos versos. Embora apele ao devaneio, o poema passa a sugerir uma glosa entre o eu lírico e a sua própria consciência – recurso a ser exemplarmente utilizado por Miguel Torga em sua obra de 1941 *Contos da montanha*, por exemplo –, sobretudo a partir do nono fragmento, em que se acompanha um mergulho intimista a partir de um diálogo que sem dúvida se aproxima daquele Pascoaes de *O pobre tolo*; cito o excerto: «Oh quando chega o comboio em que partiste / quando regressas a ti ao mundo à vida / quando / quando / louco aventureiro / a âncora cairá na água profunda?» (Monteiro, 1993, p. 91).

Outra passagem pertinente do poema é o fragmento dez, em que acompanhamos, pela glosa, um conselho sutilmente irônico em direção a uma «torre de marfim» enquanto lugar da falta; assim começa o fragmento:

Que esperas, ser confuso e indeciso?  
Receias a noite, o silêncio, os abandonos?  
Como se assim os não tivesses! Como se  
Não fosse noite e silêncio e abandono  
Essa reticência que impede o decidido  
E violento gesto de domínio!  
Sê orgulhoso e forte. Aprende  
A não imaginar a resposta que terão  
As palavras e gestos que te exprimem.  
Assim estás bom para viver na torre de marfim,  
Lugar onde já sabes que falta a temperatura  
De teu ser ansioso de alimentos terrestres.  
Porque tu amas a vida! [...]

(Monteiro, 1993, p. 92)

É pela voz do que chamo de «consciência», voz Outra, que se avulta, *com clareza*, um esboço do sujeito poético andante e solitário, confuso e indeciso, sob o invólucro da noite e do silêncio. Ainda na comunicação silenciosa desta voz com o sujeito lírico, ao alertar este último para uma torre de marfim, lugar «onde já sabes que falta a temperatura de teu ser ansioso», como se lê no décimo primeiro verso do excerto, o poema nos põe em contato com uma fundamentação muito desenvolvida na crítica literária e que se vale da mesma imagem da torre. A torre é a imagem que os críticos mais recorrem para falar da boa e da má poesia, figurando abordagens críticas dedicadas a organizar obras e autores a partir de um quadro formado por «altas» e «baixas» literaturas, no centro ou na periferia do cânone, reunindo e agrupando nomes, dentre os quais podemos fazer menção ao poeta crítico brasileiro Mário Faustino que, em *Poesia-experiência*, aponta para uma torre de marfim como o lugar eleito dos poetas menores, pois estão isolados e desligados da vida fática fora da torre. Para Faustino, invariavelmente a torre de marfim tem uma função dúplice: é o lugar onde habita o poeta menor, como também é lá que reside a má poesia, embora não exclusivamente; cito o crítico literário:

Os poetas maiores, sem exceção, [...] sempre detestaram o ar pouco movimentado que se respira nesses preciosos edifícios. O que não quer dizer que todos os poetas menores, seus eventuais habitantes, tenham sido necessariamente maus poetas (Faustino, 1977, p. 36).

Ora, o que de Faustino avulta no poema de Casais Monteiro é justamente o espectro da torre de marfim como o lugar eleito dos poetas que se mantêm de costas voltadas para a realidade, e conseqüentemente para o social, na esteira de uma máxima formalista muito difundida na teoria da literatura de início do século XX, a saber, a da não necessidade de conexões entre obra e sociedade. Ademais, a torre do poema «Andanças do poeta solitário» sugere ainda uma outra função: a «falta de temperatura» do «ser ansioso», o que faz daquele lugar um ambiente hostil, quando não estranho. Sendo assim, entendo que a torre desempenha um papel determinante no poema, pois se ela é apresentada como lugar «sem temperatura», apontado com ironia pela voz da consciência, «estás bom para viver na torre», podemos heideggerianamente interpretá-la como lugar da ausência da *clareira* necessária ao Ser. Se o poema parece situar o sujeito poético na antessala da existência, a torre é justamente o desencontro com o Ser, só restando o «ópio morno

e doce» (Monteiro, 1993, p. 92), como se lê na última estrofe do mesmo fragmento.

Com os poemas aqui selecionados, dentro do recorte estabelecido (1929-1937), data de publicação dos três primeiros livros de poesia do autor, meu intuito é decerto o de demonstrar uma «unidade» entre os poemas das três obras, alicerçada no princípio da incerteza. E se tomo a incerteza aqui como um fio condutor, a compreendo menos como metáfora do desconhecido, e mais como horizonte do Aberto e do possível.

Para concluir, quero destacar um excerto de uma carta de Manuel Bandeira, sem data, em que o poeta pernambucano faz uma síntese dos três primeiros livros de Casais Monteiro, também sublinhando uma evidente unidade entre eles, o que faz do poeta de *Confusão* o «sempre-mesmo» que aqui aproprio como subtópico:

Acho porém que você foi um tanto injusto consigo mesmo atribuindo à *Confusão* excesso de rigidez, e a *Tempo incerto* desequilíbrio e deliquescência. Sem dúvida os versos de *Sempre e sem fim* revelam o poeta em pleno amadurecimento, mas vejo desde *Confusão* uma só linha nítida e bem pessoal: afinal você é o «sempre-mesmo», isto é, o meu querido Adolfo Casais Monteiro, poeta de fina sensibilidade e inconfundível expressão (Bandeira, s/d, s/p, destaque do autor)<sup>9</sup>.

É oportuno destacar que Manuel Bandeira constitui um largo capítulo na vida e na obra de Casais Monteiro, desde a leitura impactante que teve de *Libertinagem*, entrevendo naqueles versos o *autêntico* sentido de liberdade que o fará se dedicar ao lirismo bandeiriano com largos ensaios que ocuparam a década de 1930 e seguintes. Na carta, o que se está em causa na obra de estreia de Casais é decerto uma inviabilidade de uma forma regular em prol do fragmentário, o que implica uma outra inviabilidade, a de um sujeito lírico centrado, por isso estou convencido de que *a poesia de Adolfo Casais Monteiro é autenticamente moderna*.

Concluo com um excerto de outra carta de Bandeira, também sem data<sup>10</sup>, mas integrado com outros documentos da década de 1930; cito o poeta de *Carnaval*: «*Sempre e sem fim* continua a jorrar a límpida nascente de poesia que já deu, para nossa delícia, *Confusão*, *Correspondência de família* e *Po-*

<sup>9</sup> Entrada n.º E15/381 do espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP).

<sup>10</sup> Entrada n.º E15/386.

*emas do tempo incerto*» (Bandeira, s/d, s/p, destaque do autor). Parece-me justa a metáfora utilizada por Bandeira, de uma *fonte* que jorra a límpida poesia, para caracterizar a poesia de Casais Monteiro, e dela me aproprio para buscar compreender – de maneira análoga ao modo como Plotino via a fonte, enquanto metáfora do Uno, jorrar involuntária e despreziosamente todas as coisas que da hipóstase derivam<sup>11</sup> – como a linguagem da incerteza é capaz de «transbordar» pelo tecido poético monteiriano.

### Considerações finais

Minha escolha pelos três primeiros livros de poesia de Adolfo Casais Monteiro se deu sobretudo por três motivos: (i) o de procurar observar como a poética monteiriana encontra aderência nos discursos da modernidade, a partir do fragmentarismo da forma que se enlaça em um fragmentarismo ontológico em que tudo parece distante e disperso; (ii) o de reivindicar a inserção do autor em uma *comunidade literária* (Blanchot) do século XX que, a meu ver, experienciou e buscou, pela criação literária, traduzir a indeterminação epocal sob o traço da indeterminação existencial; (iii) o de compreender como essas obras fornecem as matizes necessárias, pela via da incerteza, para estruturar sua poética.

A partir do desenvolvimento desses três motivos, destaco como resultado desta investigação, ainda que provisório, que o que se equaciona na poesia de *Confusão*, *Poemas do tempo incerto* e *Sempre e sem fim* é decerto a *incerteza como a linguagem de sua sinceridade e de sua autenticidade*. Deste modo, estou convencido de que o exame da incerteza, enquanto expressão da almejada *sinceridade* (pelo menos pelos presencistas), nas obras aqui selecionadas contribui significativamente para alicerçarmos as bases de um pensamento poético-filosófico autenticamente *estrangeirado*, expresso nos demais livros e poemas, e tendo sua apoteose no derradeiro *O estrangeiro definitivo*, publicado pela primeira vez em 1969.

Se procurei me orientar no entendimento de Manuel Bandeira no que tange à *unidade*, cito alguns versos de um poema homônimo, presente em *Sempre e sem fim*, para concluir este texto: «Tudo na vida é caminho / nalgum sentido traçado [...] / Os ziguezagues que fiz / não os dou por incidentes

---

<sup>11</sup> Veja-se no tratado nono da *Enéada* VI, capítulo cinco, a seguinte passagem onde Plotino fala do Uno como uma «fonte»: «Fuente de las cosas más eximias y potencia que engendra todos los seres permaneciendo en si misma y sin aminorarse ni mezclarse entre los originados por ella» (Plotino, 1998, p. 543). Segundo a organização feita pelo seu discípulo e biógrafo Porfírio, por temas e não por cronologia, temos: *Enéada* VI, 9, 5.

/ a desviar o meu rumo; / Enquanto perdi o tempo / ganhei a ciência de amá-lo» (Monteiro, 1993, p. 97). Se entendermos a incerteza enquanto «dúvida», ou como algo que naturalmente tendemos a desviar, aceitando a sua antítese, a certeza, como lugar de segurança e estabilidade, não me parece incorreto compreendê-la como «incidente». No poema de Casais, se substituirmos «incidente» por «incerteza», podemos afirmar, por fim, que os desvios operados pelo sujeito poético fundamentam um *descompasso com as certezas*. Falar da poesia de Adolfo Casais Monteiro é sobretudo falar da paixão pelo incerto.

## Referências

- Araujo, Rodrigo Michell (2021), Teixeira de Pascoaes: do metafísico como intimidade com o físico. *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*, out., Rio de Janeiro, p. 1082-1094.
- (2022), Uma leitura da incerteza em Adolfo Casais Monteiro. *Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura*, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, vol. 38, p. 67-69.
- Bandeira, Manuel (s/d), [Carta] Sem data, Rio de Janeiro [para] Monteiro, Adolfo Casais. 2 f. Recebimento do livro *Versos* como oferta e síntese dos três primeiros livros de Casais Monteiro.
- (s/d), [Carta] Sem data, Rio de Janeiro [para] Monteiro, Adolfo Casais. 1 cartão. Breve comentário acerca de *Sempre e sem fim*, de Casais Monteiro.
- Barthes, Roland (2005), *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanc, Mafalda de Faria (1999), *Metafísica do tempo*. Lisboa: Piaget.
- Casanova, Marco (2021), *Tédio e tempo: sobre uma tonalidade afetiva fundamental fática de nosso filosofar atual*. Rio de Janeiro: Via Vêrita.
- Ciocan, Cristian (2008), Verbete «Affection». In: Beaulieu, Alain. *Abécédaire de Martin Heidegger*. Bélgica: Les Éditions Sils Maria, p. 9.
- Faustino, Mário (1977), *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva.
- Gagliardi, Caio (2004), Segundo modernismo em Portugal: um desafio crítico? *Revista Estudos Portugueses e Africanos*, Universidade Estadual de Campinas, vol. 43, n.º 44, p. 69-86.
- Heidegger, Martin (2011), *Ser e tempo*. 5.ª ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.
- Heisenberg, Werner (1995), *Física e filosofia*. Trad. Jorge Leal Ferreira. 3.ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

- Lima, Jorge de (1934), [Carta] 28 out. 1934, Rio de Janeiro [para] Monteiro, Adolfo Casais, 1 f. Recebimento de *Poemas do tempo incerto* e de outro livro não mencionado de José Régio.
- Lispector, Clarice (2012), *Um sopro de vida (pulsações)*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Monteiro, Adolfo Casais (1993), *Poesias Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nunes, Benedito (1992), *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática.
- Plotino (1998), *Enéadas V-VI - Tomo III*. Trad. Jésus Igal. Madrid: Gredos.
- Vaysse, Jean-Marie (2000), Verbetes «Disposition». In: Vaysse, Jean-Marie, *Le vocabulaire de Heidegger*. Paris: Ellipses, p. 16.
- Westphal, Bertrand (2017), Uma abordagem indisciplinada dos espaços literários. *Cadernos de Literatura Comparada - Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa*, Porto, n.º 37, dez., p. 165-176.



## ENSAIO DE LEITURA DE TRÊS CARTAS DE RAUL LEAL PARA ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Rui Lopo

*A modernidade é uma acusação.*

Adolfo Casais Monteiro, “A ideia de modernidade”, *A Palavra essencial*, 1965

As três cartas de Raul Leal que de seguida se transcrevem e comentam, datadas de 1930, 1936 e 1937, encontradas no espólio de Adolfo Casais Monteiro, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, expressam o ambiente e os contornos dos primeiros contactos havidos entre Raul Leal e o autor de *Considerações Pessoais*. Ainda não se encontraram, nem neste acervo, nem noutros, as cartas de Casais Monteiro que com estas terão dialogado. Duas destas missivas estavam inéditas, a de 1936 fora já publicada por José Augusto França na revista *Colóquio Letras* em 1987 (nº 95). Encontrámos esboços autógrafos de duas destas cartas de Leal (sem diferenças assinaláveis) no Espólio de Alberto Serpa, depositado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, mas as que aqui se tomam como base de trabalho são as missivas efectivamente recebidas por Casais. Adolfo Casais Monteiro publicara, na década de 1930, as suas primeiras obras, apresentando-se ainda muito jovem como poeta e atento crítico literário, movido por uma nova atitude crítica, a que não será alheia a funda marca que Leonardo Coimbra, seu assumido *mestre* da então extinta Faculdade de Letras do Porto, nele terá deixado e o influxo dialogal de seu grupo de condiscípulos, com os quais manterá intensas relações culturais, humanas e epistolares durante toda a vida. Casais no Porto colabora na revista *Princípio*, foi dirigente da revista *Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, em seus anos finais, e participante do movimento da Renovação Democrática com Pedro Alvim, Delfim Santos e Álvaro Ribeiro. Casais estreia-se com *Considerações Pessoais* (1933) pela Imprensa da Universidade de Coimbra, sob a égide de Joaquim de Carvalho, e desde 1931 está no directório da *presença*, na qual participava. A *presença* será decisiva na apresentação da história do modernismo, e nele, de *Orpheu*. De Coimbra partirão pouco depois algumas das primícias do neo-realismo a que prestará cuidada atenção. Pouco depois, em Lisboa, como intelectual desafecto ao regime (foi várias vezes preso) aprofunda as

suas ligações à Oposição Democrática e colaborará em diversos projectos editoriais e trava contacto com o Grupo Surrealista de Lisboa. Não nos cabe aqui biografar Casais Monteiro (nem dar conta do seu período brasileiro, a partir de 1954). A referência a estas três cidades visa apenas dar conta da abrangência e complexidade da formação do autor, atento e participe em variados grupos, movimentos, revistas ou escolas de pensamento e cultura do século XX português. A nomeação destas cidades não pode ser lida como enumeração de estanques períodos ou movimentos que uns aos outros se substituíssem mas como feixe de influências, convergências e ressonâncias na obra de Casais.

CARTA 1<sup>1</sup>

S/C

Agosto de 1930

Meu presado Amigo

É devéras escandaloso! É cheio de vergonha que lhe escrevo esta carta! Recebi ha muito tempo, há quasi um ano o seu belo livro “Confusão”<sup>2</sup> e só agora lhò agradeço!!

Mas creia, meu amigo, que muitas vezes pensei em si e na carta que lhe devia escrever. O trabalho esgotante que tenho tido, e a doença é que me afastaram do cumprimento deste gostoso dever.

Ainda que muitíssimo tarde, do intimo d’alma lhe agradeço a oferta do seu livro e perdoe-me tão escandalosa demora.

O Adolfo Casaes Monteiro tem um puder de expressão tão alto que raras vezes o encontro no mesmo grau, mesmo em grandes artistas. Tudo que a sua alma arranca dela própria é expresso numa forma tão bem vincada e com tão perfeita lucidez que os seus versos, só por isso, se tornam uma maravilha. Não era preciso mais para se imporem e contudo ainda devemos considerar neles uma rara harmonia e uma substancia, uma ideação íntima bastante intensa. É, sem duvida, um forte poeta que há de deixar uma bela obra.

E é o que a minha alma lhe sabe dizer.

Abraça-o o seu sincero admirador,

Raul Leal

O envio de *Confusão* a Leal deve ser lido à luz do facto de os jovens presentistas se apresentarem como continuadores de *Orpheu*, procurando a colaboração dos seus algo esquecidos autores. Em 1930, Raul Leal, convidado

<sup>1</sup> No espólio de Casais na BNP, com a cota E15, 1876.

<sup>2</sup> *Confusão: poemas*, Coimbra, Edições «presença», 1929.

por Régio, era já colaborador da revista coimbrã. Como aqui se lê, Raul Leal começa por dar conta dos seus problemas de saúde e de como o seu trabalho é esgotante. Estas duas informações não devem ser lidas como circunstanciais senão como a declaração de dois factores que acompanham toda a sua vida. Leal refere-se ao trabalho desgastante que tem tido. Com efeito, à data, Raul Leal, além de já ter apresentado extensa produção como publicista<sup>3</sup>, havia também lavrado milhares de páginas inéditas, entre poemas redigidos em francês, além dos opúsculos que publicou como *Messe Noire* e *L'Antéchrist*, os *Psaumes*, de que alguns breves trechos foi divulgando na *presença*, peças de teatro, como *O Incomprendido*, de que publicou algumas cenas na mesma revista e que complementou com um original e muito extenso ensaio de auto-interpretação, cuja edição preparamos, *A Loucura Metafísica do Incomprendido e a Religião Paracletiana*, com uma componente hermenêutica (em que procura explicitar e compreender a atitude literária e dramaturgica que assumira, como se fosse um leitor *outro*); uma componente memorial e testemunhal (em que dá conta dos debates que foi mantendo com seus contertúlios modernistas e não só) a tanger o autobiográfico; uma componente especificamente estética (em que se posiciona face aos movimentos coevos, do futurismo ao interseccionismo); uma dimensão política; uma dimensão filosófico-metafísica em que desenvolve o Vertiginismo, que anunciara desde 1913 em *Liberdade Transcendente*; e, por fim, uma dimensão neo-religiosa, pretendendo coroar esta impossível *obra total* com a noção de que a sua atitude artística é em si mesma já religiosa, ou que a sua atitude religiosa se distingue e amplia por radicar numa atitude artística e criadora. Todas estas dimensões dependem do cultivo de diversos géneros literários (incluindo este volume o extenso comentário de poemas seus e de outros, e também de cartas trocadas) e da sua articulação mediante construções sintácticas marcadas pela abundância de antíteses e paradoxos e pelo constante lançar de novos conceitos, criando um vocabulário especulativo único no panorama filosófico português contemporâneo.

Olhando para a *Carta*, a propósito do livro *Confusão*, Leal sublinha o *alto puder* [sic] *de expressão* de Casais, cuja *raridade* enaltece, considerando assim Casais um dos grandes artistas que o logram alcançar. Detenhamo-nos

---

<sup>3</sup> Leal conta-nos em diversos trechos autobiográficos ainda inéditos da sua prolixa participação em jornais e revistas, de duração mais ou menos efémera durante a primeira República (alguns dos quais não se conseguem hoje encontrar), com artigos de crítica artística, literária, teatral e musical assim como da sua abundante intervenção política em defesa da monarquia constitucional, demarcando-se tanto da República de Afonso Costa como do Integralismo Lusitano.

neste elogio, que não lemos à luz de uma qualquer cordialidade ou mera *simpatia* que o jovem poeta mereceria ao autor de *Liberdade Transcendente*. De que forma é que, num pensador que parte de conceitos por si mesmo desenvolvidos, podemos presumir que parta do uso vulgar dos conceitos? Isto é, de que dados dispomos sobre qual a concepção de *poder expressivo* que Leal teria? E de que modo esse conceito se aplicaria especificamente a Casais? Como poderia entender de outra forma o projecto poético de *Confusão* o autor que cunhou o *confusionismo* como modo de dizer a imbricação de todos os seres e ideias na Vertigem (do que talvez Casais nesta data não tivesse nota)?

Talvez na próxima carta estas questões se comecem a esclarecer. Recordemos contudo que Raul Leal, procurando aplicar o Vertiginismo na sua própria criação literária, em *Orpheu 2*, 1915, publicara a *novela vertigíca Atelier* onde se desenrola uma crescente tensão (real e simbólica, agónica e especulativa) entre o pintor Luar (nome que inverte as letras do seu nome) e o seu modelo. Aqui se esclarece que a Arte opera em diversos planos de realidade, desde a Ânsia de ideal ao mesmo Ideal, tornando a vida expressão da Arte, assumindo-a como busca de um Indefinido que vertiginiza a existência e impele a criação artística para o reconhecimento da sua crescente inconclusão:

*Pois bem, o indefinido a que na arte nós aspiramos, essa ânsia de ideal que mais do que o ideal para nós vale, essa ânsia, esse desejo infinito e jamais satisfeito deve encher a nossa vida que a mais alta expressão se tornará assim, da arte pura!...*

*É vertiginosa a Existência e espiritual, transcendente é a vertigem dela!<sup>4</sup>*

O tema da *expressão* artística é dos mais intensamente debatidos pela geração da *presença* e seus críticos posteriores e, arguto, Leal bem o sabe e mesmo no registo breve e apressado de uma carta não deixa de cirurgicamente o convocar. Casais sempre manterá a sua tese da irredutibilidade da autonomia da expressão poética, como se pode constatar por esta afirmação de final de vida:

*não há coisas que só à poesia pertença exprimir, nem coisas que à poesia seja vedado exprimir. A poesia de qualquer época é essa época, é essa época na poesia<sup>5</sup>.*

<sup>4</sup> *Orpheu 2*, p 54.

<sup>5</sup> *A Palavra Essencial*, Lisboa editorial Verbo, 1972, p. 34.

Além do tributo estético, artístico e literário devido aos poetas de *Orpheu*, Casais vê neles também algo como um exemplo *ético*. Também por isto, teria ficado extremamente surpreendido pelo modo como Leal acolheu a sua obra. Em carta deste mesmo mês de Agosto de 1930 a João Gaspar Simões Casais refere que recebera carta de Leal, comentando o seu livro de estreia *Confusão*, de 1929:

*uma carta extraordinária, dum homem a quem eu julgava os meus versos possivelmente antipáticos! Não simplesmente elogiativo, mas daquela compreensão que mais comove os pobres poetas a quem poucos ouvem. Queria responder-lhe. Sabe a direcção dele?*<sup>6</sup>

Por que razão Casais considera, em 1930, que Leal julgaria os seus versos *antipáticos*? Não nos parece que essa frase deva ser lida apenas como uma exclamação de modéstia por parte de um jovem poeta que está a ser acarinhado por um autor de uma geração anterior, colaborador do seu admirado *Orpheu* e das revistas organizadas pelos *modernos* que tanto terá estudado. É mais fundo o que aqui se joga. Por um lado, Casais, elo de uma cadeia de recepção culta de Leal e das suas opções estéticas, talvez não pudesse concordar com o posicionamento metafísico radical do criador do vertiginismo, ainda que nesta data o conhecesse. Por outro lado, conhecedor dos *neo* ou

---

<sup>6</sup> Esp E16 / Cx 13. Transcrito por Maria do Rosário Dias Diogo como carta nº89, p. 253, de *Correspondência Viva ACM / JGSimoës (1928-1940)*, dissertação de mestrado em estudos do texto, Julho de 2008, FCSH-UNL (policopiado). Esta carta parece responder a uma outra de Simões onde este dá conta de que planeavam a publicação na *presença* de um extenso excerto da peça *O Incompreendido* de Raul Leal, pedido que teria sido efectuado por José Régio ao autor. [“O incompreendido, peça dramática em 3 actos e 4 quadros, primeiro acto, scena VI”, n.º 23, Coimbra, Dez. 1929, p. 3 [com ligeiras alterações, saiu na revista *Tempo Presente*, n.º 15, Jul. 1960, pp. 81-82, como ‘Sétima cena’]; Excerto do drama metafísico em 3 atos e 4 quadros, *O incompreendido*, (terceiro ato, segundo quadro), *Presença*, n.º 25, Coimbra, Fev., Mar. 1930, pp. 9-15 [corresponde (com revisão mínima) às pp. 57 a 74 do n.º 20 de *Tempo Presente*, Dez. 1960]. Sobre a colaboração de Leal com a revista de Régio, Casais e Simões (que se inicia logo em 1927, no seu nº 4, e que se prolonga com regularidade até 1931, interrompendo-se após a publicação do escandaloso texto “A Virgem Besta”, só voltando a aparecer no número especial em memória de Pessoa, por ocasião do primeiro aniversário da sua morte em 1936) veja-se o nosso estudo “O HIPERESTETA – Da Vertigem à *Presença* passando pelo Futurismo” in *ArteTeoria* nº 20, 2017, pp. 41-72 e, no mesmo número desta revista, ver também (por nós apresentadas) “Cartas de Raul Leal (Hench) para José Régio”, pp. 199-228. Sobre a rica correspondência com José Régio leia-se ainda de Enrico Martines “José Régio, Raul Leal e a *Presença*: marcas epistolares de um diálogo modernista” in *Pessoa Plural* nº 12, Outono 2017, pp. 82-133.

para-religiosos *Psaumes*, talvez lhe parecesse que Leal não *simpatizasse* com uma poesia que procura uma certa *autenticidade* existencial sob uma forma sincera e despojada de recursos simbólicos dessa natureza. No entanto, nesta sua carta a Simões há um outro passo que nos parece esclarecedor. Referindo-se às suas leituras, Casais esclarece:

*Quer diários íntimos, quer correspondência, quer memórias, quando são dum Homem, estão acima de tudo. E mais adiante: ...para mim, julgo que amonesses homens o que não sou, e o que a minha ância de existência quereria que eu fosse... são fontes de vitalidade, que nos fazem, pelo menos, sonhar-nos diferentes, mais livres, mais revoltados, mais independentes!*

Este quase heteronímico passo ajuda a perceber como Leal é projectado como um *duplo* dos presencialistas, como os outros modernistas de quem irá, pioneiramente, desvelar a ruptura filosófica que operaram. E nisso, sem sobre isso aqui debaterem, Leal e Casais convergiram plenamente: *Orpheu* partia duma ambição ontológica de desvendamento da natureza última da realidade e da relação do homem com a realidade, insuportada por qualquer sistema tradicional. A isto se referirá abundantemente Casais, referindo-se em especial a Pessoa, e Leal o desenvolverá, acrescentando-se a si mesmo como filósofo de *Orpheu*.

Podemos supor que Leal terá apreciado as contradições irresolutas do livro de estreia do seu correspondente, porventura identificando-se com tal assunção que tantas vezes ocorre na sua própria obra, e a sua visão desencantada da sociedade e da história, que na poesia surge não como expressão de um posicionamento ideológico, mas pelo efeito subjectivo que ela produz no sujeito poético. Para Leal, a poesia deverá expressar a realidade tal como ela foi subjectivamente pensada e sentida. Outro modo de estar na poesia, e na Arte em geral, é por Leal rejeitado. Leal, desde a *Liberdade Transcendente*, definira a modernidade como um novo modo de sentir, isto é, como uma metamorfose estética do ser humano no sentido em que se a própria natureza da realidade já não pode ser tomada como independente, separada ou separável da natureza que a experiencia. Leal faz desta tese um princípio organizativo do novo tempo, mas também um critério metafísico de aferição da adequação das obras de arte à atitude estética mais adequada. Só aparentemente é que isto coincide com algum ideário presencialista, que Casais tanto expôs e analisou (apesar da sua renitência

em apontar uma unidade estética ou mundividencial à revista). Mas é por razões bem diversas que os dois autores se encontram neste ponto. Casais enquanto *poeta* expressa abundantemente algo como uma desadequação interior, um sentido de excesso e desmesura, permanentemente descrevendo como se vê em contradição com a realidade. Esse sentido seria apresentado da forma mais directa, isto é, deliberadamente espontânea e genuína. Já críticos como João Rui de Sousa, na linha de Armando Ventura Ferreira, atentaram na existência de versos verdadeiramente prosaicos que, no entanto, não maculariam o equilíbrio estético ou perturbariam a totalidade dos conjuntos artísticos. Ramos Rosa vê nos primeiros livros de poesia de Casais uma postura de *desesperança* - entendida como fim da esperança, porque fim da segurança que era dada pelos mitos religiosos ou ideológicos e das garantias transcendentais - mas não de *desespero*, no sentido em que aquela negação pudesse ser vista como incapacidade de lidar com um *mundo sem Deus* ou como impotência de estar como um vencido na história. Pelo menos naquele momento dessa inescrita história: o poeta reconhece a sua solidão ante *negações sempre mais vivas* sem que elas, todavia, possam ofuscar *sua a fé intangível na vitória!* Para um autor como Leal, leitor muito fino, o contraste patente entre registos é elemento de regozijo e mais um argumento a favor da sua central tese da indiscernibilidade de poesia e filosofia, sem para isso assumir uma qualquer argumentação de reivindicação de uma qualquer poesia filosófica<sup>7</sup>. Leal apontará na segunda carta para o facto de Casais, em tese, como ensaísta e grande teórico, recusar que a arte possa ser reduzida à filosofia. Esse importante tópico ainda aqui não surge explicitamente embora aqui já se sublinhe a ligação expressiva entre o que a alma *arranca dela própria* e a harmonia substancial própria de um elemento ideativo. Vejamos a segunda carta.

---

<sup>7</sup> Vemos diálogo com Casais nas palavras com que Eduardo Lourenço termina a introdução do seu decisivo *Tempo e Poesia* com esta poderosa expressão programática: *a intenção visível que desde cedo me norteou foi a de apagar uma distinção ao mesmo tempo escolar e escolástica (...) entre criação literária e crítica, entre filosofia e poesia. Ou antes, de viver o indelével abismo que na verdade as separa, não como negativamente era o costume de um racionalismo crítico seguro do seu bom direito de separar "razão" da "não-razão", mas positivamente, como manifestação de uma dialéctica original que morre do que afirma e vive do que recusa.*

Carta 2<sup>8</sup>.

De 24 de Março de 1936

S/C Rua da Condessa 60 – D Lisboa

Meu querido Casais Monteiro

Perdoe-me demorar-me tanto a agradecer-lhe a gentil oferta dos seus belos livros “Poemas do Tempo Incerto”<sup>9</sup> e “A Poesia de Ribeiro Couto”<sup>10</sup>. Os meus trabalhos, a doença e varias complicações da minha vida é que me impediram de lhe escrever mais cedo, conforme era meu desejo.

Muito e muito obrigado. Os seus versos, cada vez mais belos, possuem uma estrutura impecável que a liberdade de forma de modo algum prejudica, sendo extraordinariamente harmoniosos e cheios de ritmo. Vê-se bem que a rima é dispensável quando se é um Grande artista como o Adolfo Casais Monteiro.

E ainda que haja umas vagas influencias de Cesario e Fernando Pessoa, sobretudo enquanto que Alvaro de Campos (e quem as não tem?), não resta dúvida porém que é originalissimo, profundamente pessoal quer na estrutura ritmica, verdadeiramente poderosa e desenvolvida com a maior segurança, quer na substância emotiva e intelectual, cheia duma humanidade superior e carateristica, distinta assim da humanidade dos outros seres.

No seu livro crítico<sup>11</sup> mostra um fino espirito analytic e concordo absolutamente consigo quando caracteriza a poesia moderna como acentuadamente *subjetivista*, ao contrario da antiga. Hoje todo o mundo exterior passa pela alma que lhe dá o seu influxo particular e o seu colorido intimo, não passando apenas, por assim dizer, á flor da pele como outróra<sup>12</sup>. E isto é sobretudo verdadeiro no que respeita á poesia portuguesa, a partir de Antero que viveu emotivamente com toda a substancia do eu o que os outros apenas profundamente pensavam. E por isso discordo no ponto em que levemente ataca a poesia filosofica, metafisica. Que obras poéticas tão grandes se têm feito com o pensamento filosófico! Os diálogos de Platão,

---

<sup>8</sup> Transcrito a partir do espólio de Casais na BNP, com a cota E15, 1877. Carta também publicada por José Augusto França na revista *Colóquio Letras*, nº 95, de 1987, pp. 78-79, provavelmente a partir da cópia autógrafa por Leal que se encontra no espólio de Alberto Serpa depositado na BPMP.

<sup>9</sup> *Poemas do tempo incerto: 1928 a 1923*, ACM, Coimbra, Presença. 1934.

<sup>10</sup> *A poesia de Ribeiro Couto*, Porto, Presença, 1935.

<sup>11</sup> *A Poesia de Ribeiro Couto*, Coimbra, Edições “Presença”, 1935.

<sup>12</sup> *Para Cesário o cotidiano é uma realidade psíquica, interior, o clima da sua poesia*. p. 25. Noutro passo apresenta Cesário e Nobre como *precursores portugueses do desbravamento de certas regiões da sensibilidade* (p.27) – Esta ideia, que já aparecia em Pessoa, acompanhará Casais toda a sua vida.

repletos de emoção poética, os versos metafísicos e ocultos de Pytagoras, o justamente célebre poema didáctico de Lucrecio, *De Rerum Natura* contém toda uma filosofia, enfim, Novalis, Antero, Pascoaes, Fernando Pessoa, nas suas melhores obras, e creio que eu! O que é necessário é viver com íntima emoção os mais altos pensamentos filosóficos, e hoje mais do que nunca, isto se torna possível, mais do que possível, inevitável. O próprio José Régio, o próprio Adolfo Casais Monteiro que não admitem em teoria a aproximação da filosofia e da poesia, em muitos, em quasi todos os seus poemas fazem não obstante verdadeira filosofia. E é insuflada por esta que a poesia se torna grandiosa, divina, *sem se tornar inhumana*. O meu poema, *Le Prophete sacré de la Mort-Dieu* é a prova do que afirmo.

Continuo a trabalhar intensamente na obra sobre o nosso querido Fernando Pessoa e como o plano se foi tornando no meu espírito cada vez mais vasto, não penso acabá-la antes do Verão. É pois natural que só seja publicada a 30 de Novembro, data do primeiro aniversário da morte do meu querido Amigo que trago sempre presente na alma<sup>13</sup>.

Repetindo mais uma vez os meus profundos agradecimentos peço-lhe que aceite um grande abraço.

Do seu muito amigo e alto admirador  
Raul Leal

Esta carta mereceria detido comentário. É um Casais porventura em diálogo com certo expressionismo que aqui se encontra e talvez por isso terá sido tão do agrado de Leal uma passagem como a que no aludido ensaio sobre Ribeiro Couto pode ler-se:

*Essa realidade enorme que é o mundo total, a criação inteira com todo o visível e o invisível em que banha, não há peregrinação humana que a possa esgotar, porque não é um continente imóvel, ignoto, à espera do homem ousado que venha a descobri-lo mas cáos plasmável que a par do homem se transforma, que lhe apresenta as faces que ele próprio vai tendo, de tal*

---

<sup>13</sup> No número especial da *presença* (nº 48, de Julho de 1936), dedicado a Pessoa, sai efectivamente colaboração de Leal com o seguinte título: “Publica-se o primeiro capítulo do livro em preparação *Fernando Pessoa, precursor do Quinto Império: Na Glória de Deus*”. Apesar de ir publicando alguns breves artigos na imprensa, que continua a apresentar como excertos dessa obra em preparação, Leal nunca logrará dar por completa e publicar essa obra anunciada. Procurámos coligir todas as peças pessoais da lavra de Leal, assim reconstituindo o seu projecto, no volume *Raul Leal: Leitor de Fernando Pessoa, Leitor de Si Mesmo ou A Criação do Futuro. Textos sobre e para Fernando Pessoa* (org. de Celeste Natário, Renato Epifânio e Rui Lopo), Porto, UPress, 2023.

*maneira idêntica a ele que, enquanto o homem for este ser sempre novo, ela será a sua irmã incansavelmente nova*<sup>14</sup>.

Este ensaio de Casais traz ainda outras duas perspectivas com as quais Leal imediatamente converge: a de que não é pela forma que a poesia moderna se distingue da antiga:

*verificou-se que essa mensagem não cabia toda nas formas que se tinha convencionalmente considerado considerar como únicas formas poéticas. Não é pois nas formas novas que está a poesia nova, mas, tanto nas velhas como nas novas, caso a mensagem seja nova* (Idem, p. 11).

Esta perspectiva aparece-nos na obra de Leal, a propósito do tema da *forma* e *conteúdo* num importante texto como *A Derrocada da técnica* e também nos textos tardios como *As tendências orfaicas e o saudosismo*. O que distinguiria a poesia moderna seria que ela descobrira o indivíduo como um objecto de interesse universal, inseparável da totalidade em que está emerso:

*a poesia aparentemente mais dum só (...) não lhe pertence a ele só como indivíduo, mas ao mundo todo, do qual ele é um momento e uma face* (Idem, pp. 8-9).

E ainda num outro passo que se aplicaria com justeza à obra de Leal e e mesmo a um certo Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro:

*Não há seres isolados: aquela figura de artista que, solitário no meio dos seus contemporâneos, vê o silêncio pesando sobre a sua obra, não é afinal um isolado. É-o socialmente, na medida em que os homens desconhecem a sua época e se desconhecem a si, nos seus aspectos mais profundos, e são por isso incapazes de reconhecer como tal o seu verdadeiro intérprete* (Idem, p. 9).

Para Casais, como para seus mestres de Orpheu, o conceito de *afinidade* e reconhecimento superam a possibilidade de uma *influência*, como mecanicamente era por vezes entendida:

*que Cesário e Nobre tenham influenciado Ribeiro Couto, isso é mais que secundário: o que nos pode interessar são as afinidades; a existência desta*

---

<sup>14</sup> *A Poesia de Ribeiro Couto*, Coimbra, Edições “Presença”, 1935, p. 8.

*não implica que um autor seja modificado por outro, mas significa que ele encontrou em outrem o fermento que lhe abriu novas perspectivas sobre o conhecimento de si próprio, ou o dos seus meios de expressão. Logo, neste caso, o que para mim avulta é a identidade de certos processos formais. E ainda, noutro passo: foi com Cesário e Nobre que Ribeiro Couto começou lendo em si próprio idênticas maneiras de sentir (Idem, p.24-26).*

Já noutro lugar<sup>15</sup> convocáramos esta carta, que parece condensar algumas das ideias fundamentais de Leal, em muitos outros textos reiteradamente expostas e desenvolvidas: 1) Leal não pode deixar de concordar com Casais Monteiro quando este afirma o primado da subjectividade como cariz da literatura moderna. Essa aparente concordância não nos pode fazer obnubilar toda a complexidade do seu pensamento, para o qual experiências como a filosofia e a poesia, ou oposições categoriais como mundo e subjectividade haviam sido já, e de dentro, implodidas pelo vertiginismo e pelo interseccionismo de Pessoa. Para Leal haveria que ler esse primado à luz duma complexa, ainda que assistemática, teoria da história em que a cada uma das Idades históricas corresponde o desenvolvimento de novos aspectos do humano no Eu e do Eu do humano; 2) Os mais representativos autores logram viver emocionalmente o que outros apenas pensaram e podem pensar o que outros apenas sentiram, e descrevem não a oposição mas a sua síntese, *sem que nada se perca*, na expressão de Leal. 3) É neste preciso sentido que para Leal urja requestionar a oposição entre filosofia e poesia: A grande poesia é necessariamente reflexiva, argumentada, e gnóstica, pelo que merece o adjectivo de *filosófica*. Do mesmo modo, a filosofia é criadora de mundos e de linguagem, pelo que é inerentemente poético o seu exercício (quando não, redundante em cousismo ou dogmatismo). 4) Poesia e filosofia culminam numa vivência emocional dos pensamentos a par de (simultânea e contrapolarmente) uma experiência intelectual das emoções. 5) A assumpção superativa e transcensora desta visão espiritual conduz a uma divinização que todavia mantém a humanidade do humano: o divino já não é exclusivamente humano, mas nisso se não inumaniza.

Por outro lado, recordemos que, algo ambiguamente, Casais irá increpar Marinho (e mesmo Eduardo Lourenço) de uma certa incapacidade de ler a poesia enquanto poesia, sobrevalorizando o seu estatuto de conjunto de filosofemas. No entanto, Leal pode até concordar com essa irredução, mas

---

<sup>15</sup> *O Hiperesteta...*, ed. cit. Cf. p. 66.

acrescenta que nem a poesia pode ser reduzida à filosofia nem pode ser impedida de filosofar. E é neste ponto que se revela a originalidade de Leal, que não se confunde com as atitudes *ultra* ou neo-românticas de assumpção da poesia como única filosofia possível, ou como discurso mais particularmente apto à veiculação de quaisquer filosofemas (portugueses nomeadamente), ao jocosamente se integrar num rol – aqui nada inocentemente convocado – de grandes obras apresentadas como textos filosóficos dotados de um fulgor expressivo exemplar, textos que devem ser assumidos como poéticos sem por tal motivo deixarem de ser considerados como textos filosóficos (os *Diálogos* de Platão, os Aforismos de Novalis ou de Pascoaes, e os poemas discursivos de Parménides, Pitágoras e Lucrécio). A enumeração não é arbitrária. Ela logra dar conta de que diferentes orientações filosóficas se deixam dizer poeticamente, o que desmentiria a ideia romântica de que a poesia é linguagem de emoções ou de uma subjectividade parcialmente entendida. Reitera-se a ideia de que a filosofia não se reduz a um qualquer género literário ou discursivo, recorrendo a todos.

A concepção filosófica do mundo como feixe de contradições em que se dá a inscrição do eu com suas contradições aparece nitidamente na poesia de Casais que descreve desde muito cedo (*Confusão*, 1929) *os eus que vou deixando esmigalhados*<sup>16</sup>, incipientemente expressando uma despersonalização heteronímica: *eterno desconhecido de minha própria alma* ou, noutro passo: *Sou como um outro (Alcool)*. A detectada marca de Pessoa-Campos é aqui nítida. O tema da fantasmagoria, sumamente desenvolvido por Leal também aqui ocorre, e no poema *Jazz*, Casais parece dialogar mesmo com o Ferro da *Idade do Jazz Band*: *o jazz canta a saudade dum sonho que não se sabe*. Um certo prosaísmo de Casais (detectado por críticos como David Mourão Ferreira, João Rui Sousa e mesmo Eduardo Lourenço) parece mesmo reforçar a componente ideiética ou mesmo tética de muita da sua poesia. Neste primeiro livro de poesia leiam-se os seguintes versos do poema *Ladainha*:

*fujo da multidão, pois ela representa  
a ignorância brutal do mundo em que eu vivo*<sup>17</sup>.

Ao jeito de um aforismo ou de um apontamento dum diário reflexivo aparecem estes versos como uma confissão subjectiva? Isto é: Casais opta

<sup>16</sup> *Poesia Completa*, p. 31, Edição Lisboa, INCM.

<sup>17</sup> Edição INCM, pp. 42-43.

por expressar na primeira pessoa uma concepção do mundo que sem essa subjectivação poderia ser partilhada como uma tese transmissível e até persuasível (a multidão representa um modo de ignorância e cativoiro), reforçada noutro passo:

*fujo da multidão (...)  
porque a sua alma se fecha cegamente  
a tudo o que não seja a sua escravidão.*

Não nos custa a detectar a mesma impressão de leitura de Pessoa e Campos nos *Poemas do Tempo Incerto* de Casais:

*sonho as Babilónias, já sabendo  
o cansaço que delas hei de ter,  
eu que tudo amo ... e nada quero  
embora sempre em busca de outra coisa.*

Debrucemo-nos agora sobre a terceira carta deste conjunto:

CARTA 3

(E15, 1878)

Lisboa, 14 de Fevereiro de 1937

S/C Rua Gonçalves Crespo 3, 3º E. Lisboa

Meu querido Adolfo Casais Monteiro

Muito e muito obrigado pelo seu livro que me foi enviado da Rua da Condesa onde já não móro. E duplamente o agradeço, pela sinificação da sua oferta gentil e porque me deu ensejo a ter uns momentos de verdadeiro encantamento.

“Sempre e sem fim”<sup>18</sup> é sobretudo um canto enorme à barbárie através de ser um canto intenso, exaltado á Vida! Possui uma brutalidade genialmente impetuosa na sua substancia íntima, é: um hino de revolta perene contra a mentira da civilização de que todos nós já estamos fartos. A luta abjeta que se está travando contra a nova barbarie surgida da propria civilização, do proprio progresso ao contrário da antiga, essa luta imbecil e hedionda simplesmente me causa nauseas. Onde se encontra por ventura verdadeira grandeza senão nas almas bárbaras? As naturezas requintadas poderão sem dúvida ter belas criações como as tiveram os gregos, os italianos da Renascença – já aliás por vezes mais impregnados de barbarismo substancial – o que é evidente em Michel Angelo – e sobretudo Flaubert e Baudelaire; mas

---

<sup>18</sup> *Sempre e sem fim: poemas*, Adolfo Casais Monteiro, Porto, Presença, 1936

o que eles não atingiram nunca foi a sublimidade, a verdadeira Grandeza, como a das criações da arte romanica e gotica assim como de Beethoven, Berlioz e Wagner do mesmo modo que de Shakespeare! E donde vem a substancial grandeza de Camões? Da sua alma bárbara! E se não se tivesse deixado impregnar de classicismo, se tivesse dado livre expansão ás torrentes do seu génio superhumano, ainda seria muito maior! O mesmo digo de Michel Angelo.

Que a arte pura e a ciencia, enquanto que produto da civilização, se podem profundamente combinar com o espirito barbaro sem em nada sacrificarem este e até o impondo, impondo o seu delírio torrencial suprêmente, é certo, e numa obra em francês que estou escrevendo e que espero publicar lá fora dentro d'alguns mezes eu mostro bem a possibilidade desta aliança ou antes desta fusão perfeita por meio do que eu chamo *Astraledia e Astralia* (Ultra-Arte e Ultra-ciência); aliás os russos têm admiravelmente preparado para isso o caminho, bastando citar Dostoievski e os bailados deles assim como a sua música maravilhosa; também o esforço de Wagner nesse sentido foi gigantesco. Contudo, o que é necessário é que os produtos de civilização a que me referi não prejudiquem a essencia do espirito barbaro e até a acentuem, pondo-a bem em destaque, arrancando-a com poderosa grandeza do intimo dos seres. É preciso pois procurarem-se processos que se adaptem a essa *exigência substancial*. E não estão com certeza nessas condições os processos clássicos ou de ciência oficial!

E a civilização com todos os seus produtos, quando sósinha, é que não podemos mais suportar! É para nós indispensável que se impregne do Génio Barbaro como sucede na Rússia. D'outro modo é hoje inaceitavel. Nós queremos delirio, loucura, furia selvagem pois só assim atingimos a Grandeza Divina! O que é comedido, rigorosamente regrado é uma chatice insuportavel!...

E que a criação surja cataclysmicamente para se encher de sublimidade. É nos quadros de horror que se cria a Suprema Beleza e é em hecatombes sucessivas que a Vida surge em torrentes de Génio! Deus é Deus-Satan, criando sempre cataclysmicamente. E é nos cataclysmos por Ele criados que a Vida se exprime com fúria e grandeza! Isto é admiravelmente compreendido por si que no seu livro canta com um puder, uma força maravilhosa o segredo intimo da Vida em que a criação surge do furor barbaro e da destruição! A impetuosidade selvagem da sua obra magistral proporcionou-me momentos de prazer febril que hoje raras vezes tenho tido. Por isso duplamente lhe agradeço a oferta do seu livro verdadeiramente grande. Abraça-o muito o seu sincero amigo e profundo admirador.

Raul Leal

Notemos como Leal se apropria aqui da coeva discussão entre *barbárie* e *civilização* para nos dar conta da complexidade do seu próprio pensamento paradoxal: no sentido de que o acesso estético ao sublime pode ser propiciado por uma experiência *bárbara* que é ela própria condição de acesso à mais alta *civilização*. Este debate parece dialogar com as coevas posições de um António Maria Lisboa e André Breton. Estas ideias foram sintetizadas em *A Derrocada da Técnica*, de 1922 onde se descreve a história da civilização e da arte como fundada em formas de divisão do trabalho. Aí nunca se pode fazer tudo, donde erroneamente se conclui que não se pode ser tudo. Para Leal, trata-se de descobrir que *somos* o Universo, ou que este é feixe de impressões e concepções que em nós se hibridizam. Então tudo é possível. Se tudo é sonho, sejamos *senhores dos sonhos*. Veja-se o exemplo do Renascimento em que as *profissões surgiam destacadas umas das outras e surgiam tecnicamente, não em espírito*; O que Leal propõe é que elas *passem a surgir só em espírito e combinadas intimamente, essencialmente*. Tal radicalização do ideal renascentista de homem total teria sido já por si assumida e aqui se registam essas suas concepções, sob o nome de *Astrália* e *Astralédia*, desconhecidas porque descritas em extensas obras ainda inéditas. Isto dá conta de como Leal se apresenta publicamente como renovador e recriador dos movimentos modernistas, entendendo-os à luz da ambição metafísica que lhes subjaz. Apurando a sua concepção de arte superadora da técnica, Leal explicita:

*É preciso que se acabe com o preconceito que nos leva a imaginar que um pintor, por exemplo, só pode pintar com pinceis e pintar em telas. Isso é um absurdo, meus Senhores! Se a pintura é só isso, hoje um pintor não deve pintar! A sua vida mental tem que ser tão complexa, tão próxima do Infinito que de modo algum pode caber nos estreitos limites duma tela. A única tela admissível para um pintor moderno é o Universo inteiro!... É isso literatura? Não sei; apenas sei que assim é que deve ser.*

*Não quero dizer com isso que se pinte só em sonho onanístico. A vida de puro sonho só será legítima quando tudo for sentido absolutamente como Sonho que terá assim a absoluta consistência da Vida, confundindo-se com esta. Enquanto sentirmos num exterior objetivo realidades distintas dos sonhos, estes serão insubsistentes, efêmeros, onanísticos, não possuindo a consistência da Vida por não serem para nós a realidade. Portanto, nunca hoje uma Obra deve ficar penas em sonho, devendo sempre realizar-se. Mas é sobretudo na Vida e em todo o ambiente que nós julgamos envolver-nos que essa Obra se deve realizar, não apenas num pedaço de papel, numa tela ou num bocado*

*de marmore e bronze. Pintar, meus senhores, é criar uma grande cidade onde haja uma harmonia admirável de côres admiráveis e um ritmo labyrintico de luzes e sombras através duma hecatombe de linhas prodigiosas cheias de beleza e de poder fascinador. O cenário feérico dessa grande cidade subordinada a um plano estetico complicadíssimo e sem formas definidas nem geometricas, eis a obra excelente que um pintor moderno deve realizar. Posso não ter habilidade nenhuma para traçar uma linha num papel ou numa tela e entretanto se souber combinar na minha casa belos tons por meio de efeitos de luz e sombra adequados, eu posso pintar. E é nessa combinação de tons, luminosos ou sombrios, que eu pinto. É a propria atmosfera do meu quarto que eu estou assim pintando e nessa propria atmosfera, não numa tela parva, opaca que nada me diz. O pintor deve-se tornar um cenografo genial. E na sua obra encontram-se combinadas a pintura, a arquitectura, a escultura, a literatura, a filosofia, a musica que tambem pode ser de côres. De todas essas artes assim combinadas, a que ainda hoje deve em parte ser tecnica, é sem duvida a arquitetura posto que obras arquiteturaes não sejam só predios e monumentos, podendo haver, por exemplo, uma arquitetura de luzes. E esses mesmos predios e monumentos podem ser de todos os modos deformados na nossa imaginação que os concebe, que os vê duma infinidade absoluta de formas, fazendo parte deles todo o ambiente, toda a atmosfera que os envolve e que os penetra e os cria segundo maneiras infinitas reconhecidas pela nossa imaginação exaltada de futuristas. A sombra ou a luz que um monumento tem, faz parte dele e parte dele faz todo o Infinito que nele se reflete e que o amolda<sup>19</sup>.*

Apesar da sua pouca extensão, este carteiro permite-nos associar Leal e Casais como conviventes da aventura do modernismo português; como contertúlios de alguns dos discípulos de Leonardo Coimbra (apesar da forte crítica que Leonardo fizera ao livro de estreia de Leal nas páginas da *Águia*), mas sobretudo como criadores em nome próprio. Isto é, Casais e Leal dialogarão com o grupo da filosofia portuguesa não sendo propriamente seus sequazes ou adeptos mas contando-se entre os intelectuais que com esse movimento souberam manter um diálogo fecundo feito de pontes e pontos de contacto muito significativos. Parece-nos que o que aqui se enuncia e alude transcende em muito a importante colaboração de Leal na *presença* (por mão de Régio) e a comum admiração de Leal e de Casais por Fernando Pessoa, de quem são preciosos testemunhas memoriais e hermeneutas.

---

<sup>19</sup> “A Derrocada da Técnica”, Lisboa, *Contemporânea*, 1922.

## A NOÇÃO DE «CRIACIONISMO IRRACIONALISTA» NA ESTÉTICA MODERNISTA DE ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Samuel Dimas

### Uma existência poética pela atenção ao dinamismo criador da vida

Filho da burguesia portuense ilustrada e liberal, o crítico literário e poeta Adolfo Victor Casais Monteiro nasceu no Porto em 1908 e morreu em São Paulo em 1972. Licenciado no ano de 1933 em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, fundada por Leonardo Coimbra, onde teve por colegas Agostinho da Silva e Delfim Santos, iniciou-se nessa cidade como professor no Liceu Rodrigues de Freitas. Viria a ser afastado da carreira docente, por motivos políticos, no ano de 1937, vindo para Lisboa onde vive das traduções e das edições. Depois ter sido preso algumas vezes por oposição ao regime do Estado Novo, em 1954 viria a exiliar-se no Brasil, tal como acontecera com Agostinho da Silva ou Jorge de Sena. No Brasil leciona Literatura Portuguesa na Universidade da Bahia (Salvador) até se fixar em 1962 na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Nesse período escreveu para vários jornais brasileiros e escreveu vários ensaios críticos, nomeadamente sobre Fernando Pessoa.

A sua obra poética tem início em 1929 com o livro *Confusão*, no contexto do modernismo português com afinidade à estética de André Gide, na crítica ao concretismo impessoal, e com afinidade ao surrealismo de Jules Supervielle e Henri Michaux, que salienta o papel do inconsciente na atividade criativa em contraposição com a racionalidade lógico-analítica. Num esforço de libertação dos preconceitos intelectivos, dos realismos ingénuos e dos dogmatismos sistemáticos, defende com Gide a noção de criação voluntária pela aprendizagem da vida no seu dinâmico fluir<sup>1</sup>. Nesta altura já participava na direção da segunda série de *A Águia*, com Sant'Ana Dionísio e Leonardo Coimbra e recebe deste uma forte influência na conceção ampla da racionalidade filosófica como dinamismo criacionista e órgão da liberdade. Substituindo a fé teísta em Deus transcendente de Leonardo Coimbra, pela fé imanente na vida, Casais Monteiro situa-se na classe de homens que se opõe ao conformismo e ao destino pré-determinado. Para ele, a experiência

---

<sup>1</sup> Cf. Adolfo Casais Monteiro, *Considerações Pessoais*, Lisboa, INCM, 2004, p. 67.

inquieta do poeta que possui o sentido da vida significa deixar-se levar pelo «ímpeto criacionista» que atua em cada ser vivo:

(...) a vida é um desbravar e um reconstruir de cada momento, um apelo constante às forças criadoras do homem. E estes vivem com uma fé que é talvez desespero, uma *fé apesar de tudo*, a qual me parece a mais bela resposta do homem que ousa viver (...) uma fé pura e simples na vida, sem mais, uma confiança, um apaixonado amor à vida que não tem outra base senão a própria consciência de vivermos.<sup>2</sup>

Depois do abandono da revista literária coimbrã *Presença* por parte dos escritores Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt, viria a ser diretor deste periódico em 1931 com José Régio e João Gaspar Simões até ao seu fim em 1940. O seu trabalho crítico surge pela primeira vez em 1933 com a obra *Considerações Pessoais*, em que dialoga com autores como Philippe Soupault, Valéry, Proust, Junqueiro, Fernando Pessoa, Montaigne, Dostoievski, Mallarmé, Baudelaire, Whitman e Sá-Carneiro para contrapor a via inspirativa e intuitiva da poesia livre moderna à via formalista e intelectual da poesia clássica. Data deste período o início da sua atividade política, no movimento *Renovação Democrática*, propondo um programa democrático liberal. Em 1969 a Portugália Editora lança o volume *Poesias Completas*.

### **A criação poética como ato de revelação da realidade essencial do homem e do mundo**

A poesia é concebida pelo autor, em diálogo com Goethe, como um meio do homem concretizar a total realização das suas possibilidades que, pela inteligência e sensibilidade, compreende na experiência da vida e da mais funda intimidade uma misteriosa e inefável força que impede o pessimismo, vence as dificuldades e oferece a evidência da esperança, naquilo que as religiões denominam de fé (Cf. *ibidem*, p. 63).

Considera que a obscuridade na literatura se deve à imperfeição do leitor e ao facto de exprimir a região mais íntima e profunda do homem que não é passível de tradução pelas formas lógico-analíticas da linguagem, exigindo um discurso paradoxal no sentido conjetural proposto por Nicolau de Cusa: «(...) existe pois uma literatura que, não sendo de hoje, é de acesso difícil:

<sup>2</sup> Adolfo Casais Monteiro, *Considerações Pessoais*, Lisboa, INCM, 2004, p. 147.

a literatura que tenta encontrar, sob as malhas da aparência e da superficialidade, sob o hábito e a vida mecanizada, a verdade humana, a revelação do homem interior» (*Ibidem*, p. 56). Consciente de que o conhecimento do homem vai aumentando e que essa maior complexidade da sensibilidade corresponde a uma maior complexidade na sua expressão, a qual vai sendo decifrada pelas sucessivas gerações, Casais Monteiro defende que a vida encerra uma dimensão ambígua e que sob a aparência há um mundo misterioso de contradições e místicas certezas que nos iluminam na forma do subconsciente (Cf. *ibidem*, p. 59).

Concebe a poesia como algo de pessoal não suscetível de universal inteligibilidade e objetividade interpretativa, que tem como primeiro objetivo a revelação e realização do sujeito: «Cada poeta vive na sua latitude, possuído dum mistério pessoal e inconfundível que procura revelar – a si próprio e depois aos outros – e só uma estética vale para a sua obra: a que dela própria se deduz» (*Ibidem*, p. 69). A expressão do humano na arte clássica é concebida com maior dificuldade, por contraposição com a poesia livre moderna de autores como Baudelaire para quem a poesia tem por único objetivo exprimir o mais íntimo do ser. O ato de criação poética surge como expressão das vibrações da alma humana errante e da essência metafísica da realidade. A esta poesia que advém da inspiração e que está para além do bem e do mal, do social e do racional, o autor chama de «poesia pura»:

Direi que ela é pura, porque nega um valor poético ao culto da forma pela forma, ou da forma superior ao formulado; porque não é redutível a escolas, sendo cada poeta o criador da linguagem em que se exprime; porque traduz as reações, perante a vida, as coisas, os homens, etc (*Ibidem*, p. 77).

A poesia não se obtém nem por iluminação divina nem pela aprendizagem, mas por um pressentimento intuitivo inconsciente que invade o poeta e o conduz à criação sem interferência da reflexão (Cf. *ibidem*, p. 81). Por isso, a experiência da poesia é complexa, não objetivável numa realidade impessoal única. É uma vivência de pressentimento intuitivo e de vaga consciência. Assim, contrapõe a poesia de Antero de Quental que aspira ao invariante e pode ser explicada, porque exprime dramas da inteligência, à poesia do modernismo que exprime a misteriosa e inapreensível doação da realidade e que não carece de explicação. Esta relação poética e imediata com o real, sem a mediação da razão, é traduzida pelo autor com o termo «intuição» (Cf. *ibidem*, p. 87).

A revelação da realidade essencial do homem e do mundo, através da poesia, adquire um carácter paradoxal à semelhança do que acontece com a revelação divina judaico-cristã, porque não significa o conhecimento evidente dessa realidade, mas significa o encontro vago e indeterminado com essa dimensão inefável e misteriosa do ser. Tal como Cristo é símbolo do Pai, presentificando-o e revelando-o ao mundo, a criação poética é revelação simbólica da realidade essencial. A realidade doa-se pela linguagem metafórica e analógica da poesia como realidade misteriosa e infinita e esconde-se á linguagem lógico-analítica da ciência que apenas capta a sua dimensão objetivável e quantificável passível de decifração pelo progresso do conhecimento e pelo desenvolvimento racional. Neste sentido, o autor esclarece que aquilo que a ciência define de impressionismo, por não ser científico, não é sinónimo de imprecisão ou ignorância. Os critérios científicos de análise positiva não podem ser aplicados às criações artísticas que não revelam certezas, nem formulam evidências, nem descobrem factos<sup>3</sup>.

### **O «criacionismo irracionalista» da obra de arte**

Distinguindo-se do pensamento de João Gaspar Simões e do seu discipulado de Bergson, Brémond e Freud, o escritor Adolfo Casais Monteiro considera que na *Presença* confluem diversas estéticas literárias e filosóficas e manifesta ser influenciado por Alain que recusa o hiato entre a ideia e a forma, acrescentando que a estética que vem de Bergson não pode ser aplicada ao modernismo mas sim ao simbolismo de autores como Mallarmé e Valéry<sup>4</sup>. Ora a revista *Presença - Folha de arte e crítica*, tem autores oriundos do simbolismo coimbrão, do saudosismo portuense e do paulismo e futurismo lisboetas, e apresenta como objetivos investigar o processo da criação artística<sup>5</sup> e a relação entre a inspiração poética e religiosa e a razão lógica da filosofia.

Mas Adolfo Casais Monteiro não aceita a contraposição que habitualmente é feita entre razão e intuição, racionalidade e irracionalidade no contexto de debate em torno da filosofia de Bergson e, por isso, distingue o racionalismo dos filósofos sistemáticos da racionalidade daqueles que entendem a existência de regiões na criação artística que estão antes e depois da opera-

<sup>3</sup> *Idem, Clareza e Mistério da Crítica*, Lisboa, INCM, 1998, p. 202.

<sup>4</sup> Cf. *idem, O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, Lisboa, INCM, 1995, p. 41

<sup>5</sup> Cf. João Gaspar Simões, *O Mistério da Poesia - Ensaios de interpretação da génese poética*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931, pp. VII-VIII.

ção consciente e da deliberação racional<sup>6</sup>: «Proclamar a base irracional da actividade poética não quer tão pouco dizer que o poeta não tenha nada a ver com a razão» (*Ibidem*, p. 138).

No seu entender, a arte não pode ser explicada em função daquilo que não é a arte, como acontece no sentido ético-metafísico platónico do bem e da verdade. E o irracional não pode ser identificado com uma incompletude ou uma falha da ordem racional. A arte recusa a esterilidade da abstração estatizante que está na essência da racionalização de tudo, porque a vida que manifesta não se compadece do definitivo, e é nesse contexto que, em diálogo implícito com Leonardo Coimbra, a situa no âmbito de um «criacionismo irracional», afirmando que «A arte é de facto inconciliável com qualquer sistema filosófico que tenha a razão, a ordem e o equilíbrio como pilares» (*Ibidem*, p. 143). Os valores aqui considerados são irracionais no sentido de que excedem a racionalidade, para lá da prova e da demonstração dos métodos científicos, e não no sentido de uma separação absoluta entre racional e irracional (Cf. *ibidem*, pp. 112-113).

A arte moderna contemporânea não é independente do homem que a cria e não se fundamenta na dimensão intelectual, pelo que a função da poesia atual não é ser agradável ao ouvido nem oferecer belos pensamentos pela rica imagética formal, mas sim proporcionar ao homem uma comunhão profunda com a vida. Em termos críticos esta experiência humanizadora de íntimo contacto com o ser que nos vivifica, num plano universal que não está separado do individual e que não tem ideias nem discurso, só pode ser descrita através das categorias místicas como as de «inefável» e de «revelação» (Cf. *ibidem*, p. 109). Assim, a poesia é real e concreta, não é redutível a nenhuma idealidade: «a poesia é da terra» (*Ibidem*, p. 112).

A arte é concebida como a forma mais nobre de criação espiritual humana, a par da religião e da metafísica, mas no sentido moderno de Casais Monteiro não corresponde à expressão de um mundo em exílio que tem como voz a saudade de uma outra vida no além, à maneira do sentido neoplatónico do simbolismo da Renascença, no monismo emanatista de Teixeira de Pascoaes ou no pluralismo teísta de Leonardo Coimbra, mas corresponde ao reconhecimento de que a verdadeira realidade é tudo o que é criado pelo homem, incluindo os sonhos: «E esse poder de criar não é, no artista, o dom de qualquer deus, não é emanação de qualquer essência ultraterrena: é a vida manifestando-se em cume, a vida volatilizando-se em beleza»

---

<sup>6</sup> Cf. Adolfo Casais Monteiro, *De pés fncados na terra*, Lisboa, INCM, 2006, p. 137.

(*Ibidem*, p. 67). Não há céu nem inferno que não sejam criações humanas: «cada artista é deus dando nome às coisas» (*Loc. cit.*).

### **A inquietação como fonte da inspiração criadora na poesia moderna**

No seu entender o que caracteriza o modernismo, de autores como Baudelaire, é o facto de não aderir a uma filosofia ou religião de doutrinas feitas, mas de criar a sua própria religião e filosofia, nomeadamente pela postulação simultânea para Deus e para Satã<sup>7</sup>. O modernismo da Presença de José Régio e de Miguel Torga pretende uma «literatura viva» em que é posta em evidência a crise da consciência cristã (Cf. *ibidem*, p. 75). Procura a visão própria de uma criação estética que se distingue da ontologia negativa da ausência do humano e de tudo, de *Orpheu* de Pessoa e Sá-Carneiro e remete para a noção de que todas as visões poéticas do mundo são verdadeiras e autênticas.

O que move o poeta moderno é a «inquietação» perante a impossibilidade de conceber a imutabilidade e de achar resposta definitiva e irrecusável para as interrogações, a qual não se traduz por um ceticismo que impede o contacto com a vida, porque no seu entender qualquer ideia, sentimento ou ação, implica uma «(...) crença que é substancial com o pensar, sentir e viver»<sup>8</sup>. A inquietação não é associada às atitudes de desilusão e desistência da verdade, mas sim de impaciência para as atitudes conformistas de permanecer e de recusa em encontrar uma verdade exterior e universal. A vivência inquieta do poeta, de intensa sensibilidade, de insaciável curiosidade intelectual e de saudade pelos raros momentos de perfeição, traduz-se por «um imenso amor à vida, uma delirante sede de viver» (*Loc. cit.*) e não por uma angústia ou desespero trágico. A inquietação vital de autores como Goethe, que é uma inquietação metafísica, surge assim como a revelação do pulsar da vida desperta.

A inquietação tem várias formas de se manifestar, mas seja nos campos religioso, moral, estético ou metafísico, significa a existência no homem de uma força vital que se traduz pela sede de plenitude, quer se chame de forma teísta como «infinito amor de Deus», ou de forma panteísta como «consumação do indivíduo no cosmos» (*Ibidem*, p. 136). Mas em qualquer caso esta plenitude revela-se como inatingível, tendo, no entanto, a força dinâmica de conduzir o homem na esperança, como nenhuma outra força

---

<sup>7</sup> Cf. *idem*, *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*, p. 44.

<sup>8</sup> *Idem*, *Considerações Pessoaís*, p. 134.

atingível tem. Contudo, importa advertir que a vivência inquieta não é para Casais Monteiro a preparação de um fim ou a espera pelo destino, mas é o percurso de libertação no presente para que o homem exista como totalidade em contínua *atenção* à vida que pertence a cada um e só para ele vale (Cf. *ibidem*, p. 138): «(...) “a vida” não é uma abstração, mas qualquer coisa que só existe em nós e por nós» (*Ibidem*, p. 148). O acesso a esta vida, que começa por ser dada de modo informe e vazio, exige que cada um a atualize pela sua experiência pessoal. A arte proporciona esta reaprendizagem na forma de viver pela educação da sensibilidade e da inteligência na aguda atenção à vida, traduzindo-se num renovado interesse pela interioridade e pela impressão imediata: «(...) o monólogo interior é a tentativa de transposição literária do dinamismo vital, a descrição do homem por dentro» (*Ibidem*, p. 141).

Desta maneira, o poeta recusa as visões realistas do real e partilha com Supervielle a ideia de que o Universo é uma realidade subjetiva que não se conhece racionalmente mas se abraça com amor, em que todos os seus seres são realidades vivas porque vivem na interioridade do poeta. Os poetas modernos não procuram a verdade de ideal que exista em si, mas que seja criado por eles e atingido quando vivem em plenitude. Por distinção com o poeta clássico, que procura a verdade fora de si, o poeta moderno procura verdade em si que será diferente para cada um e em cada momento: «A individualização da poesia é a grande revolução do nosso tempo: a obra determinada pela aspiração interior, e portanto o ideal não podendo ser senão a expressão mais completa possível do mundo de cada poeta» (*Ibidem*, p. 146).



## ADOLFO CASAIS MONTEIRO E O PROBLEMA DA UNIDADE. COMO SITUAR FERNANDO PESSOA ENTRE SEUS PARES?

Wanderley Dias da Silva

### Introdução

O nome de Adolfo Casais Monteiro torna-se incontornável perante uma referência aos estudos sobre a obra de Fernando Pessoa. E seus textos dedicados ao Poeta<sup>1</sup> tem como sinal distintivo não somente a eleição de Pessoa como figura suprema e mestre, mas, sobretudo, a preocupação de situá-lo ao lado dos seus pares – Antero de Quental e Teixeira de Pascoaes, designadamente – na mais alta linha de cumes da nova poesia portuguesa. Contudo, para isto, insiste Monteiro, primeiro precisamos demonstrar que existe, de fato, um “nexo particular entre a poética” desses autores. Só assim, estaria, enfim, “aberto o caminho para se poder tentar “uma determinação dos valores fundamentais” da nova poesia portuguesa, a determinação de uma “unidade que ligue entre si” essas “mais altas expressões atingidas pela nossa poesia, [e] duma unidade que defina essa poesia, já não só em termos de grandeza individual [desses] poetas, mas [sim] como afirmação dum fundo comum, duma filosofia latente, dum sentido coerente” (1985, 51f).

Vemos aqui como Monteiro põe em relevo o que podemos chamar de problema da unidade. E só a resolução, ou ao menos alguma consideração, desse problema pode levar-nos à uma melhor noção da nova dimensão da poesia portuguesa e, portanto, do lugar de Pessoa nesta dimensão. Então, a dificuldade fundamental colocada por Monteiro é esta: Qual o ‘sentido coerente’, o ‘nexo particular’, o ‘fundo comum’, ou ainda, a ‘filosofia latente’<sup>2</sup> que permeia e trespassa as obras poéticas de Quental, Pascoaes, e Pessoa?

Todo este contexto representa a principal das razões que estimulou a ousadia de se abordar o ‘problema da unidade nesta presente reflexão. Esta ousadia é, todavia, suscitada por uma declaração de outro pensador igualmente arrebataado pela genial obra de Fernando Pessoa, a saber, Eduardo Lourenço, que afirma que custava-lhe “imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa do que ele mesmo” (1993, 9).

<sup>1</sup> Dentre os quais se destacam *Fernando Pessoa e a Crítica* (1952), *Fernando Pessoa, O Insincero Verídico* (1954) e *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* (1958/1985).

<sup>2</sup> Todos termos congruentes empregados por Monteiro para designar o mesmo fenômeno.

Então, provocado pela percepção de Lourenço, busco uma resposta, no próprio Pessoa, para o problema da unidade elaborado por Monteiro. Para tal propósito, o presente texto divide-se em duas partes. Primeiro, apresento o objeto de estudo, a saber, o problema da unidade elaborado por Monteiro. Segundo, exponho a resposta direta de Pessoa à questão.

### **Monteiro e o problema da unidade**

No ensaio “Uma Nova Dimensão da Poesia” – primeira parte da obra *A Poesia de Fernando Pessoa* (1985, 49-58) – uma espécie de propedêutica ao problema da unidade – lemos, de início, a seguinte afirmação:

Nas mais altas linhas dos cumes de nossa poesia, as altitudes assinaladas por quatro poetas forma entre si uma cadeia distinta e, com as figuras subsidiárias que as prolongam, se lhes poderia chamar, usando ainda o vocabulário geográfico, um verdadeiro sistema orográfico. E tal “sistema”, com maior relevo o revemos recortar-se sobre a paisagem geral da nossa literatura se atendermos a que esses quatro dos maiores que têm nascido entre nós: Camões, Antero, Pascoaes e Fernando Pessoa (51).

Sublinho, antes de mais nada, a preocupação de Monteiro de articular uma lista que, sem embargo as diferenças individuais, supõem, pelo menos, o acordo geral quanto ao lugar de Luís de Camões numa lista dos maiores poetas da língua portuguesa de todos os tempos. Mas essa convicção vai redundar não apenas na valorização da investigação sobre os valores da nova poesia portuguesa como de uma consequente afirmação do “nexo particular”, da “filosofia latente” – quer dizer, duma unidade – “que ligue entre si as mais altas expressões atingidas pela nossa poesia.” Ou seja, o objetivo de Monteiro é, explicitamente, afirmar o “fundo comum” da *nova dimensão* da poesia portuguesa, designadamente, das poesias de Quental, Pascoaes e Pessoa. Essa nova poesia, afinal, revela-se “naquela região em que se poderia chamar talvez de ‘transumano’ – essa região em que a poesia, sem, todavia, abandonar a expressão do propriamente humano, lhe busca, contudo, um prolongamento para além da vida imediata, e a cada momento anseia por um *mais* transcendente” (52).

Difícil imaginar Monteiro interpretar o ‘classicismo’, o ‘idealismo do amor’ e o ‘antropocentrismo’ do autor d’*Os Lusíadas* como uma ‘expressão de uma transcendência na imanência’ – característica fundamental, como ressalta

acima, da nova dimensão da poesia portuguesa. Portanto, do exposto, reitero: para Monteiro, a presença de Camões na lista é uma questão de lógica temporal: Camões foi o ‘primeiro maior’ poeta português, ponto. Mas que, ao procurar “uma determinação dos valores fundamentais da poesia portuguesa” e a “afirmação de um fundo comum” – que não é senão a característica fundamental de ser poesia que revela-se no transumano, “sem, todavia, abandonar a expressão do propriamente humano” (ibid) – Monteiro está a referir-se exclusivamente às poesias dos ‘novos’ poetas portugueses: Qental, Pascoaes e Pessoa.

Sabendo isto, resta-nos o problema de “enfim tentar uma determinação dos valores fundamentais da poesia portuguesa, já que não se baseia apenas sobre vagas afinidades, sobre vagas constantes que deixam, todavia, intacto o mistério duma possível unidade.” Unidade esta que ligue entre si três das mais cultas expressões atingidas pela poesia portuguesa, e defina essa poesia “não mais em termos da grandeza individual de cada um desses poetas”, mas como a afirmação de algum laço supratemporal (ibid).

Mas, ressalto, é tão-só no nível propedêutico que Monteiro esboça esse problema da unidade. O crítico e poeta portuense não soluciona o problema, e justifica-se afirmando que a análise “reclamaria grande desenvolvimento, e, em primeiro lugar, provas” (ibid). E conclui que seu objetivo não era “provar nada, mas, ao falar de Fernando Pessoa, começar por o situar, coisa que ainda não foi tentado, ao lado dos seus pares” (53).

Como a resposta – tal como aliás a pergunta – não é de fácil recorte especulativo, e exige desenvolvimento e provas, recorro, por questão metodológica, ao próprio Fernando Pessoa que, inúmeras vezes, pretendeu reconhecer o elemento dessa união. Resta-nos, portanto, começar a decifrar o que, segundo Pessoa, seria o conúbio entre ele próprio, Qental e Pascoaes.

Contudo, devo advertir que Monteiro não foi alheio ao fato de que tanto Pessoa quanto Pascoaes pretenderam “reconhecer-se como participantes dum fundo comum.” Não obstante, insiste o crítico, ambos os poetas “se bem me parece, ao procurarem um fundo comum da poesia portuguesa, foram levados, como era aliás natural, a acentuar mais o que lhes era peculiar a eles próprios e aos seus contemporâneos do que tais laços supratemporais (ibid).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Para não alargar, no momento, a análise do problema da unidade, não pretendo tratar da visão de Pascoaes quanto a esse fundo comum. Convoco, portanto, apenas as referências do próprio Fernando Pessoa ao tema.

Monteiro ainda ressalta um problema paralelo. Situar Pessoa entre seus pares torna-se particularmente difícil, sobretudo por causa das várias vozes, da heteronímia, o problema da ‘despersonalização’, e, portanto, o problema da totalidade de sua obra. E reclama que, a partir desses rótulos, que comumente atribuía-se a Pessoa, acreditava-se que o poeta era “de facto tão particularmente diverso que até hoje quase só se tem falado do que o diferencia, como se nada o pudesse aproximar de quaisquer outros poetas” (ibid).

Qual é então o segredo deste poeta? Eis a pergunta derradeira que delinea o restante da análise de Monteiro, focada, a partir daqui, na genialidade estética, “profundeza de inteligência”, e “impiedosa lucidez” de Fernando Pessoa (56).

Alguns dos segredos de Pessoa, diz-nos Monteiro, foi ter transformado seu pensamento em emoções, ter sensibilizado o cérebro, ter dado raízes de existência ao absoluto. E, portanto, “Que importa quanto se contradigam os vários heterônimos, se ao fim nos resta uma impressão de totalidade?” Totalidade esta que resume-se no fato de que “toda a obra de Fernando Pessoa é uma busca da realidade para lá das formas passageiras da aparência.” É verdade, nesta incessante busca pela *transcendência na imanência*, “de facto como que resumindo em si todos os caminhos, Fernando Pessoa se nos apresenta ao mesmo tempo como clássico e como moderno, ora é um céptico ora um místico, [ora] cabem dentro dele um materialista, um espiritualista e um panteísta”. Todavia, ainda assim, Fernando Pessoa nos deixou “ao fim uma impressão de totalidade”. Logo, o que nos importam as contradições aparentes?” (57).

Onde estará, então, essa unidade? Monteiro insiste que “Por certo não está na conciliação das várias atitudes manifestas declaradamente por ele [Pessoa] e por cada um dos seus heterônimos que irei buscar essa unidade.” Também não pode estar por certo nas afirmações do Poeta, ou sequer em uma das várias filosofias que poderíamos extrair de cada um desses “compartimentos” de sua obra. Mas “num mais íntimo recesso, não confessado expressamente, não traduzido em seus versos e poemas.” De fato, esta “unidade está na própria estrutura de qualquer dos sentidos da sua obra”, como uma “cadeia ininterrupta de esforços para estabelecer o contato do homem com o universo” (ibid).

E mais, numa defesa da superioridade (filosófica) da ‘interpretação’ em lugar da ‘explicação’, Casais Monteiro recusa qualquer “procura de ‘causa exteriores’ e de explicações de fora para dentro”, que serviria “unicamente

para aumentar as zonas de ignorância, e fornecer ilusórias satisfações ao nosso desejo humano de ver claro” (51).

Posto tudo isto, o que interessa-me a seguir é saber o que Pessoa por ele mesmo fez questão de ressaltar sobre a filosofia latente que admite colocar, como queria Casais Monteiro, Pessoa ao lado, senão de Camões (coisa que Pessoa mesmo não fazia questão), ao menos ao lado de Antero de Quental e de Teixeira de Pascoaes.

### **Fernando Pessoa e o problema da unidade**

Sem delongas, segundo o próprio Fernando Pessoa, a ‘filosofia latente’, o ‘nexo particular’, o ‘fundo comum’, enfim, que torna possível a determinação da unidade da nova dimensão da poesia portuguesa – sobretudo as poesias de Quental, Pascoaes e do próprio Pessoa – nada mais é que uma certa orientação metafísica peculiar que o próprio Pessoa batizou de *transcendentalismo panteísta*, ou, ainda, *panteísmo transcendentalizado*. Esta orientação filosófica seria, de fato, a prova última de toda “anti-tradicionalidade” e da “absoluta originalidade” da nova poesia portuguesa (1980, 45).

Contudo, deve-se notar que embora o panteísmo transcendentalizado fosse marca basal das poesias de Quental e Pascoaes – de fato, o fenômeno metafísico definia, segundo Pessoa, a marca essencial de uma nova dimensão da poesia europeia que surgia, e tinha raízes lusitana – o fenômeno metafísico somente revelar-se-ia em sua forma completa, ‘muito em breve’, na obra do próprio Fernando Pessoa. E mais, não havia nada de misterioso quanto à natureza e à origem da filosofia latente que, ainda segundo Pessoa, alimentava o transcendentalismo panteísta da nova poesia portuguesa; pois já havia “um exemplo único e eterno” desse panteísmo transcendentalizado no campo filosófico, especificamente, naquela “catedral do pensamento – a filosofia de Hegel” (ibid).

Então, a filosofia latente que unia as obras dos maiores poetas da nova poesia portuguesa era uma certa orientação metafísica (panteísmo transcendentalizado); e cuja origem filosófica encontrava-se na filosofia de Hegel. Eis, portanto, de maneira sucinta, a resposta de Fernando Pessoa ao problema da unidade colocado por Monteiro. São estes pontos, então, que precisamos analisar. Porém, antes de considerar os elementos hegelianos, carece primeiro entender o que Pessoa quer dizer com panteísmo transcendentalizado e, segundo, de que forma ele chega a todas essas conclusões, por vezes controversas.

Para a análise do percurso de Pessoa ao panteísmo transcendentalizado e, conseqüentemente, a Hegel, (como *filosofia latente* da nova poesia portuguesa), tomo como principal universo textual o artigo “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico.”<sup>4</sup> Neste texto Pessoa retoma uma tese já articulada, todavia parcialmente, em outro ensaio crítico, intitulado “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada.”<sup>5</sup> E eis a tese inicial de Pessoa: “Qualquer fenômeno literário – corrente, ou grupo, ou individualidade – é susceptível de ser considerado sob três aspectos e sob três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Esses três pontos de vista são o *psicológico*, o *literário* e o *sociológico*” (ibid, itálico meu).

Então, segundo Pessoa, se quisermos evitar a redução crítica, um fenômeno literário deve ser considerado sob uma perspectiva triangular. Essa tríplice análise deve ainda ter em consideração que “A alma de uma época está em todos os seus poetas e filósofos, e em nenhum; é por isso que é em todos e em nenhum que a nossa análise se encontra obrigada a procurá-la” (ibid).

Curiosamente, na primeira análise (sociológica), Pessoa não expõe esta tese e, se comparada a segunda análise (psicológica), logo se nota que, no primeiro artigo, Pessoa tampouco desenvolve seus argumentos de forma elaborada. E mais, um suposto terceiro artigo – possivelmente intitulado ‘A nova poesia portuguesa sob seu aspecto literário’ – parece nunca ter sido publicado. Mas para o escopo deste trabalho, nada disso importa; já que a análise psicológica é compreensiva, e perpassa as questões sociológicas e literárias.

Ou seja, o ensaio que é foco aqui já nos oferece a tal tríplice análise completa; evitando-se, assim, uma redução crítica. E segundo, e talvez mais importante, o ponto fundamental de Pessoa não é a tese inicial supracitada. Mas sim a ideia de que, mesmo perfazendo uma tríplice análise, seguindo a linha evolutiva da poesia *qua* poesia, continuamos perplexos quanto à verdadeira dimensão e característica fundamental da nova poesia portuguesa; e que, no final: “[...] a única imediata constatação que [essa tríplice] análise pode sem custo fazer é que a poesia dos nossos novos poetas é 1 – panteísta, 2 –

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente em *A Águia*, 2ª série, nº 9, 11 e 12 (Porto: Set., Nov. e Dez. 1912), e, mais tarde, nos *Textos de Crítica e de Intervenção* (Lisboa: Ática, 1980). Disponível em: [Arquivo Pessoa: Obra Édita - A NOVA POESIA PORTUGUESA NO SEU ASPECTO PSICOLÓGICO -](#)

<sup>5</sup> Também publicado em *A Águia*, nº. 4, abril de 1912. Disponível em: [Arquivo Pessoa: Obra Édita - A NOVA POESIA PORTUGUESA SOCIOLOGICAMENTE CONSIDERADA -](#)

não-materialista, 3 – diversa de qualquer poesia propriamente espiritualista, mas contendo elementos característicos do espiritualismo” (ibid).

E Pessoa complementa: “Para além desta quase visual constatação, o problema toma uma complexidade que desconcerta e perturba.” Esta dificuldade surge porque a análise foi conduzida de forma ‘direta’, seguindo a linha evolutiva da poesia europeia, que incide “directa sobre as obras dos poetas”, e conclui que “com mais probabilidade de segurança, só a poderemos fazer diferentemente” (ibid). Como? Indiretamente:

Seguindo a linha evolutiva da poesia europeia no que metafísica, destacando os períodos culminantes dessa poesia, fixando a direcção metafísica dessa evolução e os característicos metafísicos do último grande período e depois, comparando a nossa nova poesia a essa, perante a qual se deve mostrar fatalmente ou uma decadência, ou uma reacção, ou uma continuação superior, um novo estado evolutivo (ibid).

Pessoa seguirá, portanto, o que ele supõe ser a linha evolutiva da direcção metafísica da poesia de Homero a Shakespeare, “as duas culminâncias da literatura”, ou “os dois maiores e mais criadores na vida da humanidade”, e que, obviamente, antecedem a orientação metafísica da nova poesia portuguesa.

A nomeação de Homero e Shakespeare como as “duas culminâncias da literatura” de todos os tempos desempenha uma função metodológica específica. Para Pessoa: “a altura e poder criador a que foi capaz de se elevar nas almas mede-se evidentemente pela altura e poder criador da alma que mais alto se elevar.” E, sendo assim, para efetuar nossa tríplice análise da nova poesia portuguesa, e a se determinar que se trata de uma decadência, uma reacção, ou uma continuação superior das orientações metafísicas anteriores: “Não temos, portanto, que medir o valor criador de um período literário com outra coisa que não seja o valor do seu máximo literato – isto é, geralmente, porque a poesia é a mais alta manifestação do espírito, do seu máximo poeta” (ibid).

Então, a partir de uma análise (no mínimo controversa) do que Pessoa chama de ‘história evolutiva da poesia europeia *qua* metafísica’, ele afirmará que uma vez determinadas as maiores conquistas sociais e políticas dentro desta história, e que estão diretamente ligadas à grandeza de seus maiores poetas, o que se segue – e é importante frisar isto – deve ser ou uma elevação da

alma a um patamar mais espiritualizado, ou uma continuação do mesmo, ou, como mais comumente é o caso, uma decadência.

Até aquele momento histórico (1912), Pessoa persiste, podia-se afirmar, sem maiores problemas, que havia apenas duas ‘elevações’ reais e fundamentais da cultura e, portanto, da civilização, ou da ‘raça humana’, a saber: os gregos antigos, cuja grandeza foi personificada por seu maior poeta, Homero; e a Renascença, esteticamente sintetizada na grandeza de Shakespeare. Todo o resto entre um e outro mostrou-se ser ou uma continuação do mesmo ou uma decadência.

E, como já mencionado, para Pessoa, a qualidade estética da Poesia de uma determinada era está diretamente relacionada não apenas ao desenvolvimento cultural e sócio-político daquela civilização, mas também, fundamentalmente, ao seu desenvolvimento espiritual – que manifesta-se na própria orientação metafísica de tal poesia. É assim, sob essa luz, que devemos entender, por exemplo, a seguinte afirmação de Pessoa:

A inferioridade de Vergílio a Homero mostra que da Grécia para Roma a humanidade não avançou, que nenhum novo elemento espiritual lhe nasceu – o que nos indica nitidamente que Roma constitui, não uma civilização, mas o prolongamento inferior e decadente da civilização grega” (ibid).

E, completando a sua análise dessa linha evolutiva da poesia europeia, Pessoa reafirma: “Só na Renascença nos aparece uma figura culminante, Shakespeare, que acusa sobre Homero alguma – não importa quanta – superioridade. Isto indica que a Renascença marca uma evolução real do espírito humano, o atingir de um grau já supergrego de poder criador” (ibid).

A Renascença apresenta-se como uma evolução real do espírito humano porque, para Pessoa, ela traz um novo elemento à raça humana. E é com esta razão progressiva da história que Pessoa desenvolve a seguinte especulação, claramente de fundo hegeliano:

1º – um período literário é sociologicamente importante quando nele se notam figuras importantes de literatos, e, especialmente de poetas; 2º – que a importância sociológica de um período literário se mede pela *máxima* figura [literária daquele período]; e 3º – que, portanto, a humanidade só mostra, em certo período, um *verdadeiro* avanço espiritual, isto é, um

aumento de poder criador, quando o maior poeta desse período é superior aos máximos poetas de *todos* os períodos anteriores (ibid).

Baseando-se na afirmação do lugar histórico dos dois maiores poetas europeus, Homero e Shakespeare, Pessoa busca estabelecer “o valor relativo da Renascença e do período conseqüente, o Romantismo. E, de imediato, e seguindo seu critério – de avaliar a grandeza dos períodos literários medindo a grandeza da “máxima figura literária daquele período” – poderia dizer “sem hesitação que a Renascença” foi “superior ao Romantismo” (ibid). O Romantismo teria sido inferior porque não produziu nenhum poeta que se igualasse a Shakespeare.

A questão, no entanto, torna-se esta: “Visto que o seu valor [do Romantismo] é inferior, ele só pode ser uma de três coisas: ou uma decadência..., ou uma reacção..., ou o princípio de uma Nova Renascença.” Enfim, encurtando uma longa estória, Pessoa está ansioso para concluir o seguinte: o Romantismo “é, não já uma época, mas o princípio de uma [nova] época” literária. E a hipótese baseia-se nas seguintes premissas: ao considerar a orientação metafísica do Romantismo, vê-se que se trata de uma metafísica espiritualista, logo, não pode ser uma reacção a Renascença, que também tem orientação espiritualista. Seria, então, uma decadência? Também não; já que o espiritualismo romântico não é uma decadência do espiritualismo renascentista. Por que não? Porque traz um novo elemento: o panteísmo. Ou seja, na leitura histórica de Pessoa, o Romantismo teria inaugurado uma nova era, uma “Nova Renascença”, ao estabelecer uma nova orientação metafísica: o *panteísmo espiritualista* (ibid).

Dito de outra forma – e correndo mesmo o risco de me antecipar à minha conclusão. Assim como Hegel acreditava que a Filosofia da História é capaz de capturar os momentos de “glória da Ideia que se espelha na História do Mundo” (2001, 477), Pessoa acredita que a poesia, sobretudo a poesia do maior poeta de um determinado período, revela o estado da alma daquele período, ou civilização. Não só isso. Para Pessoa, podemos mesmo determinar “um *verdadeiro* avanço espiritual, isto é, um aumento de poder criador de uma civilização, quando se prova que o maior poeta desse período é superior aos máximos poetas de *todos* os períodos anteriores” (1980, 45). Voltarei a estes pontos mais adiante. Importa-nos aqui considerar o que exatamente revela-se no maior poeta de um período.

Já dissemos: para Pessoa o que revela-se é um verdadeiro avanço espiritual. E é isto que, segundo Pessoa, permeia e movimenta a orientação metafísica

da história. E, assim, “Seguindo a linha evolutiva da poesia... no que metafísica, destacando os períodos culminantes dessa poesia, fixando a direcção metafísica do último grande período”, etc., pode-se, acredita Pessoa, determinar se aquele período representa uma continuação, uma elevação, ou uma decadência espiritual em relação ao período anterior (ibid). Resta-nos entender o que, na visão de Pessoa, denota uma *elevação espiritual*, para, enfim, entendermos a ideia de *panteísmo transcendentalizado*.

Como todo sistema filosófico é, para Pessoa, uma “tentativa para reduzir a um monismo o dualismo essencial do nosso espírito [mente-corpo, alma-corpo, etc.]... “é de subentender que” essa redução monista tomará a forma básica ou de ‘materialismo’ ou de ‘espiritualismo’, se “consonante para o filósofo o espírito ou a matéria se apresenta como realidade essencial” (ibid). Portanto, a redução monista dá-se na seguinte forma:

Para o materialista a forma essencial de realidade, seja ela especialmente qual for no seu especial sistema, é sempre uma realidade de que forma parte inalienavelmente um elemento ou espacial, ou, pelo menos, de *in-consciência*. Para o espiritualista, através de várias formas que pode tomar o espiritualismo, há sempre de central e essencial um elemento, o elemento da *consciência*, que é o que o espírito imediatamente concebe como sua base própria (ibid, itálico meu).

Essas, claro, são formas radicais de monismo. Mas nem tudo é, para Pessoa, necessariamente, preto no branco. Para Pessoa, “não há, é certo, outros elementos da Experiência que não a matéria e o espírito; mas o pensamento, de certo modo, tenta [sempre] suprimir este dualismo.” Primeiro, já vimos: o pensamento tenta negar “*toda* a realidade objectiva a um dos elementos da Experiência” – e, daí, surge ou o materialismo ou o espiritualismo absolutos (ibid). Há, todavia, segundo Pessoa, outras duas orientações metafísicas derivadas dessas formas básicas.

Primeiro, pode-se tentar afirmar “a realidade igual a ambos os elementos. Isto, todavia, insiste o Poeta, “resulta num absurdo sistema – dado que a existência de *duas, iguais*, realidades é impensável.” Mas, reitera, ainda assim existe: e essa é a compreensão que Pessoa mantém do *panteísmo*: um sistema ‘absurdo’ que afirma a existência igual de duas realidades. E, dada à essa contradição, pela lógica estabelecida, o panteísmo deve desdobrar-se ou em *panteísmo materialista* ou *panteísmo espiritualista*, Para ambas as formas de panteísmo “matéria e espírito são manifestações *reais* de Deus,

exista [Deus] (panteísmo espiritualista) ou não (panteísmo materialista) como Deus além das suas duas manifestações” (ibid).

Há, todavia, uma quarta orientação; nega-se “a realidade de ambos os elementos da Experiência, considerando-os apenas como a manifestação, não *real* mas *ilusória*, de uma transcendente e verdadeira e só realidade.” É isto que Pessoa chama de transcendentalismo. E ele próprio explica: “Para o transcendentalista, matéria e espírito são manifestações *irreais* de Deus, ou, antes, para não errarmos, do Transcendente, o Transcendente manifestando-se como a ilusão, o sonho de si próprio” (ibid). Mas também aqui não há escapatória: mesmo o transcendentalismo terá que se desdobrar, invariavelmente, em um dualismo básico: materialista ou espiritualista.

Para ilustrar o primeiro tipo, Pessoa cita Schopenhauer, para quem a essência da realidade é a Vontade – ou seja, a “a essência real... é qualquer coisa vaga cujo carácter essencial é ser *inconsciente*.” Posto isto, Pessoa não nos oferece um exemplo do transcendentalismo espiritualista pois, argumenta, “representa a hipótese contrária.” Ora, a hipótese contrária levar-nos-ia, parece-me, de volta a alguma forma básica de espiritualismo absoluto (ibid).

Mas isso não vem ao caso. Importa é que, para Pessoa, “Um outro sistema pode, porém, surgir” – o *panteísmo transcendentalizado* – que Pessoa descreve como “limite e cúpula da metafísica” (ibid). Ou seja, a expressão espiritual na sua forma mais elevada, na sua forma metafísica, é o panteísmo transcendentalizado. E explica o tema da seguinte forma (também de fundo claramente hegeliano):

Suponha-se que a um transcendentalista qualquer esta objecção se faz: O Aparente (matéria e espírito) é para vós *irreal* – é uma manifestação irreal do Real. Como, porém, pode o Real manifestar-se irrealmente? Para que o irreal seja irreal é preciso que seja real: portanto o Aparente é uma *realidade irreal*, ou uma *realidade real* — uma contradição realizada. O Transcendente, pois, é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não à parte da sua manifestação, é real e não real nessa manifestação (ibid).

Pessoa reconhece que tal sistema metafísico seria “não o materialismo nem o espiritualismo, mas sim o panteísmo transcendentalizado.” E para Pessoa, “Há [deste sistema] um exemplo único e eterno. É essa catedral do pensamento — a filosofia de Hegel” (ibid).

E explica que, em suma, essa orientação “envolve e transcende todos os [outros] sistemas: matéria e espírito são para [o transcendentalista panteísta] reais

e irrealis ao mesmo tempo, Deus e não – Deus essencialmente.” Portanto, para um transcendentalista panteísta, “Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade de que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo.” Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição – a irrealização do Real, que é a mesma coisa que a realização do Irreal –, [e, portanto] uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve” (ibid).

Para ilustrar a lógica pessoana (de fundo hegeliano) acima, basta lembrar, de passagem, a declaração de Joaquim Moura Costa<sup>6</sup> sobre a limitação (filosófica) contida na revelação de Deus a Moisés:

Disse Deus a Moisés: *Sou o que sou.*  
Desnecessária, vã, fraca verdade  
Pois tudo é o que é, nem novidade  
E além disso sem custo Hegel passou.  
Se fosse «sou o que não sou» eu dou  
Por certo que isso, como realidade  
Hegeliana (...) (1990, 179).

Não carece de saber aqui se a interpretação que Pessoa faz de Hegel – i.e., que Hegel foi um panteísta transcendentalista – é correta ou não. Interessa que, para Pessoa, a) o *transcendentalismo panteísta* representava um verdadeiro avanço espiritual na história do mundo, b) que teria se manifestado na filosofia hegeliana, e c) que tratava-se da orientação metafísica da nova poesia portuguesa, a saber, as poesias de Quental, Pascoaes e do próprio Pessoa.

E mais, como essa nova orientação metafísica ainda não havia se desenvolvido plenamente na sua forma poética, poder-se-ia tirar algumas conclusões que, fundamentalmente, se resume nisto. Se a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna neste momento a alma recém-nada da futura civilização europeia, é que essa futura civilização europeia seria uma civilização lusitana.” Isto significa que a “alma portuguesa atingiria em poesia o grau correspondente à altura a que em filosofia já está erguida [em Hegel].” Portanto, a hipótese óbvia: “Deve estar para muito breve... o aparecimento do poeta supremo da nossa raça, e, ousando tirar a verdadeira conclusão

---

<sup>6</sup> O heterônimo pessoano tido como ‘seta demolidora da podre monarquia portuguesa e da igreja católica’; e cuja iconoclastia e linguagem assustavam até mesmo o seu criador. Cf. Manuela Parreira da Silva, “Joaquim Moura Costa”, In: *Modernismo: Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*. Disponível em: [JoaquimMouraCosta\(modernismo.pt\)](http://JoaquimMouraCosta(modernismo.pt))

que se nos impõe, pelos argumentos que já o leitor viu, o poeta supremo da Europa, de todos os tempos. É um arrojo dizer isto? Mas o raciocínio assim o quer” (ibid). Para muitos, isto tudo poderá soar, de fato, arrogante; mas deixo a cara leitora (o caro leitor) tirar suas próprias conclusões.

Que fique evidente, todavia, a resposta de Pessoa ao problema da unidade, i.e., o fundo comum, o nexu particular, a filosofia latente que, segundo o próprio Pessoa, determinava os valores fundamentais da nova poesia portuguesa: tratava-se de 1) uma certa orientação metafísica, a saber, *panteísmo transcendentalizado*, e 2) tinha raízes hegeliana profundas.

\*

Neste caso, antes de ensaiar uma conclusão, devemos retornar à afirmação de Monteiro, de que a tal unidade “Por certo não está em uma das várias filosofias que poderíamos extrair” dos diferentes “compartimentos” da obra de Pessoa. Devemos concordar com Monteiro, tal “unidade está na própria estrutura de qualquer dos sentidos da sua obra”, como uma “cadeia ininterrupta de esforços para estabelecer o contato do homem com o universo” (1985, 57).

Contudo, se a afirmação de Eduardo Lourenço procede – que ninguém “pode... falar melhor de Pessoa do que ele mesmo” (1993, 9) – devemos reconhecer que, para Pessoa, a unidade não apenas de sua obra, mas de toda a poesia nova portuguesa, e da nova dimensão da poesia europeia, era fundamentada em uma filosofia específica, de cunho essencialmente hegeliano. Logo, e já contestando a hipótese de Monteiro, essa declaração do Poeta não deve ser facilmente descartada, uma vez que foi – confessadamente – em Hegel que Pessoa encontrou inspiração metafísica para estabelecer aquilo que Monteiro aponta como uma das marcas mais fundamentais de sua obra: “o contato do homem com o universo” (1985, 57).

### **Considerações finais**

Curiosamente, o hegelianismo autoproclamado de Pessoa nunca parece ter sido levado muito a sério pelos seus críticos. De certo foi notado desde cedo, mas foi, em geral, interpretado de forma negativa. O caso mais notório foi o do lisboeta e historiador da literatura portuguesa João Gaspar Simões, que dizia que o hegelianismo transformara Fernando Pessoa num “idealista que teimava em não renunciar a uma concepção materialista fundamental do mundo”. E que assim, invariavelmente, o poeta passaria “a compor os seus versos fiel à estética enunciada” por tal idealismo-materialista, em

um “palco impessoal, intemporal e abstrato, onde começa a representar-se [através dos heterônimos] o estranho drama da sua criação poética.” Ou seja, para Simões, a influência de Hegel em Pessoa trata-se, afinal, de uma abstração, uma artificialidade, um materialismo frio, “sem fendas na razão” que “permitisse o poeta sentir o mistério independente de *o pensar*” (*apud* Lourenço, 2020, 363ff).

Creio não ser necessário defender Fernando Pessoa da desleitura rugosa e *ad hominem* de Gaspar Simões: isto é façanha que Eduardo Lourenço já realizou soberanamente. O que torna-se imprescindível é investigar qual tenha sido de fato a influência hegeliana autoproclamada de Fernando Pessoa, bem como o que conheceria realmente Pessoa dos escritos de Hegel (ou até que informações de primeira ou de segunda mão teria nosso poeta obtido do filósofo suábio). Tudo isto consistiria em uma tentativa de oferecer um maior desenvolvimento do tema, e, mais importante, as provas preliminares reclamadas por Casais Monteiro rumo à solução (talvez definitiva) do problema da unidade.

Neste caso, a missão consistiria em entender, antes de mais nada, onde encontrar Hegel na estrutura do pensamento de Pessoa. Nesta direção, de antemão, há uma orientação hegeliana na obra poética de Fernando Pessoa que não pode mais ser ignorada: a saber, a própria concepção de evolução histórica de Pessoa que, a meu ver, é alimentada pela noção de história e desenvolvimento do Espírito de Hegel. Neste contexto, adianto uma diferença basal entre as visões históricas desses dois pensadores.

Para Hegel, a única tarefa de uma Filosofia da História é “ocupar-se com a glória da Ideia que se espelha na História do Mundo” (2001, 477). Portanto, para o filósofo suábio, a Filosofia é capaz de investigar a atividade do desenvolvimento do Espírito na História. Mas só pode fazer isso retrospectivamente. Por isso sua afirmação de que o pássaro de Minerva só alça voo “quando as sombras da noite começaram a cair” (1997, xxxix).

Pessoa certamente não impõe o mesmo limite visionário à poesia. Por isso diz que, uma vez concluído o “esboço psicológico da nossa actual poesia”, pode-se “concluir aproximadamente qual deva ser o resultante *social* das forças da Raça cujo primeiro assomo à tona da realidade ora e apenas se está fazendo nessa, citada, poesia.” Quer dizer, a partir de uma análise psicológica da poesia dos grandes poetas, pode-se, insiste Pessoa, prever “qual será a criação social a que vai chegar a alma da Raça, por enquanto no seu início

de despertar e revelada apenas, por isso, na forma directamente espiritual, a literatura” (1980, 45).

Dito de outra forma, se para Hegel é só no crepúsculo que o pássaro de Minerva torna-se ativo e relevante, para Pessoa a lira dourada de Orfeu ecoa na aurora, às vésperas da projeção temporal do Ser. É baseado na crença deste poder revelador que Pessoa identificou não somente a filosofia latente da nova dimensão da poesia portuguesa, mas atreveu-se também a profetizar o início de uma nova era literária, de raízes lusitanas. E que assim, através da literatura, Portugal, enfim, realizaria, divinamente, “o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal antearremedo” (ibid).

### Referências

- Hegel, G.W.F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Orlando Vitorino (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_, *The Philosophy of History*. J. Sibree (trans.). Kitchener, Canada: Batoche Books, 2001.
- Lourenço, E. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: INCM, 1993.
- \_\_\_, *Pessoa Revisitado*. In: *Obras Completas IX*. Pedro Sepúlveda (ed.). Lisboa: FCG, 2020, p. 207-382.
- Monteiro, A.C. *A Poesia de Fernando Pessoa*. José Blanco (ed.). Lisboa: INCM, 1985.
- Pessoa, F. “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”. In: *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- \_\_\_, *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Teresa R. Lopes (ed.). Lisboa: Estampa, 1990.

